El teatro español entre 1950 y 1955

Parece importante destacar que el comienzo de este quinquenio marca un cambio sustancial en la situación política española tanto en el contexto interno como sobre todo en el internacional: el régimen de Franco se consolida y aparece ante partidarios y contrarios como un sistema político destinado a durar. La estabilidad de Franco, para alegría de unos y desesperación de otros, es un hecho consumado por razones de tanto peso internacional como el acuerdo con los Estados Unidos (1953) para la instalación en España de tres bases militares, el Concordato con el Vaticano (27-8-1953) y el ingreso de España en la ONU al final de este quinquenio (14-12-1955). Ya el fracaso del bloqueo diplomático, que culminó con la recomendación de la ONU en 1950 para el fin del aislamiento internacional de España, anunciaba un desenlace de este estilo, que se reforzaba con otros factores como el envío al país del hijo de don Juan de Borbón. A partir de más o menos 1950, resuelta la cuestión prioritaria de la supervivencia y ahuyentados, localizados, controlados o reprimidos los enemigos de fuera y de dentro, parece como si el régimen se empleara en hacer cosas constructivamente orientadas al establecimiento de un entramado cultural y social.

Por lo que respecta a nuestra pequeña parcela, el teatro, lo central es la remodelación ministerial que llevó a la creación del Ministerio de Información y Turismo cuyo ministro fue Gabriel Arias Salgado entre 1951 y 1962. Arias Salgado,

veterano en la administración franquista desde los primeros años cuarenta, se caracterizaba por una fidelidad absoluta a Franco y por una particular rigidez, propia de su formación integrista, tomista y clerical, en la aplicación de lo que él entendía como el bien común de la sociedad, ineludiblemente vinculado a la esencia católica de España. Publicó en tres tomos su *Doctrina y política de la información* (Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Información y Turismo, 1960). Los maliciosos achacaron su muerte, poco después de cesar en el cargo, al disgusto de que el general prescindiera de sus servicios. Pero no se trata sólo de la crisis que Arias Salgado provocó en los Teatros Nacionales sino de algo más difuso que quizá él no intentó pero que coincidió con su largo mandato: un clima en el que, por un lado, está de moda discutir de «lo católico» en el cine, en el teatro, en el arte y en la arquitectura sacra. Por otro lado, se percibe un interés por «lo social» que, lejos de ser patrimonio exclusivo de la izquierda, es asimilado por autores afines al régimen como una forma más de apoyar doctrinalmente los fundamentos del sistema. El mecenazgo de los Premios Pujol, destinados a ilustrar tesis sociales, o el desmedido triunfo de *La muralla* de Calvo Sotelo son síntomas de ese ambiente a que aludo, difícil de calibrar desde nuestro horizonte actual. En ocasiones, lo católico y lo social se dan juntos.

Por otro lado, esa misma estabilidad y confianza políticas generan una curiosa paradoja en el mundo de la cultura, al menos hasta la crisis de 1956, muy pertinente por tanto para el quinquenio que estamos considerando. Esa paradoja consiste en que al tiempo que se promociona la construcción de una cultura nacional hispánica y católica, existe cierto grado de tolerancia para una disidencia estrictamente cultural. Al tiempo que el Congreso Eucarístico de Barcelona (1952) señala el ápice del nacionalcatolicismo o el obispo Piladain condena a Unamuno, tienen lugar Congresos de jovenes escritores, o de cine y teatro, en Santander y Salamanca, o Conversaciones Católicas en Gredos y San Sebastián. O se celebra, aunque asordinado, el centenario de Clarín en Oviedo. Prevalecía lo oficial pero también pululaba la *Revista*

de Occidente. Y Ortega, que los jóvenes de la posguerra habían identificado con lo viejo –sólo la izquierda de preguerra, más o menos resistente durante el franquismo, le fue fiel; esa izquierda, escarmentada y burguesa, que en 1945 había preferido a Franco a cualquier otra opción–, provocó con su muerte (1955) dos actitudes claras en la intelectualidad: rechazo oficial, pero también un favor públicamente expresado. No había libertad pero sí vida privada, como destacaron Julián Marías, Castilla del Pino, Benet y otros más o menos «rojos» y criptorrojos, que se reconocían mediante silencios.

Son cosas sabidas; pero causa cierta sorpresa hoy día leer en las revistas de entonces con qué pasión se producían discusiones y polémicas por asuntos de teatro, novela o artes plásticas, en las que se cruzaban palabras y descalificaciones al borde de la grosería. Las publicaciones del entorno de Falange, eximidas de la censura de prensa, solían ser más combativas pero, como entonces el sector estrictamente privado en la cultura no existía y, por tanto, todo lo que no era oficial la censura lo convertía en semioficial, las publicaciones dependientes de otros sectores también dieron cabida a un debate cultural agitado por fuera pero en realidad inocuo ya que nadie ponía en cuestión el *statu quo* de fondo. Dentro siempre de unos límites, Alfonso Sastre, José María de Quinto o Buero Vallejo encontraron plataformas desde las que exponer con alguna holgura sus puntos de vista. Estos «años dorados» del franquismo cultural acaban con la quiebra política y económica del 56, que modifica hondamente el panorama e inicia unas tensiones que no dejarán de crecer hasta 1975.

* * *

Paso a comentar las características que percibo en el panorama teatral de este quinquenio 1950-1955, incluyendo hasta diciembre de este último año. *a*) Primera y principal: se consolidan una variada serie de autores que, con matices, surgen para el teatro en torno a 1950. Son Antonio Buero Vallejo, José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte, Miguel Mihura,

Edgar Neville, Joaquín Calvo Sotelo. El espectro, como se ve, es amplio y abarca desde el drama trágico de Buero al drama de tesis de Calvo y la comedia de imaginación y humor en sus distintos registros. Estos autores comparten, por encima de todo -y pienso muy concretamente en Buero, el de más problemática inclusión en este grupo-, una formación y unas experiencias de preguerra que les individualizan, por un lado, respecto a los autores «mayores», que siguen y seguirán estrenando con toda normalidad -Luca de Tena, Pemán-; y, por otro, respecto a los «jóvenes» como Alfonso Sastre cuya formación y preocupaciones responden más plenamente a una experiencia de posguerra. En suma, las dos columnas del teatro en este quinquenio son esa media docena de autores «nuevos» y los «mayores», mientras que los «jóvenes», taponados pero ya visibles, apuntan al futuro teatro inconformista y crítico que se suele conocer como Generación Realista. La actividad simultánea de estos tres grupos justificó en algunos un declarado optimismo acerca de la buena salud del teatro español, que no todos compartían. Marquerie sentenciaba (*Teatro* 19 (1956): 11-12): «No hay crisis de invención en España. Hay mala organización teatral» (12b). Los hitos del quinquenio podrían ser *La muerte de un viajante* de Miller, *El baile* de Neville, *Tres sombreros de copa* de Mihura y *La muralla* de Calvo Sotelo.

b) La salida de Luis Escobar y Cayetano Luca de Tena de la dirección de los Teatros Nacionales provoca una crisis que está a punto de destruir lo conseguido en el decenio anterior. Sólo al final del quinquenio las cosas se enderezan gracias sobre todo a la entrada de José Tamayo en el Teatro Español, el cual se había hecho un prestigio gracias a su larga gira americana (1949-50), el éxito de *La muerte de un viajante* (1952) y un celebrado montaje de *La cena del rey Baltasar* en el Vaticano (1953). Pero teatralmente estamos ante cinco años casi perdidos para los Nacionales. Por su parte, Luca de Tena, y en menor medida Escobar, intentarán aportar su experiencia de dirección de escena a la empresa privada, con muchas dificultades.

c) Se desarrollan, en cambio, los teatros «de cámara», «de ensayo» o experimentales, alimentados fundamentalmente

por esas «jóvenes» gentes de teatro a que antes aludía, que incluyen no sólo autores sino también directores y actores. En estos años todavía no se distinguen con demasiada evidencia los futuros agitadores teatrales y sociales de quienes solo aspiran a un teatro más actual y acorde con sus preocupaciones humanas y estéticas pero sin ulteriores dimensiones políticas. Se codean todavía Alfonso Sastre, Alfonso Paso y Gustavo Pérez Puig, que sorprende con el gran hito de *Tres sombreros de copa*.

d) El teatro extranjero, novedad importante en el quinquenio anterior, deja de serlo y genera una doble corriente, ya larvada en los años 45-50: por un lado, la imitación rutinaria de modos del teatro extranjero, la mercenaria importación de obras foráneas poco relevantes y, en suma, el establecimiento de una «sección extranjera» en la vulgar expectativa del público mediocre. Con todo, dentro de todo lo malo de esta moda de lo extranjero, está, por otro lado, la pequeña y recordable corriente del teatro extranjero estimulante. Así, *La muerte de un viajante* de Arthur Miller hizo historia en la temporada 1951-1952.

e) Mediante la compra del Teatro de la Zarzuela, la Sociedad General de Autores de España, plagada de directivos relacionados con el teatro lírico, intenta reflotar un género que agoniza como género vivo –y esta vez, parece que va de veras– y que tiene en *El gaitero de Gijón* de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw con el maestro Romo, estrenada en Oviedo en 1953, su canto de cisne. Ese mismo año, el crítico Antonio Fernández Cid hacía sonar el «sos de la zarzuela española» (*Teatro* 3 [1953]: 49-50). La solemne reapertura (24-10-56) del renovado Teatro de la Zarzuela, con *Doña Francisquita*, poco podrá hacer para detener el imparable proceso de decadencia. Con los años, la salida del género será su versión de antología en manos del emergente José Tamayo, que ya en 1954 montó al aire libre *La verbena de la Paloma*, por encargo del Ayuntamiento para las fiestas de san Isidro. La revista *Teatro* (4 [1953]: 10) hablaba del plan de Juan Valls para salvar el género de la ruina, plan que se sumaba a los premios-subvenciones que daba la Dirección General de Cine y Teatro para desarrollar campañas en pro del género lírico. Se

estrenaron unas diez zarzuelas en el quinquenio, balones de oxígeno para un moribundo. De éstas, las recordables fueron *El canastillo de fresas* de Guillermo y Rafael Fernández Shaw-maestro Guerrero, *La rumbosa* de Pilar Millán Astray y Fernández de Sevilla-maestro Alonso, *Aquella canción antigua* de Federico Romero-maestro Dotras Vila, *Sierra Morena* de Fernández Ardavín-maestro Moreno Torroba y *María de la O* de los Fernández Shaw-maestro Lecuona.

Mientras, prosiguen su marcha imperturbable el folclore, la revista y el teatro cómico y saineteril de corte industrial, en sus locales habituales de Albéniz, Alcázar, Fontalba, Fuencarral, Lope de Vega, Martín o Price. Epítome del folclore manido y caduco pero aplaudido, podría ser *Solera vieja* (Fuencarral, 20-12-50) del trío Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga, interpretado por la compañía Los Chavalillos de España. En el terreno de la revista podrían ocupar ese puesto *Amor partido por dos* (Albéniz, 30-11-50) de L. Tejedor y Vázquez Ochando con el maestro Quintero, donde se imponen el desahogo de la frase y la transparencia del vestido, la desustanciada *El tercer hombro* (Albéniz, 24-2-51) de Ramos de Castro y el maestro Guerrero, que molestó por llamar «vejestorios» a Lola Membrives, Enrique Borrás y Benavente; o *La hechicera en Palacio* (Alcázar, 24-11-50), con Celia Gámez.

El teatro cómico, después del esplendor de Jardiel Poncela y la renovación del género en los años cuarenta, recae inevitablemente en la rutina de esa misma renovación, explotada por Tono, Álvaro de Laiglesia o Carlos Llopis, que aportan sólo ocasionales chispazos de verdadero ingenio. Jardiel, ya agotado años antes, muere simbólicamente en 1952 y Mihura, tras el inesperado éxito de *Tres sombreros de copa* ese mismo año, se abre camino en el mundo del teatro por una ruta estrictamente personal. Lo mismo que Neville, que triunfa con *El baile* (1952) —por vez primera y única.

f) Junto al primero que señalé, quizá el rasgo más original de este quinquenio sea este que comento en último lugar: el surgimiento de beneficiosas iniciativas en los alrededores del mundo del teatro. Me refiero, sobre todo, al inicio de la revista *Teatro*, la colección «Teatro» de la editorial Alfil

y al comienzo de la serie anual de Federico Carlos Sainz de Robles *Teatro Español*, ya en la temporada 1949-1950. En otro orden de cosas –puesto que los resultados fueron decepcionantes–, pueden mencionarse la creación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático en 1952 y los premios de teatro.

Teatro (*Revista internacional de la escena*) dedicada desde noviembre de 1952 a la información sobre teatro y artes afines, es significativa en cuanto fenómeno de dignificación del teatro en la sociedad española. Se trata de una revista bien presentada, que atiende a lo visual, con horizontes amplios, iniciativa y abundante información, que reúne a colaboradores de esos tres grupos que establecí arriba –los «mayores», los «nuevos» y los «jóvenes»–. Dirigida por Manuel Benítez Sanchez-Cortés y Juan Manuel Polanco, se trataba de una revista «de buen gusto» y por tanto el tono nunca es crítico o estridente sino todo lo contrario, quizá complaciente en exceso. Hay críticas duras, pero con los autores consagrados no siempre es fácil saber si una determinada obra fue realmente bien recibida o no, si es valiosa o no. Esa limitación, no obstante, también admite un punto de vista positivo: el hecho de que una publicación como ésta, con múltiples colaboraciones de indudable altura sobre la escena, alcanzase a una capa social alta –el tipo de publicidad es elocuente– merece un juicio favorable. Y cuando menos, *Teatro*, que dejó de publicarse en abril de 1957 después de 22 números, abrió el camino a *Primer Acto*, decana hoy de las revistas teatrales en España, que empezó justamente en abril de 1957, con firmas que habían aparecido en *Teatro*. En su primer número (noviembre 1952), *Teatro* declaraba tres objetivos: «informar con la mayor probidad de los sucesos teatrales de España y fuera de España; proporcionar un medio adecuado para que se escriba "sobre" teatro, y dar a conocer obras y versiones importantes». El primero se cumplía con secciones fijas como «Un mes de teatro en Madrid», «Un mes de teatro en Barcelona», «Una obra cada mes», «Fichero teatral», «25 comedias europeas» o «Crónica de Buenos Aires», «de París», «Roma», «Londres», «Alemania» y «Nueva York». El segundo objetivo llevó a la publicación seriada de ensayos y memorias de autores, directores y actores; por ejemplo,

«Ensayo General» por Cayetano Luca de Tena, «Viaje alrededor de un escenario» por Víctor Ruiz Iriarte, «Lola [Membrives] por el mundo» por Pemán, «Mis 25 años de teatro» por Manuel Dicenta. Predominaban sin embargo, artículos sueltos como el de Buero sobre «Teatros de cámara» en ese primer número, y otros colaboradores. Entre las «obras y versiones importantes» figuraron *Corrupción en el Palacio de Justicia* de Ugo Betti, *Soledad* de Unamuno, *La esfinge furiosa* de Juan Germán Schroeder, *Aventura en lo gris* de Buero, *Numancia* en versión de José María Valverde, o amplios fragmentos de *Diálogos de carmelitas*.

La colección «Teatro» dependía de Ediciones Alfil, la misma empresa editora –luego transformada en Escelicer, que siguió muy involucrada en lo teatral– de la revista *Teatro* y estuvo dirigida por el mismo Manuel Benítez desde 1951. Tenía el lema de «Una comedia cada semana» e inmediatamente recibió el Premio Nacional de Teatro 1951-1952 a la mejor labor realizada en pro de la escena. Los autores recibían un dinero por la publicación de sus comedias y tenían atribuido un color en la cubierta, al menos los más importantes: rojo para Buero, verde para Pemán, azul claro para Ruiz Iriarte, azul oscuro para Calvo Sotelo, marrón claro para López Rubio, violeta para Mihura, marrón oscuro para Tono, etcétera.

Lo más extraordinario de la colección fue su longevidad, que la llevó hasta por lo menos 1975 y casi ochocientos títulos. Es imponderable el servicio que han prestado al teatro español de posguerra esos pequeños libros tan asequibles y tan difundidos, de los que ya se habían publicado 100 títulos en 1954 y 200 en 1958. Si durante muchos años estos tomos abundaban a precio ínfimo en los libreros de viejo, hace ya tiempo que son pieza codiciada y de precio no insignificante. En el volumen especial que se publicó para conmemorar el número 100 se decía que «El teatro no se integra sólo con obras geniales ni siquiera con obras de éxito. Por eso, esta colección, que en cierto modo nos deja ver el haz y el envés, el brillo y la sombra de la producción diaria, supera el mejor estudio que pudiera hacerse para conocer el teatro actual de España, de cuya activa existencia viene a dar algo así como

fe pública». Esta casi indiscriminada amplitud de criterio permite al historiador teatral de hoy conocer textos que de otra manera serían inaccesibles. No obstante, parece existir una mínima selección que dejó fuera géneros y obras de muy escasa condición literaria. Por otro lado, los responsables eran conscientes en 1954 de que «ya en la breve perennidad del lapso que ha transcurrido desde que apareció el número uno de la Colección [...] una parte de los títulos ha perdido vitalidad; otra -la más amplia- ha pasado a una actualidad de segundo plano, y la última -la más reducida, quizá- sigue pujante con redoblado interés. Es ley inexorable del teatro, y no significa nada».

Manuel Benítez, animador de la revista y la colección, era un universitario extremeño afincado en Madrid, que trabajaba como secretario de Pemán, cuyo crédito social beneficiaba sus empresas teatrales, y que más adelante se lanzó a varias iniciativas, de éxito inconstante, como el teatro Club Recoletos -para Benítez escribió Pemán su picante y taquillera *Los tres etcéteras de don Simón* en 1958-, el teatro Goya o algún espectáculo suelto. Murió en 1971.

Por su parte, el polígrafo y tenaz aficionado al teatro Federico Carlos Sainz de Robles (1898-1982) comenzó a publicar en la editorial Aguilar, a partir de la temporada 1949-1950, un volumen anual de estructura semejante al del presente proyecto de *Historia y antología del teatro español de posguerra*; esto es, una combinación de textos teatrales y una evolución histórico-crítica de la temporada teatral. Las obras seleccionadas, en torno a media docena por temporada, lo eran en virtud de un doble criterio: calidad intrínseca y difusión pública; o, dicho de modo más convencional, éxito de crítica -garante teórico de la calidad- y de público -cifrado en las cien funciones-. Las comedias se publicaban acompañadas de una sumaria información biográfica del autor, autocrítica de la obra en cuestión, dos o tres reseñas significativas del estreno y algunas fotos del montaje.

Sainz de Robles mantiene en general un criterio exigente y digno, con una tendencia mixta entre la esperanza de redención para el teatro español y un pesimismo razonado. La tónica general de sus evaluaciones habla de «estado comatoso»,

«Todo sigue igual», y expresa quejas amargas por la abundante imitación de teatro extranjero mal asimilado, los refritos, los plagios mal disimulados, los añejos problemas de estructura y costumbre, los éxitos discretos, otros amañados, los centelleos breves, los premios mal dados, el folclore trasnochado, las revistas arropadas en letras indigentes y músicas ramplonas, los empresarios que mejor fuera calificar de industriales, los intérpretes vulgares, la falta de locales de cierta categoría. También se incluye en el elenco de críticas «la "contención" establecida para ciertos temas y ciertos procedimientos audaces», en alusión a la censura. Una mirada al panorama del teatro europeo a finales de 1956 le infundió un cierto optimismo comparativo: en todas partes cuecen parecidas habas.

Llama la atención y merece comentario aparte el aliento que presta Sainz de Robles al drama y a la tragedia, géneros cuya carencia en España le preocupa, sin que ello le impida prestar atención y valorar la importancia de los comediógrafos que precisamente se consolidan en la escena de este quinquenio. Sainz de Robles da su apoyo a Buero Vallejo y a Alfonso Sastre, los elogia constantemente y selecciona varias obras suyas en estas cinco temporadas; del primero, todos los años excepto uno selecciona una obra y del segundo, su primer estreno profesional, *La mordaza*. De Buero incluyó *En la ardiente oscuridad*, *La tejedora de sueños*, *Madrugada*, *Irene o el tesoro*, además de *Historia de una escalera* en 1949-1950.

Sólo en la temporada 1954-1955 parece cumplirse un tanto la esperanza de Sainz de Robles, pues percibe unas cuantas «obras excepcionales», unos cuantos «frutos de excepción», aunque «no muchos –¡ay!», que aportan, además, una auténtica variedad de géneros: un crudo drama de pasiones (*La mordaza*), un drama de conciencia (*La muralla*), una comedia de poesía y humor (*La otra orilla*), una fábula dramática (*Irene o el tesoro*), una farsa con almendrilla agridulce (*La rueda*) y una deliciosa comedia, entre farsa y caricatura (*¡Sublime decisión!*). En realidad, esta temporada, a mediados de los cincuenta, refleja bien la situación: un presente en el que florece una comedia renovada en temas y procedimientos respecto a la comedia benaventina del pasado;

un presente, Buero, que irá a mucho más en el género trágico, y un futuro de teatro crítico y realista que se apunta en Sastre. Mientras, perdura y perdurará un lenguaje teatral menos renovado en Calvo Sotelo. En años posteriores, Sainz de Robles señalará algunas temporadas como destacadas por su calidad, como la de de 1958-1959 e incluso afortunadas como las de 1960-1961 - de la que se siente satisfecho por incluir a nuevos valores como López Aranda o Rodríguez Buded– y 1961-1962, con textos de Rodríguez Buded, Lauro Olmo y Alfredo Mañas. Una última aportación de Sainz de Robles consiste en el Apéndice con las listas, no siempre completas y de origen no declarado, de las obras estrenadas en los teatros de Madrid y provincias, donde uno puede consultar la aplastante lista de obras y autores desconocidos -descorazonadora experiencia.

En cuanto a los premios era notable, al parecer, la poca seriedad en su adjudicación. Existían los Premios Nacionales de Teatro, dependientes del Ministerio de Información, con numerosas modalidades, acogidas al nombre de algún autor o actor famoso: mejor obra dramática, compañía, campaña dramática en Madrid, en provincias, mejor campaña lírica, mejor interpretación, mejor labor literaria sobre el teatro, y algunas otras. Estaba, recién creado en 1950 por el Ministerio, el Premio Calderón de la Barca para autores noveles, que atrajo cientos de concursantes y se multiplicó en varios accésit. Y estaba el Lope de Vega, del Ayuntamiento de Madrid, muy codiciado porque llevaba aparejado su obligatorio estreno en el Español; aunque también era temido porque los estrenos solían ser «movidos» por el despecho de los concursantes no premiados –al menos ésa era la leyenda.

En cuanto a codicia y polémica resultaron paradigmáticos los Premios Pujol, instituidos por un millonario arquitecto catalán que los dotó con tan inusitada largueza que fueron objeto de múltiples comentarios y rencores; en algún sitio hasta se le llamó el «Marshall» de nuestro teatro –hablando de premios, la película *Bienvenido Mr. Marshall* de Bardem y Berlanga, obtuvo el Premio Jeromín a la mejor película del año 53–. A los Premios Pujol se les criticaba su

inutilidad ya que podía concurrir cualquier escritor, consagrado o no, que, además, debía ceñirse a unos temas de tipo social e ideológico que se les marcaban como condición. En suma: no servían en absoluto para la mejora del teatro puesto que los autores ya consagrados coparían los premios con obras de pie forzado –poco originales, por fuerza–, atraídos por la enorme suma de 100.000 pesetas para cada uno de los cuatro premios que se habían instituido, tres teatrales y uno de novela. Las cosas salieron mal: todo el mundo conocía de antemano las obras, los candidatos, teóricamente anónimos, y lo que es peor, conocía al ganador, que era intensamente criticado a continuación, al igual que las bases de estos ricos Premios. Tanto en estos premios, como en otros –el de la Asociación Amigos de los Quintero o el Premio Ciudad de Barcelona–, la tónica general era la sobreabundancia de originales.

La Real (sic) Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) se creó en 1952 dependiente de la Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Educación Nacional). Se puso al frente como Delegado del Gobierno a Guillermo Díaz-Plaja y Contestí (1909-1984), creador y director del Instituto del Teatro en Barcelona, así como reciente Espiga de Oro de Poesía en el Congreso Eucarístico. El objetivo de las recién creadas Escuelas era elevar el nivel cultural de la gente de teatro, reproduciendo en Madrid la experiencia del Instituto barcelonés –que tenía 26 cátedras y 200 estudiantes– y cerrando las apolilladas secciones de Declamación de los Conservatorios de Música. De ahí que se pretendiera cimentar bien las enseñanzas prácticas, tendiendo puentes hacia la universidad, con la idea de una posible Facultad de las Artes, que no prosperó. Díaz-Plaja declaraba a la revista *Alcalá* (25-11-52): «me interesaría que las clases de la Escuela fueran asequibles a los universitarios, que traerían a nuestras aulas un tono superior al que ahora tienen. Una de mis primeras medidas ha sido la de llevar las clases de la Escuela a las últimas horas de la tarde [...] me propongo elevar la exigencia en el aspecto didáctico hasta alcanzar el tono de Escuela Superior que ostenta. Cuando lo obtengamos podremos pensar en una integración formal de la Escuela a la Universidad».

Se creó una sección de publicaciones con varias series: Textos, Ensayos, Anuarios de Arte Dramático y Obras actuales, que en 1955 había publicado media docena de libros. La realidad, sin embargo, no confirmó tan ambiciosos planes. Hubo un grupo de teatro experimental en la RESAD, que ha dejado poco rastro. El montaje fin de curso 53-54 (23-6-54), dirigido por Huberto Pérez de la Ossa, parece muy poco estimulante: *Eugenia* de Claudio de la Torre, *Un par de botas* de Benavente y *La patria de Colón* de Nicolás González Ruiz. También dirigió Díaz-Plaja el volumen *Teatro. Enciclopedia del Arte Escénico*, obra colectiva muy estimable que apareció en 1958, poco después de un hito notable, la *Historia del teatro español* que publicó Valbuena Prat en 1956, en la misma editorial Noguer.

BUERO VALLEJO: EXPLORACIONES Y REFLEXIONES SOBRE TEATRO

El que terminará siendo el autor más importante del teatro español del siglo XX se afianza como autor dramático en este quinquenio 1950-1955, en que estrena seis obras, a las que hay que añadir otras dos no estrenadas: *El terror inmóvil* y *Aventura en lo gris*. Estas obras pertenecen a la etapa en conjunto menos interesante y menos creativa del autor, aquella primera en que acepta sin problemas la herencia estética del teatro realista y procura profundizar en ella, sin rupturas. Buero está convencido en estos años de que la «esencia eterna» del teatro reside en una combinación de diálogo y situación, capaz de suspender al espectador. Su permanente inquietud y su inconformismo le llevan a abordar de forma original el gran tema de la esperanza trágica y, sobre todo, a plantear finales abiertos en los que el espectador quede implicado personalmente; pero desde dentro de un sistema teatral que no pone en cuestión, al modo de Ibsen, dramaturgo al que cabe considerar su maestro en estos años. Como veremos, *Madrugada* supone un experimento con el tiempo que certifica esta actitud intrínsecamente teatral frente a la pasividad del espectador y la técnica funcional libre propias

del cine. Habrá que esperar hasta 1958, con *Un soñador para un pueblo*, para que Buero experimente su primera evolución importante desde el punto de vista formal. Ahora, a la busca de un camino propio, Buero se mueve aún entre tanteos.

Un año después del impacto de *Historia de una escalera* en el Español, estrena Buero su segunda obra, *En la ardiente oscuridad*, en el otro teatro nacional, el María Guerrero, dirigida por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa (1-12-50). No obtuvo un éxito tan resonante como aquel, pero sí el suficiente para certificar que lo ocurrido un año antes no fue producto de la casualidad. En realidad, en esta segunda cita con el público, el éxito de *Historia de una escalera* iba en contra de Buero ya que sólo un nuevo éxito indiscutible podía librarle de críticas malintencionadas, prejuicio que le persiguió, a él y a sus detractores, durante todo este quinquenio –en el que no menudearon los éxitos– y más allá. El autor apuntaba en su autocrítica que aspiraba a ofrecer «un par de horas de pasión y de reflexión» en torno a la «diferencia que existe entre los motivos por los que creemos actuar y aquellos por los que realmente actuamos: la diferencia entre razón y vida». Desde otro punto de vista, el tema simbólico de la ceguera arrastra consigo el de la luz, que preside el texto en dos lemas alusivos, uno del evangelio de san Juan (1, 5): «La luz en las tinieblas resplandece, mas las tinieblas no la comprendieron», y otro tomado de su querido camarada de penalidades carcelarias Miguel Hernández: «La sombra es el nidal íntimo, incandescente, la visible ceguera puesta sobre quien ama» (*Hijo de la sombra*). La luminotecnia del montaje, de Martínez Romarate, respondió plenamente a la creación de un ambiente físicamente sombrío y parece ser que a Romarate se debió la idea del apagón total de sala y escenario en el tercer acto, tan cercano a los «efectos de inmersión» del futuro Buero.

En el primer acto, que la crítica alabó por encima de los otros, un centro para ciegos, muy moderno, eficiente y organizado, dirigido por un pulcro don Pablo, hace pensar en los mundos casonianos mientras los allí internos se hacen denominar «invidentes», estudian carreras, van bien vestidos, prescinden del bastón, mantienen relaciones amorosas con

naturalidad y, en suma, llevan una vida impropia de ciegos. Pero llega un nuevo interno, el ardiente, desliñado e hirsuto Ignacio, que rechaza integrarse en ese ambiente porque él quiere ver. El acto segundo, el nudo, muestra la fortaleza de Ignacio en su enfrentamiento con Carlos –el hombre sin dudas– y también su debilidad, cuando Luisa, novia de Carlos, le comprende, le besa y él, por primera vez, se siente querido como ciego. El tercer acto, el desenlace, introduce un interesante personaje secundario, doña Pepita, esposa del director, la única vidente de todo el reparto. Ella no reacciona convencionalmente ni cuando Ignacio la acusa de que solo un ciego se casaría con mujer tan fea como ella ni cuando, siendo el único testigo de la muerte de Ignacio a manos de Carlos –aquel quería aprender a usar el tobogán, como los demás, pero a escondidas para no desacreditarse–, aprovecha la situación, ambigua y confusa –¿es sólo una acusación o realmente ha presenciado un asesinato?– para declarar que ha ocurrido un accidente y así proteger a la institución y el marido al que ama. La doble intriga amorosa y criminal, el diseño psicológico de los personajes y la estructura de la obra, aspectos muy atendidos por Buero, son, desde la actual perspectiva, lo más flojo del drama, cuyo punto fuerte reside en las dimensiones simbólicas de la ceguera y de Ignacio. Este personaje representa, sobre todo, la esperanza de luz para los ciegos, es decir, ese imposible al que el hombre no debe renunciar. De hecho, Ignacio acaba triunfando una vez muerto porque logra transmitir su trágica inquietud a su rival Carlos, que en la última escena ansía contemplar las estrellas.

Marquerie fue agudo al detectar en *En la ardiente oscuridad* el comienzo de una nueva línea trágica, ausente en España, una nueva tragedia sin gritos ni aspavientos. La obra, aunque no del todo lograda a mi juicio, es ambiciosa, inquietante e interesante, sobre todo en vista de otras posteriores como *La fundación*, puesto que se plantea, nítidamente ya, el tema de la esperanza trágica, central en el teatro de Buero.

En la siguiente temporada estrenó *La tejedora de sueños*, otra vez en el Español (11-1-52), dirigida por Cayetano Luca

de Tena, con María Jesús Valdés y Guillermo Marín en los papeles principales. En principio, sorprende la exótica ubicación espacio-temporal hasta que se descubre que, en realidad, el fondo de esta revisión de un tema homérico es perfectamente bueriano y bien cercano a su profunda admiración por la tragedia griega, en especial *Edipo rey*. La tejedora es la envejecida Penélope que lleva veinte años aguardando el regreso de Ulises en su arruinado palacio mientras mantiene a raya como puede a los rapaces pretendientes con el legendario ardid de tejer y destejer un sudario. Cuando finalmente aparece, Ulises no es el astuto guerrero sino el mezquino calculador que se disfraza, no para sorprender a los intrusos sino para espiar a su mujer, ajada y frustrada. Ulises es también el insensible marido que mata a un rival, el noble Anfino, único pretendiente que ignora la decadencia física de Penélope y sigue viendo joven y bella a una esposa no tan fiel como proclama el mito; un mito que Ulises se encarga de imponer a su mujer, que le desprecia. El centro de gravedad del drama está en el conflicto de la esposa condenada por otra mujer, Helena de Troya, a bordar, soñar y destejer «la vida que no he vivido» (OC 148). La obra obtuvo un éxito discreto y quizá le afectó la crisis, muy rumoreada, que amenazaba a los teatros nacionales; pero me parece que la materia homérica, con su dinámica propia, se impone sobre el naciente universo bueriano, preocupado por conflictos como el de la espera y el de los sueños; en aquel molde estos temas no terminan de acomodarse y destacar bien.

Para *La señal que se espera*, su primer estreno en una compañía completamente comercial (Infanta Isabel, 21-5-52) y segundo de la misma temporada, acudió a Antonio Vico, que la dirigió y protagonizó, con algunos problemas. El ambiente recuerda al del cercano éxito de *Celos del aire*: verano, casa de campo –gallega esta vez–, gentes amigas y socialmente homogéneas, criados –con su poco de costumbrismo y acento casi a lo Torrado–. Desde el punto de vista constructivo, Buero se esmera en justificar los detalles de una trama muy articulada y en introducir varias sorpresas muy «teatrales», en el sentido más convencional. Desde el punto

de vista temático Buero, en una línea muy unamuniana, plantea la posibilidad de lo sobrenatural, el conflicto del hombre ante la fe y la esperanza religiosas, sin más respuesta por su parte en este drama de tesis que una ambigua apertura espiritual. Enrique y Susana, acomodado matrimonio sin hijos, reciben a Luis Bertol, compositor obsesionado por su sequía creativa, que afirma no poder componer hasta recuperar una melodía perdida en su memoria. En su espera de un sonido, presta atención a la leyenda de una gruta maravillosa –lo galaico, un «arpa eólica» que le dará la «señal», el milagro que se espera–. Susana, por su parte, fue antes novia de Luis –que enfermó tras la ruptura–, Enrique está inquieto por un asunto no revelado y llega otro amigo a la quinta, Julián, filósofo, que ha sido abandonado por su mujer. La pareja de criados, ella gallega, él rudo castellano, aportan un contrapunto al conflicto; ellos también esperan carta de un sobrino que huyó a América. La densidad de los elementos de la trama es muy espesa; la situación resulta dramáticamente intensa pero en exceso convencional, recargada e inverosímil. El momento culminante tiene lugar –como era canónico– al final del acto segundo, cuando los que eran amigos –Luis y Enrique– se han vuelto enemigos y se sabe que los que son amigos –Luis y Susana– fueron amantes, momento en que por fin se produce el «milagro»: suena la melodía perdida en el arpa eólica. Así pues, la señal suena pero no solo para el músico Luis sino también para su rival, el escéptico Enrique, que declara «Ahora es cuando yo necesitaría también un milagro» (*OC* 223); porque, en pleno conflicto, Susana ha huido y temen un suicidio. El acto tercero trae anticlímax y golpes teatrales: Luis debe aceptar que fue Susana quien le abandonó a él, no al revés; la melodía «misteriosa» fue en realidad interpretada por Susana, que la conocía de cuando eran novios; pero si la tocó no fue para curar a Luis, sino para devolver la fe a Enrique, y también a los atribulados criados. La ruina económica de Enrique y el hijo que por fin traerá la armonía al inestable matrimonio rematan, en cuanto a la acción, este drama en que Buero transita, con un exceso de explicitud, los caminos de la fe y la duda. Julián, ese personaje casi externo que hace de

observador-juez, parecido al inspector de *Llama un inspector* –obra estrenada doce meses antes y que Buero estimaba como «extraordinaria»–, afirma paulinamente que «La fe nunca es inútil» (227). Cuando parece que la melodía tiene explicación perfectamente racional, Buero aporta el centro de su tesis, en varias formulaciones: «Todo es humano en este mundo... Pero todo es, también, maravilloso» (235), «Por alguna misteriosa ley se nos regala a los pobres hombres el prodigio de las coincidencias» (237). Y, superando la ambigüedad para llegar casi a una rotunda afirmación de la fe: «Está sonando [la música misteriosa], no te quepa duda. Aunque no la oigamos» (237). Pero resulta que el espectador sí la oye –en concreto, se trata de *Lohengrin*–. La explicitud que daña *La señal...* como obra teatral la vuelve, sin embargo, un buen documento para conocer la posición intelectual de Buero en ese momento repecto al papel de lo trascendente en el hombre, un tema que recorre todo su teatro. El Buero de estos años afirma claramente, y remachando, que el hombre y la vida son un misterio que excede las explicaciones racionales y reclama una fe necesaria.

Ya en la siguiente temporada, *Casi un cuento de hadas* (Alcázar, 10-1-53) pudo ser el fruto de la alianza de dos hombres de teatro necesitados de estrenar: Buero, tras el tropiezo de *La señal*, y Cayetano Luca de Tena, precisado de estrenar comedias de un cierto nivel para cebar su compañía «La Máscara» con la que intentaba prolongar su experiencia de una década al frente del Teatro Español, de donde acababa de salir por las malas. Habría que incluir también al veterano Guillermo Marín, que acompañó a Luca de Tena en la aventura, y representó al protagonista. El resultado cara al público fue malo, casi desastroso.

Supone una pirueta extraña para un autor supuestamente realista la reincidencia en lo mítico o al menos en lo exótico; porque *Casi un cuento de hadas* consiste en una glosa de «Riquet el del copete» (*Riquet à la Houpe*), uno de los *Cuentos de mi madre la Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*) de Charles Perrault (1628-1703), situada en un Palacio Real dieciochesco y versallesco de lo más rococó. Por cierto que Perrault es también el autor de «El gato con botas» (*Le Maître*

Chat ou Le Chat botté), la fuente literaria de *Los intereses creados*, como Buero descubrió –excepcionalmente, porque la noticia no volvió a publicarse en ningún otro sitio– en unas recónditas declaraciones de don Jacinto a *Redención*, una publicación para reclusos. El inicial tono frívolo y juguetón, en principio poco acorde con Buero, remite también a *El gran minué*, estreno de Ruiz Iriarte en 1950 dirigido por el mismo Luca de Tena e interpretado por el mismo Guillermo Marín.

Casi un cuento de hadas se apoya en un cuadrilátero de personajes: Leticia, princesa muy bella pero tan sumamente necia que ningún príncipe desea heredar el reino con tan pesada carga; Laura, inteligente pero fea y envidiosa; Riquet, príncipe discreto y cheposo con un extraño mechón de pelo rubio, que acepta a Leticia y será su preceptor de amor, al modo de *La dama boba*; y Oriana, la maga depositaria de un sortilegio según el cual la inteligencia y la belleza se transmiten con el amor. Completa el panorama el señor Armando de Hansa, petimetre que entra en conflicto con Riquet porque con su amor éste ha logrado que se despierte la inteligencia de Leticia que, a su vez, es la única capaz de ver la belleza exterior de Riquet. No sin vacilaciones y temores, Leticia y Riquet –que ha sido humillado por Hansa– se aceptan mutuamente y nos sitúan en un mundo a medio camino entre la realidad y el ensueño: «¡Aunque sea en el dolor, busquemos el sortilegio de nuevo!» (OC 302), «Soñemos juntos con él [el ideal, un Riquet bello] en nuestra triste verdad» (303). La existencia de un doble Riquet –el para todos objetivamente feo y el para Leticia subjetivamente bello– obliga a un juego escénico de inmersión de la conciencia del espectador, que realza la posibilidad de una ilusión auténticamente redentora de la realidad, como proclama un Buero que casi parece un autor de comedia «evasionista». Una vez más, como en *La tejedora de sueños*, Buero vierte en moldes ajenos tanto sus ideas sobre el hombre como sus concepciones dramáticas, todavía inestables.

La colaboración con «La Máscara» de Luca de Tena, aunque no satisfactoria, se repitió en la siguiente temporada, 1953-54, con *Madrugada* (Alcázar, 9-12-53), que fue el único triunfo importante de público y económico que tuvo Buero

en este quinquenio. La crítica la consideró excepcional, un prodigio de técnica y de tácticas escénicas, sin concesiones al truco. Comentarios que vienen muy al caso de este «episodio dramático» porque el autor hace que el tiempo representado coincida con el de la representación, presidida y pautada por un «hermoso reloj de pie, de ancha esfera, en cuya verdadera y precisa marcha se enhebrarán las incidencias de la noche» (8); como si se hubiera retado a sí mismo a atenerse estrictamente a las tres unidades clásicas, y quedar así libre ante cierto público para futuros experimentos. De hecho en el detallado «Comentario» que adjuntó el autor a la publicación de *Madrugada*, se hacía una cerrada defensa de la necesaria disparidad de técnicas entre el cine, con su rápido ritmo y su «lenguaje más primitivo» (85), y el teatro, «arte de la acción y la palabra» (85). También quería Buero limitar la trascendencia de lo que llama «técnica funcional» en el teatro, difundida entre nosotros por «algunas obras maestras norteamericanas» (84). Pero el camino, según Buero, no es ese sino que el teatro afirme su esencia propia y evite la «imitación vergonzante» de los ágiles recursos cinematográficos (86). Es una pena que Buero no se refiera a una famosa película contemporánea, *Solo ante el peligro* (*High Noon* de Fred Zinnemann, 1952), donde el cine parece imitar al teatro –¿o no?–, con el conocido ajuste de tiempo interno y externo, también presidido por el reloj de la estación adonde llegan los forajidos Miller para acabar con el atribulado *sheriff* Will Kane.

Lo que el espectador se encuentra en *Madrugada* es una brutal disputa por el testamento, entre los parientes pobres de Mauricio, rico y cotizado pintor moderno –su arte es «atrevido y sincero» (7)–, y Amalia, la mujer que vivía con él. Amalia les hace creer que Mauricio, que en realidad ya murió, aún vive, con el fin de arrancarles cierta confesión acerca de ella y Mauricio; a cambio, ella se compromete a renunciar a la herencia. Los herederos son un desvergonzado matrimonio, poseído además por una dignidad ridícula, y Lorenzo, el otro hermano. Poco a poco va conociéndose lo ocurrido: Lorenzo y Leandro calumniaron a Amalia ante Mauricio para que éste no testara a favor de ella. Pero Mau-

ricio, en cambio -ésta es la carta «teatral» que Buero se guarda-, se casó legalmente con Amalia. Ahora ella monta toda esta escena no para obtener dinero sino para saber exactamente por qué Mauricio se casó con ella, si por desprecio, como un pago mercenario o, al contrario, para sellar su fe en ella ante la calumnia. Cuando averigua que esto último fue lo ocurrido, su ardid queda reivindicado y los miserables humillados y sin más herencia que una dote para educar a la hija de los cuñados. La tensión dramática es fortísima, muy bien dosificada, apasionante y casi policíaca en esta obra, una obra muy «bien hecha» donde el amor triunfa frente a la codicia hipócrita. A propósito de *Madrugada*, puede recordarse el auge que vivía, al menos en determinados círculos, el arte plástico de vanguardia en la España de esos años así como la frustrada pero irreductible vocación pictórica del autor.

En la siguiente temporada, con *Irene o el tesoro* Buero regresa al María Guerrero (14-12-54) donde se acababa de instalar como director Claudio de la Torre. Las crónicas del estreno resultan más positivas para la obra y el autor que para la dirección. Aunque se alaba formularmente a De la Torre parece que, salvando también a los actores, la actuación acusó lentitud e inconexión. La peculiar mezcla de fantasía y realidad de esta «fábula» produjo desconcierto en un sector del público que no captaba las sutiles relaciones entre los dos planos; también hubo unos pocos reventadores la noche del estreno. Torrente Ballester cuenta que «cuando las señoras de mis alrededores comenzaron a enternecerse [con el duende, interpretado por la niña Mari Tere Carreras] comprendí que la fusión de lo real y lo irreal no se produciría». Permaneció en escena un mes escaso pero Sainz de Robles la incluyó entusiasmado en su antología.

En *Irene* Buero recupera el espacio llamativa y capciosamente «realista» de *Historia de una escalera*, medio galdosiano, medio saineteril: un destartalado piso donde habita Dimas, un usurero y tacaño patológico, con su familia, todas mujeres, y un huésped. Irene, la nuera, viuda, vive ahora con ellos, humillada y convertida en criada de la casa a la que no se paga. Sin embargo, su verdadero conflicto -y el

centro de la obra– es su obsesión por el hijo que perdió recién nacido; su perturbación abre el camino para el juego de un doble plano entre la realidad diaria y una posible realidad superior. Otro «casi» cuento de hadas tiene lugar en este sórdido escenario del que son responsables la Voz –que se oye en escena pero no es propiamente un personaje– y, sobre todo, Juanito, un duende minero con su pico de plata que ha venido a buscar un tesoro en la casa y al que solo Irene –y el espectador– ve, habla y confunde con aquel hijito muerto. El juego de estos planos se desarrolla durante los tres actos y culmina en la escena final cuando Irene sale por el balcón con Juanito en brazos, por un camino de luz, una escena entre ella y Juanito, que casi coincide con el final de *El landó de seis caballos* (67) de Ruiz Iriarte: «Juanito: ... nos vamos ahora mismo. Irene: ¿Adónde? Juanito: A mi país. Ahí te espera la felicidad» (OC 547). El espectador contempla su salida, al tiempo que los demás personajes se lamentan del accidente de Irene, que ha caído por el balcón. La inmersión del espectador en la conciencia de Irene es mucho más intensa que la de Leticia respecto al bello o feo Riquet en *Casi un cuento de hadas*, y apunta a crear una ambigüedad en el receptor acerca del grado de cordura o locura de quien acepta una posible supra o transrealidad inscrita en la vulgar realidad de los hombres. Somos «pobres seres que sólo alientan para sus mezquindades, sin sospechar siquiera que el misterio los envuelve» (509); «Yo [Juanito] estoy hecho de la sustancia del misterio» (510). La pregunta de fondo es ¿quién es el auténtico loco?

Por su parte, el duende Juanito –personaje risueño que en sus diálogos con la Voz introduce un elemento de humor, infrecuente en Buero– abona la ambigüedad de la fantasía cuando se plantea dudas unamunianas respecto a si tanto él como la Voz existen realmente o si los crea Irene en su conciencia –o subconsciencia, como dice la Voz en irónica alusión a Freud– (535). Juanito acepta finalmente ser el hijo de Irene cuando se descubre que el tesoro que le han mandado desenterrar es el bondadoso corazón de Irene. No es de extrañar que esta cita del *Cancionero* de Unamuno figure al frente del texto: «El secreto del alma redimida: vivir los sueños al soñar la vida».

Daniel, el huésped enamorado de Irene, es, como ella, un ser vencido por la vida, un soñador, aunque menos radical: «¿Qué vale la razón?... no soy más que un pobre soñador y todos los soñadores sabemos que el mundo no es sólo esta sucia realidad que nos rodea, que en él también hay, aunque no lo parezca, una permanente y misteriosa maravilla que nos envuelve» (531). Daniel funciona como transición entre el mundo de la alucinada fantasía y los concretos mecanismos de la intriga y las justificaciones de la acción a los que Buero presta mucho cuidado en estos años. La morbosa pasión por el dinero de Dimas y el ambiente de opresión que desemboca en el internamiento del usurero están concretados en detalles sumamente convincentes. Elementos melodramáticos como la rivalidad amorosa de Aurelia por Daniel o los turbios movimientos de los «malos» Dimas y su adlátere Méndez, aunque nos resulten anticuados hoy, están bien unificados con el motivo central de la obra: lo sobrenatural no se impone, va unido a la bondad moral, está reservado a los «buenos» o quizá locos –Irene, Daniel y Sofía.

Quizá exagere pero yo diría que la onomástica añade una dimensión de hondura para que nadie tome la obra por un sainete: Irene es «paz», Sofía –la cuñada buena que quiere pero no logra ver al duende– es «sabiduría», Dimas es el mal ladrón del Evangelio y Daniel se encuentra, como el profeta, en el pozo de los leones.

El terror inmóvil corresponde a esta etapa creativa de Buero, aunque no llegó a estrenarse; cosa comprensible porque se trata de un extraño y fallido drama rural que evoluciona hacia la tragedia. El maniático Álvaro no ama ni a su esposa ni a su hijo Víctor ni a su hermano Regino, hombre algo peregrino pero bueno. Álvaro vive atormentado y atormenta a cuantos le rodean. Hay un fondo unamuniano de paternidades y maternidades frustradas, afectos mal encajados y, sobre todo, destaca la fobia de Álvaro contra la cargante afición de Regino a la fotografía porque congela la vida, la vuelve inmóvil. Al final sólo existirá una única fotografía de Víctor vivo y otra algo macabra de Víctor, con ocho años, muerto y con los ojos abiertos –ojos de terror–, hecha esta vez por expreso deseo de Álvaro. Hay un grupo de esposas

que parecen esbozar un coro y un tío Blas, curandero ignorante, que incorpora cierta dosis de elemento sobrenatural.

En cambio, *Aventura en lo gris* (*Dos actos grises unidos por un sueño increíble*) ofrece varios puntos de interés. Primero, que fue escrita hacia 1949, retocada, paseada por compañías y despachos, y sólo estrenada en 1963, en versión modificada ya que consta que la censura prohibió el estreno previsto para la nueva compañía de Huberto Pérez de la Ossa en el Infanta Beatriz en 1954. El texto sí fue autorizado para publicación y apareció en la revista *Teatro* con una anónima presentación: «aparece publicada cuando aún no se ha presentado en ningún escenario... circunstancias que, no haciendo posible su estreno, aconsejan publicarla...». El propio Buero contó entonces (*Teatro* 9 [1953]: 37-39) una complicada historia sobre esta obra donde se mezclan inseguridades de autor, un prurito de honradez ante la posibilidad de que le acusen de plagiar *La maison de la nuit* de Thierry Maulnier estrenada en el María Guerrero (10-11-54) y, sin mencionarla, la sospecha de la censura. Según relata Buero, el Consejo Nacional la había aprobado para su estreno en el María Guerrero y más tarde todo estaba listo para su estreno en el Infanta Isabel –contando, en teoría, la aprobación de la censura– de donde la retiró el propio autor, de acuerdo con su empresa, para que no coincidiera con el estreno de *Madrugada*. Todo suena raro. Debió de ocurrir alguna de esas enredadas arbitrariedades burocrático-personales en que era pródiga la Dirección General competente, que prohibía textos aprobados por sus subordinados –o al revés, cosa tampoco infrecuente.

El primer acto presenta un ambiente y personajes que ya se habían visto en el teatro español de esos años: unos refugiados que huyen de un imaginario país, Surelia, se reúnen en un albergue antes de cruzar la frontera hacia la libertad: Gólber es el hombre de acción sin escrúpulos, Ana su secretaria, Silvano el intelectual contemplativo, Albo el joven idealista que cree en la política, Isabel la muchacha víctima de la violencia, Lidya la mujer oportunista. El hambre y los sueños, el egoísmo, el miedo y la bondad que allí se concentran resultan transfigurados durante el Intermedio,

completamente onírico: el «sueño de todos» transforma el espacio, los vestidos y da color al grisáceo ambiente que predominaba en la realidad anterior. Este Intermedio tiene tono de auto sacramental por su intenso simbolismo alegórico y por la sucesión de los sueños en que participan todos excepto Gólber. Tal como temía el propio Buero, este Intermedio es peligroso de cara al espectador por su ambición de fantasía y su carga discursiva donde comparecen ecos de Calderón, Unamuno y Shakespeare –«dormir, tal vez soñar...»–. En cuanto a la intriga, unos personajes responden a la revelación de los sueños y otros no: Albo mata a Gólber, asesino de Isabel, mientras Ana descubre su amor por Silvano –la «aventura en lo gris de mi vida» (66a)– y decide compartir una muerte honrosa a su lado. Los demás huyen.

La obra no es extraordinaria y lo cierto es que Buero perdió muy poco con su frustrado estreno, pero certifica su interés por explorar las fronteras entre lo real y lo más allá de lo real, asunto muy frecuentado en los años cuarenta y que procede de la preguerrra. Por otra parte, el tono general desubicado, con deportaciones, amenazas totalitarias y frentes de combate, la onomástica exótica, los conflictos de conciencia, la presencia de lo mezquino y lo generoso, es poco original dado que en la década anterior Claudio de la Torre (*Hotel «Terminus»*, 1944; *Tren de madrugada*, 1946) o Calvo Sotelo (*La cárcel infinita*, 1945) estrenaron obras con elementos semejantes, por no mencionar *Escuadra hacia la muerte*, posterior a la redacción inicial de *Aventura en lo gris*.

Para Buero este quinquenio supone una etapa de exploraciones y tanteos inscritos en un molde realista, hasta que se convence de sus límites y los rompe en *Un soñador para un pueblo* (1958). También es perceptible un cierto refugio en los teatros nacionales, donde estrena tres de sus seis obras. En conjunto, *Irene o el tesoro* es la obra más representativa y madura de Buero en estos años, a la que sólo perjudica un poco el peso de la trama y la construcción, aspectos que Buero juzgaba entonces técnicamente irrenunciables. Por encima del ambiente superficialmente neorrealista, lo que importa es el tema de la realidad compleja, el puesto de la ficción y la imaginación.

En una entrevista de 1952 (*Correo Literario* 52 [15 julio 1952]: 3) Buero afirma: «[Ahora encuentro] cada vez más [dificultades para escribir]. Es una especie de progresión geométrica, cada nueva obra aspira poco más o menos al doble de calidad de la anterior. El cuádruple, quizá, de extensión de contenidos. El problema creador se complica y enriquece indefinidamente. La férrea limitación de los medios técnicos no varía. Y cada obra es una lucha indecible. Pero así se puede progresar... No [me encuentro plenamente satisfecho] de las dianas alcanzadas, pero sí de los blancos apuntados». Dentro del conjunto de la obra bueriana, tres de las seis obras estrenadas en este quinquenio resultan a mi juicio un tanto excéntricas, bien por localización –*Tejedora, Casi un cuento*–, bien por técnica –*Madrugada*, que fue la que más éxito alcanzó.

Y cinco de ellas –*Tejedora, Señal, Casi un cuento, Irene, Aventura en lo gris*– contienen como elemento fundamental una propensión a lo fantástico y simbólico de la que Buero era bien consciente y que le aparta e incluso le enfrenta con la naciente tendencia crítico-realista en el joven teatro español, hasta un abierto enfrentamiento con Alfonso Sastre. Buero habla de que «por esos mismos años [de *Historia de una escalera*] yo también había escrito obras... que desde el punto de vista de lo fantástico significaban propuestas de bastante osadía... De modo que desde que empecé yo tenía dentro una propensión a lo fantástico, a mi manera, claro está... pero que existía definidamente, como una estética, ya en mí. Y también en ese sentido tengo que decir un tanto dolido que, aunque eso era evidente para cualquier comentarista imparcial, era algo que no veían, probablemente porque no lo querían ver, no pocos comentaristas que pudieron, que debieron haberlo visto y no les dio la gana» (OC II, 567-68). Y polemizando con un estrecho realista en 1958 escribe: «Que usted se declare partidario del realismo es natural... [pero] la simple definición de realismo y simbolismo es asunto difícil; tan difícil que cabe perfectamente hablar de un realismo simbólico... Extremado me parece que usted afirme que no le interesa en absoluto el teatro de símbolos. Por ser todo arte condensación, el más realista de ellos es,

también, símbolo... Realidad no es necesariamente "realismo"» (*OC* II, 614-15). «Creo ver en ese reproche [de usted] una actitud muy conocida, pero desaforada, que parte más bien de exasperaciones sociales que de un recto criterio del papel social de lo artístico... Para analizar si mis obras reflejan o no realmente los problemas –o el problema– de nuestra hora, hay que entrar en complejas cuestiones que se resumen en la pregunta de qué entendemos por el reflejo o comentario estético de un problema social... hasta qué punto la acción social de una obra "embozada" no se demuestra muchas veces como más fuerte y verdadera que la de otra claramente expositora y crítica de un conflicto social cualquiera» (*OC* II, 623-24). «Creo que la literatura trágica, teatral o no, es acaso la forma más elevada y objetiva de intuición artística del sentido de la vida» (*OC* II, 330). «Desde mi primera incursión en el teatro vengo defendiendo la consideración de la tragedia como género "abierto". Incluso... como un género "optimista"... La negación sin sombra de duda no es trágica: es tranquila» (*OC* II, 612-13). Preguntado por Alfonso Sastre si su teatro tiene una intención social, la respuesta de Buero fue «Determinada, no» (*Correo literario* 30 [15 agosto 1951]: 5).

Más que vincular a Buero con la tendencia crítico-realista, como suele hacer la historiografía teatral de que disfrutamos hoy, creo más pertinente considerarle en el contexto de esos autores junto a los que surgió para el teatro en torno a 1950: López Rubio, Ruiz Iriarte, Neville, Calvo Sotelo. Con ellos comparte experiencias y convicciones de fondo muy determinantes en su obra. Esos autores renovaron dignamente la comedia; Buero aportó mucho más, instaurando una peculiar forma de tragedia española sólida, crítica y ambiciosa. Suena un poco chocante considerar a Buero un autor «de evasión» pero el problema no es ése sino el prejucio desde el que se hacen interpretaciones demasiado estrechas y sumarias de la «evasión», lo fantástico, lo imaginativo. El problema es, también, que se haya hecho de Buero un «realista» por haber estrenado *Historia de una escalera*. Las cosas no son tan sencillas y el instrumento crítico del social-realismo no resultó excesivamente fino. Por eso, al social-realismo el

elemento simbólico y transreal del teatro bueriano le resulta de una dificultad insoluble.

Como un detalle complementario, observo que Buero puso cuidado y atención en el aspecto musical de algunas obras, lo cual incrementa la dimensión trascendente y simbólica tantas veces aludida: *La tejedora* lleva una canción compuesta por el maestro Parada. Para *La señal* el propio Buero compuso para guitarra esa melodía tan importante en la obra, y la titula «Recuerdo», además de que a la «música increada» que se oye al final de la obra «acaso puede parecérsele remotamente el preludio de *Lohengrin*». Para *Casi un cuento* escoge un leve fondo y una entrada musical de Haendel. Para la nana de *Irene* recurre de nuevo al maestro Parada, que musica una letra original de Buero. En *En la ardiente oscuridad* se escuchan brevemente el adagio de *Claro de luna* de Beethoven y un pasaje de *La muerte de Ase* del *Peer Gynt* de Grieg. «Una música lenta y sorda acompaña la acción desde el principio» del Intermedio en *Aventura en lo gris*.

José López Rubio

También López Rubio, como Buero, presentó seis comedias en este quinquenio, sin contar las traducciones y la comedia musical *El caballero de Barajas*, lo cual supone un buen ritmo de trabajo y una clara decisión de dedicarse al teatro, tras bastantes años de compromiso con el cine, en Hollywood y en España. Entre los temas centrales que presenta López Rubio destaca el del papel de la ilusión en la vida humana, asunto legítimamente emparentable con los intereses de Buero, aunque el tratamiento de uno y otro sea muy distinto. Nada tiene que ver con Buero, en cambio, el gusto de López Rubio por hacer ver el aspecto lúdico del teatro, su dimensión de artefacto, la desrealización metateatral junto a cierta teatralización de la vida de raíz pirandelliana. López Rubio profesa el sistema teatral basado en un tándem de diálogo y situación, que maneja como un insuperable maestro

avezado en los resortes de la mejor comedia hollywoodiense, de donde el mejor López Rubio obtiene un fondo más bien cínico y un sentido del humor poco corriente en España, que sólo lejanamente podemos emparentar con el de sus amigos Jardiel o Mihura –aunque fuera años más tarde el propio López Rubio quien se inventara, más o menos, lo de «La "otra" generación del 27»–. Frecuenta también lo inverosímil aunque con un fondo pudorosamente intelectual, y no al veloz y descarado modo jardielesco. Una agudeza más bien mordaz para las relaciones interpersonales brilla especialmente en el diseño de los personajes femeninos, que aparecen como expertas en el arte de la intuición y la manipulación. Me parece perceptible la presencia en López Rubio de una inquietud existencial e intelectual de fondo unamuniano, ortegiano, pirandelliano, aunque su talante más bien escéptico le lleve a tratarla tangencialmente, acogiéndose al género de la comedia y sin ponerla en el centro de su teatro, como hace Buero que, consecuentemente, se instala en el drama y la tragedia. Todo ello conecta bien con su experiencia americana y su apertura al mundo anglosajón; también se encuentra en la base de su intensa dedicación a la traducción de originales ingleses para nuestra escena, prácticamente como traductor oficial.

Abordando ya concretamente sus estrenos originales, encontramos cuatro obras de tono menor y dos comedias de mayor importancia, dos de ellas al borde del drama. Después del magnífico éxito de *Celos del aire* en la temporada 49-50, *Veinte y cuarenta* (Español, 8-2-51), dirigida por Cayetano Luca de Tena, parece un juego poco trascendente, aunque sin rozar lo trivial. Lorenzo es un director de cine muy corrido a sus cuarenta años que se enamora de Marga, una vecina de veinte, admiradora suya, que está decidida a que Lorenzo no inicie la retirada hacia la vida hogareña y continúe con ella la vida nocturna, los viajes, cócteles y demás mundanidades. El diálogo y las situaciones –centradas en la relación del hombre y la mujer, el amor, el matrimonio, la psicología del acostumbramiento– superan en calidad al juego un poco artificioso en que se deja implicar Lorenzo. El mundo del cine proporciona la ocasión para un lenguaje atrevidillo y

para la sátira de las convenciones sociales burguesas, tan cara a los humoristas. Neville explorará con más detalle, en *Veinte añitos* (1954), las inestabilidades afectivas de los cincuentones y Felipe Sassone, en esta misma temporada 50-51, obtendrá cierta atención para su comedia *¡Yo tengo veinte años!* Realmente la veintena se puso de moda.

Cena de navidad (Comedia, 14-11-51) es una peculiar versión del tema del Cuento de Navidad cuyo primer acto, muy alabado por Sainz de Robles, recuerda la convocatoria de *El landó de seis caballos* (1950), de su buen amigo Ruiz Iriarte. En ambas obras se reúnen azarosamente, al menos eso parece, gentes de distintos ambientes sociales de la España del momento. En *Cena* son un señor de excelentes maneras, que es el convocante, un nuevo rico –estraperlista, se deduce enseguida–, una señorita –Laura, que resulta ser señora engañada por su marido–, una «señorita» que figura en el reparto como la Mala Mujer y, brevemente, la Buena Mujer, que trae a cuestas, en estupenda síntesis, el drama de la emigración rural; lo de la onomástica, claro, recuerda a *Tres sombreros de copa*, que López Rubio conocía desde que Mihura se la dio a leer en 1932. La expectativa por esta convocatoria para gentes solitarias en Nochebuena cede el protagonismo a Laura y a su conflicto matrimonial cuyo relato es re-teatralizado como sobremesa por los mismos comensales; no se trata de una vuelta atrás en el tiempo sino de un deliberado juego en el presente. Finalmente sabemos que la inverosímil cena ha sido también un juego del marido de Laura, el distinguido señor convocante, para recuperar y pedir perdón a su esposa. Tiene un cierto interés teatral la evolución del estraperlista como personaje; al principio incurre en una serie de incorrrecciones sociales –brusquedad e impertinencias, como hace resaltar, con suave esnobismo, López Rubio– pero a medida que avanza la acción cambia la perspectiva y esas pequeñas tachas hacen de él un personaje más cercano al espectador que la orgullosa mundanidad del encopetado marido. Aunque el matrimonio se componga, se impone una visión algo escéptica según la cual el adulterio *va de soi* en la vida matrimonial; tendrá que ser justamente la Mala Mujer quien haga una llamada a la fidelidad del amor y cumpla un papel

ligeramente moralista. Las alusiones contemporáneas en torno al «ricachón» –sus compras al por mayor, su metimiento entre magistrados, el ser de todos conocido, la inmensa parentela rural que le pide empleo– debieron de tener buena recepción; incluso se le compara con los Estados Unidos (59), *que como son ricos, siempre tienen razón*.

Al mes siguiente se estrenó *Una madeja de lana azul celeste* (Reina Victoria, 7-12-51) que consiste en un duelo de mujeres entre Lucrecia y Clara, por Daniel, recién casado con la segunda; la rivalidad se completa con una vecina, también enamorada de Daniel. Pero nada de vodevil: además de la agudeza aplicada al desarrollo de situaciones de la vida diaria, lo mejor es la elegancia, originalidad e inteligencia con que el autor maneja el topicazo de la esposa que recupera al marido anunciando –en este caso, dando a entender con la ropa de niño azul celeste– la llegada de un hijo.

El remedio en la memoria (Reina Victoria, 28-11-52), en la siguiente temporada, pensada y escrita para Tina Gascó, gira en torno al mundo del teatro y tiene como protagonista a una famosa actriz, Gloria Velarde, que entra en conflicto con su hija por dos motivos: el escaso amor maternal de la Velarde, dedicada a su divismo, y la competencia por el mismo hombre, Antonio, novio maduro de la hija y antiguo amor de la madre. López Rubio juega deliberadamente a la ironía de explotar todos los melodramatismos que ofrece la coyuntura y así acentuar el espesor teatral y metateatral de las situaciones, en especial la situación de la meritoria que «ensaya» una escena destinada por la Velarde a hacer creer a su hija que Antonio es su propio padre, engañando con una mentira que parece verdad. Se trata de una comedia sobre la psicología de los actores y las peculiares relaciones entre vida y teatro. Como resume Gerardo, el autor que le escribe las comedias a Gloria, el asunto es que «ante un hecho real, ante un problema verdadero, no has sabido qué hacer porque no tienes una sola experiencia que no sea teatral... has buscado el remedio en la memoria» (60).

En las dos temporadas siguientes no sólo se abandona el tono menor sino que nos encontramos dos de las mejores comedias de López Rubio en toda su carrera: *La venda en los*

ojos y *La otra orilla*. La primera (Infanta Isabel, 3-3-54) es una excelente comedia, seleccionada en nuestra antología, que tiene como tema central el abandono de la realidad por la ilusión, una ilusión que sobrepuja la realidad en forma original y compleja. La familia de Beatriz, esposa abandonada que finge no saberlo, convierte su hogar en una casa de locos voluntarios para seguir la corriente a la maniática Beatriz, de donde surgen varias situaciones inolvidablemente hilarantes en la línea del mejor Mihura o Jardiel. No obstante, va abriéndose paso una auténtica angustia que culmina con el regreso del marido; entonces la chifladura de Beatriz da paso a una terrible verdad: «Beatriz es ahora una mujer distinta... A fuerza de pensar en ellas tantos años, sus palabras son precisas. Todo revela en ella una resolución hecha a fuego lento» dice la acotación (81): después de diez años de ficción, Beatriz emprende ahora cruelmente otra ficción en la que el marido ya no tiene espacio. La vuelta a la ficción creadora tiene mucho de condena.

La otra orilla (Comedia, 4-11-54) es comedia fresca todavía hoy. Con su apariencia de comedia policíaca, recupera elementos de *Roque Six*, su relato de reencarnaciones de 1927, con la inverosímil situación de partida en la que una serie de personajes recién muertos en un crimen pasional asisten a todo lo que sucede a continuación. La presencia simultánea e incomunicada de vivos y muertos permite a éstos -teatro dentro del teatro- conocer muchas verdades que les afectan. Bajo el aparente aspecto humorístico, todo este juego de teatralización deliberada deja al descubierto las hipocresías y los egoísmos crueles que nos rodean a diario. La situación imaginativa, irreal y fantástica de que parte la comedia revela la verdad, poco halagüeña, que se esconde en las relaciones humanas. *La otra orilla* es una peculiar versión del «theatrum mundi», un Juicio Final adelantado que, en medio del juego entre la verdad y las apariencias, lleva a preguntarse: ¿cómo nos comportaríamos si fuéramos siempre conscientes de que alguien nos ve, de que la realidad no se agota en la apariencia? Hay poesía, hay nostalgia, hay melancolía punzante, acidez y una perspicacia algo despiadada para con las flaquezas de los seres humanos; el ajuste

milimétrico de esos elementos tan heterogéneos es el gran acierto de esta singular comedia. En las fotos del acto I y II aparecen personajes en forma transparente; me pregunto si es cosa del fotógrafo o si en el montaje se introdujo algún efecto escénico para marcar que se trata de espíritus, lo cual resultaría muy interesante.

En *El caballero de Barajas* (Alcázar, 23-9-55), con música del maestro Parada, López Rubio juega con el mundo del *bel canto* y del cabaret, sin olvidar el castizo *schotis*: gracias a un invento del ingenioso *chuleta* Indalecio, Fernando roba la voz a su jefe, el genial Fabiani, y se va por las noches a cantar boleros y mambos en locales nocturnos, con lo que se hace rico y famoso; hasta que la voz se les agota. Una digna comedia musical.

La actividad como traductor de López Rubio en estos años fue muy intensa. Su aportación más importante fue la versión de *La muerte de un viajante* (Comedia, 10-1-52) de Arthur Miller, un auténtico hito en el teatro de posguerra, dirigido por José Tamayo. En la línea del musical estuvo *Al sur del Pacífico* (Zarzuela, 25-1-55), también dirigida por Tamayo, original de Hammerstein, Logan y Rodgers. Prolongando la elegancia anglosajona ya algo manida del María Guerrero, tradujo *Plaza de Berkeley* y, más policíaca, *Crimen perfecto*. Para el Beatriz hizo *Sor Buenaventura*, de Charlotte Hastings (22-12-50). También se ocupó de traducir comedia centroeuropea con *Liliom* (María Guerrero, 7-10-55), de Ferenc Molnar y *Europa y el toro* (Alcázar, 10-9-53), de Fodor.

VÍCTOR RUIZ IRIARTE

En este quinquenio Ruiz Iriarte va abandonando su anterior intento de conectar con el público a base de interpretar sus presuntos sueños -fórmula que no funcionaba- y pone el acento en la presentación de unos personajes y unos conflictos que resulten más cercanos a la experiencia de todos los días: un teatro de reflejo social disfrazado bajo la perspectiva, más o menos deformante según los casos, de la farsa.

A partir de ahora, Ruiz Iriarte capta al público con un sincretismo de géneros que permite la presencia de lo grave bajo la aparente ligereza; también un fugaz didactismo y poesía recubiertos en la envoltura de la ironía y la farsa, al margen de un realismo más o menos mimético. Se diría también que este giro supone, en cierto modo, un redescubrimiento del humor, una aproximación a la comedia de un Mihura o un López Rubio, quizá por su amistad cada vez más estrecha con éste, quizá también por las naturales influencias de los estrenos que triunfan desde 1950. Como consecuencia, se produce un aumento de la acción, un cultivo más intenso de las situaciones dramáticas y un mejor tratamiento de los personajes, especialmente femeninos, que o bien se ven obligados a fingir para lograr su objetivo –«el pobrecito» o «pobrecita»– o a dejar pasar la vida melancólicamente a su lado –«el contemplativo»–. Estrenó, a buen ritmo, nueve comedias.

La farsa-ballet *El gran minué* (Español, 8-12-50), su primer estreno en este quinquenio, supone una excepción en el tono general del autor por su exotismo espacio-temporal y por la notable espectacularidad que requiere su montaje, dirigido por Cayetano Luca de Tena, que organizó un reparto de treinta actores, con música del maestro Parada. Se trata de una farsa satírica sobre los reformadores morales situada en una imaginaria corte versallesca, donde predomina el juego teatral y la pirueta frívola pero no falta una suave indicación acerca de los destructores efectos del poder y la inexperta ingenuidad que entraña el moralismo a ultranza. La oposición principal se da entre el cínico ministro Gravelot y el joven reformador Valentín cuya corrupción contempla melancólico Gravelot; pero una corrupción inocente, que no es más que experiencia de la vida, fruto de su amor a Diana, la nueva favorita del rey, que había prometido a Valentín apoyo para su campaña de austeridad moral, que nunca se llevará a cabo. Al final, Valentín y Diana abandonan la corte juntos. Divertida, graciosa y espectacular, *El gran minué* aspira, sin énfasis ninguno, a un comprensivo y modesto apunte sobre la condición humana. Obtuvo un buen éxito de público con dos meses de permanencia en cartel.

Juego de niños (Reina Victoria, 8-1-52) fue su primera obra de la siguiente temporada, para la compañía de Tina Gascó y Fernando Granada, con decorados de Víctor Cortezo. La comedia, que obtuvo un gran éxito de público en el teatro con más butacas de Madrid (1.100) y el Premio Nacional de Teatro de 1952, es un perfecto exponente del teatro «de reflejo social» del autor en los años cincuenta. El mecanismo central de la acción es el tradicional recurso a los celos para resucitar un amor: Cándida finge un «flirt» con Marcelo, el tímido profesor de francés de su hija, para recuperar el interés de su marido, sin calcular que, en realidad, Marcelo se enamora de Cándida. Ella, mujer anticuada, al advertirlo, revive y experimenta un cambio de personalidad. La originalidad de la comedia consiste en el juego de los grados de ficción y realidad en los sentimientos de los dos amantes, en especial el generoso Marcelo, que se retira tras haber proporcionado a Cándida unos días de felicidad y haberle devuelto el amor de su marido.

Cuando ella es la otra (Infanta Isabel, 12-4-52) fue su segunda comedia de la temporada. Las situaciones persiguen la paradoja propia de la farsa: Patricia es una joven muy preocupada por su honestidad, que ha tenido una serie de amantes y ahora va a huir con Gabriel, harto de su esposa Verónica que, aunque presume de un estilo de vida muy liberal, impide la huida de los amantes. El tema de fondo es la insatisfacción matrimonial y, como en muchas comedias de este periodo, la emergencia de un tipo de mujer moderna en la sociedad española. En realidad, Verónica adopta el papel de mujer de costumbres avanzadas, que no se corresponde con su verdadera personalidad, sólo para evitar que Gabriel se vaya detrás de otras mujeres; es decir, ella quiso convertirse en «la otra».

Ya en la siguiente temporada 1952-1953, se estrena *La soltera rebelde* (Reina Victoria, 19-9-52), en el mismo diapasón del juego y los cambios de personalidad. Adelaida, consigue hacer venir desde su ambiente provinciano a su hermana Lupe, solterona de mal genio, y comprometerla en matrimonio con un viudo. Pero por repugnancia al contacto físico con los hombres, Lupe escapa la noche antes de la boda dejando en

ridículo a Adelaida, que había obrado por vanidad. Un humilde organista ofrece a Lupe una nueva y frustrada oportunidad para superar su complejo; el definitivo regreso de Lupe a la provincia y a la soltería dejan al menos una aleccionadora experiencia a su sobrina, Mónica, que apunta las mismas maneras.

El pobrecito embustero (Cómico, 4-4-53), en la misma temporada, es una nueva versión del mismo asunto, más en clave de farsa, con el ambiente de provincias como centro –y no como contraste - y un protagonista masculino en vez de femenino. Lorenzo es un tímido profesor de instituto, el hazmerreír de sus alumnas y la vergüenza de su esposa Rosalía. Por un equívoco, cunde la idea de que a Lorenzo le queda sólo un mes de vida y éste, entusiasmado con las atenciones de todos, se siente feliz por primera vez. Pronto comprende que ese amor no es más que remordimiento por los desplantes y descubre el engaño, con lo que todos se indignan; pero gracias a un accidente, esta vez verdadero, logra el afecto sincero de todos. Es fácil pensar en Arniches, tanto por los detalles de la ambientación provinciana como por el deliberado sentimentalismo y la paladina moraleja final. En *El café de las flores* (Reina Victoria, 9-10-53), con Fernando Granada y Tina Gascó, predomina el tema de la soledad. Laura, recién abandonada por su marido, reúne en su casa a una serie de personas solitarias que encuentra en un café. Laura construye un espacio con algo de fantástico donde los insatisfechos obtienen un poco de felicidad, como ya hizo el autor en *El puente de los suicidas* (1945) o *El landó de seis caballos* (1950).

Ya en la última temporada del quinquenio, *La cena de los tres reyes* (Alcázar, 19-10-54), dirigida por Cayetano Luca de Tena, tiene los asuntos de la política internacional como base temática. La peripecia es deliberadamente inverosímil en esta farsa que juega al «mundo al revés»: los espías rusos intentan restaurar las decadentes monarquías europeas pero los reyes son intelectuales de ideas democráticas que aspiran a vidas anónimas, mientras los rusos recuerdan bastante a los agentes de la exitosa película *Ninotchka* cuya versión teatral se pudo ver en la Comedia (24-3-51). La paradoja,

pues, centra el sentido del humor en esta pieza menor. Pocos días después, se estrena *Usted no es peligrosa* (Infanta Isabel, 22-10-54), otra farsa apoyada en los recursos de la paradoja y la repetición, en torno a una muchacha virtuosa y enamorada de su escandaloso vecino, que en realidad no quiere ser respetada; la chica acepta ir con él para fingir, ante un tío, que el vecino ha sentado cabeza y la noche que pasan juntos resulta humillante para ella. Lo picante y el enredo son lo de menos, lo que se busca es regodearse en las situaciones a base de diálogo y de desproporción en las expectativas.

Ya en el primer trimestre de la temporada siguiente, llega *La guerra empieza en Cuba* (Reina Victoria, 18-11-55) con Tina Gascó, donde Ruiz Iriarte ejecuta otro pequeño salto, esta vez hacia una forma burlona de «teatro histórico» español, que nos traslada a la casa de un gobernador de provincias a finales del XIX. El otro elemento es clásico en la comedia desde Plauto: el equívoco de los gemelos –gemelas aquí– al que añade una segunda pareja, también de gemelas. Todo gira en torno a la rigidez moral de la esposa del gobernador, muy autoritaria, que tiene a la provincia en un puño; pero se presenta, acompañada por un militar libertino, su hermana gemela, mujer de vida alegre cuya existencia se había ocultado y que desea vengarse de su familia, que rompió con ella. De nuevo, las situaciones tensas y graciosas se manejan con fina eficacia en la relación de las hermanas, tema central de la obra. Y también la solución viene de la paradoja: la gobernadora se adelanta a los planes de su hermana haciéndose pasar por ella, simulación que la transforma interiormente y le hace descubrir los auténticos valores de la vida. El doble papel para Tina Gascó, que interpretaba a las dos hermanas, suponía una oportunidad de lucimiento que contribuyó al gran éxito de la comedia. Manuel Mur Oti llevó al cine en 1957 esta obra, una de las más redondas de su autor en estos años. La revista *Teatro* le dedicó un reportaje gráfico.

En estos años encontramos en Ruiz Iriarte una mayoría de farsas contemporáneas, junto a otras algo exóticas –*Gran minué, Cena de los tres reyes, La guerra*–, que tienen muchas cosas en común, en especial el recurso a los cambios de personalidad como recurso, deseado o no, para obtener algo

que la realidad le niega al personaje o, también, para descubrir algo sobre uno mismo. Los asuntos recurrentes son el amor y una suave resignación ante el fracaso en la vida. Un cierto sentimentalismo pudo influir en el éxito de estas comedias entre el público femenino. Otros temas, como el de la mujer moderna o los jóvenes de la nueva generación, suponen un subrayado irónico a las transformaciones sociales y morales. Por último, la sátira del autoritarismo y la moral pública en *El gran minué* y *La guerra* concierta con un rasgo evidente en la situación del país en aquellos años.

También Ruiz Iriarte se animó al teatro extranjero y estrenó una versión libre de *El pájaro de fuego* (*Tuzmadar*, 1932) del húngaro Lajos Zilahy, que tituló *La puerta estaba abierta* (María Guerrero, 13-1-55) y fue dirigida por Claudio de la Torre; dentro de la inflación de traducciones que se padecía, esta obra se traducía por tercera vez, según Sainz de Robles, muy crítico con este fenómeno.

MIGUEL MIHURA Y LA JUVENTUD ENARDECIDA: *TRES SOMBREROS DE COPA*

Mihura ha relatado con detalle y humor su regreso al teatro en 1951, ya cansado del cine que le tuvo ocupado desde mediados de los años cuarenta, y cómo inesperadamente se interpuso en sus planes *Tres sombreros de copa*, como un fantasma traído por el joven Gustavo Pérez Puig –el mismo que, ya muy trotado, la vuelve a montar entre nosotros, por tercera vez, con una apuesta estilizadamente realista y fiel al texto (Príncipe Gran Vía, 16-9-2005)–. Para Mihura lo realmente convincente de la propuesta –Mihura había rechazado antes alguna otra tentativa– era que no se iba a enterar nadie, ya que el montaje lo haría el Teatro Español Universitario y se daría sólo una función. Como es bien sabido, la función única (24-11-52) en el Español, con decorados de Emilio Burgos, de esta comedia escrita en 1932 alcanzó un gran éxito entre el juvenil público y entre la crítica, que destacó a Juan José Menéndez y a Agustín González. La

función se repitió seis días después y un mes más tarde comenzó su presentación comercial en el Beatriz (19-12-52) de Luis Escobar –que le había hecho a Mihura *Ni pobre ni rico* y *El caso de la mujer asesinadita* en su etapa del María Guerrero–, con Luis Prendes como actor; sólo alcanzó 48 representaciones. En julio del 57 se repuso en la Comedia y aguantó un mes. Mihura se dio cuenta de que la obra gustaba al público joven, a los grupos de teatro y a los actores jóvenes pero en cuanto se terminaban los jóvenes, el público «normal» rechazaba la comedia. La recepción del Premio Nacional de Teatro ese año acentúa el divorcio entre público minoritario y mayoritario frente a *Tres sombreros*. Hay, además, otro aspecto que el insatisfecho Mihura señala y es la «apropiación indebida» a la que sus jóvenes admiradores tendían a someter la obra, exagerando el tono de farsa, la caricatura, lo burlesco, cuando el autor lo que deseaba ver reflejado era «el fondo íntimo de la obra», «su parte poética y sentimental».

Los jóvenes de los cincuenta quisieron ver en Mihura un autor interesado por las realidades sociales, un rebelde vital y literario; pero la mejor interpretación de *Tres sombreros de copa* es la que responde a las coordenadas culturales del humor de los años veinte y treinta. El ansia de escapar de lo cotidiano se concreta en la sátira de lo burgués, especialmente la boda establecida con señorita formal, como epítome de lo aburrido, lo consabido y lo moralmente asfixiante. Los artistas que arrastran a Dionisio durante una noche representan la libertad posible y no lograda. Tiene su importancia la referencia al «jazz», música desenfrenada y negra, una especie de barbarie lícita en la Europa de los veinte. Partiendo de una única situación inicial –los artistas del *music-hall* toman a Dionisio por un malabarista al verle con los sombreros y él *acepta pasivamente* el equívoco– Mihura desarrolla todo un juego básicamente teatral en el que van quedando en evidencia las limitaciones de «lo normal», la irritante mediocridad del espíritu burgués identificado con el conformismo. Dionisio es un juguete a merced de una cadena de situaciones que se suceden con una lógica distinta a la habitual y con un lenguaje en el que nada es incoherente. El protagonista conmueve por la derrota que le acarrea su pasividad –ésa es su

marca–, una derrota en la que brilla la ternura y el anhelo poético de transfigurar lo de todos los días. Esta espléndida farsa, más que a un espíritu de rebelión y enfrentamiento, responde a un ansia, poética, de superar mediante el humor y la imaginación una realidad que ahoga.

El pesimismo que se desprende de *Tres sombreros* es más vital, caracteriológico, que filosófico; no procede de la radical negativa de la angustia existencialista sino de la poesía de quien anhela y no logra trascender lo cotidiano. Su lenguaje, lo mismo que el encadenamiento de las situaciones, es original porque responde a una lógica distinta de la común; y porque ridiculiza lo tópico, pero sin poner en cuestión la esencia comunicativa del lenguaje. *Tres sombreros de copa* es un ejemplo sobresaliente del teatro como evasión de lo cotidiano. En cuanto a su supuesto absurdismo y vanguardismo, creo, muy en suma, que quien lo desee puede ver en *Tres sombreros* una obra del absurdo, un absurdo formal; pero en rigor, atendiendo a una interpretación global, no es tal cosa. *Tres sombreros de copa* es la obra que hace de Mihura un autor imprescindible, sin que importe demasiado el resto de su producción. En su momento tuvo una repercusión de minorías pero después ha alcanzado, con toda justicia, un puesto sobresaliente en el canon del teatro español del siglo XX.

El caso de la señora estupenda (Alcázar, 6-2-53) fue la primera obra de Mihura deliberadamente escrita para el «teatro comercial o de consumo», su primer intento de «prostitución», destinado a Lilí Murati, actriz húngara con fuerte acento, muy propio para la protagonista. Finalmente se hizo cargo de ella Cayetano Luca de Tena, que necesitaba estrenos para sacar adelante su compañía La Máscara. La comedia, al mismo tiempo de intriga y poética, se desarrolla en un hotel cosmopolita de la zona de los Balcanes, en un ambiente de guerra y refugiados. Victoria, después de intentar un matrimonio de conveniencia con Alejandro, es detenida como la espía Olga Tamarieff; pero es salvada, en todos los sentidos, por el encantador Carlos, al que se une, mientras caen las bombas y se hunde el mundo, una situación típica del individualismo sentimental y anarquizante de Mihura. Mientras Victoria y Carlos, la pareja vital y algo fantástica,

se aman, Susana y Alejandro, los muy cursis, representan la vulgaridad, impermeables al peculiar clima poético de la otra pareja.

Muy poco después, *Una mujer cualquiera* (Reina Victoria, 4-4-53) fue a parar al otro exdirector de Teatro Nacional cesado, Luis Escobar, también a la caza de comedias. Tras superar algunos problemas con la censura, la obra fue un gran éxito de público y de dinero para el autor. Procedía de un guión cinematográfico de 1949 del propio Mihura y todavía sirvió para una nueva versión cinematográfica en 1955, la película argentina *Pecadora*. La comedia, no excelente, presenta dos puntos: el elemento policíaco de «cine negro» y el tema de la prostituta, muy del futuro teatro mihurano. Antes de salir del hampa para ingresar en el mundo respetable, un criminal que desea eliminar a un rival, contrata a una mujer cualquiera, Nieves, y se va con ella a casa de la víctima para que las pruebas recaigan sobre la chica. Pero Nieves y el asesino, enamorados, huirán juntos; cuando Nieves comprende que va a ser traicionada por segunda vez, mata a su compañero: todo lo hizo «por miedo a estar sola... Lo hacemos todo por miedo a estar solas...» (62). La parte detectivesca perjudica el clima de la obra, que funcionó de cara al público.

A media luz los tres (Comedia, 25-11-53), ya en la siguiente temporada, fue el éxito que «me decidió por fin a seguir haciendo el teatro que yo quería, no el «codornicesco» ni de vanguardia pero tampoco [sic] sin demasiadas concesiones, con humanidad, con ternura, con observación de personajes, con diálogo de calidad, sin pedanterías, humorístico y no arbitrario... me consagró como autor al que todos entienden». Solo había pasado un año desde el tímido estreno de *Tres sombreros*. También es significativo que dirigiera él mismo a los tres actores del reparto, convencido de que sólo él podía dar el tono exacto que sus comedias requerían. Hubo algunos problemas con la censura y el título pasó de *Piso de soltero* a otro más tanguero. Alfredo es un soltero conquistadorcete que logra traerse a su piso, una por acto, a una chica joven, una mujer casada y una cabaretera –las tres actuadas por Conchita Montes–; pero, como es un ingenuo, acaba felizmente casado con Paca, la criada –también la

Montes–, porque cocina bien y le ríe las gracias. Un pieza cómica, epidérmica y «poca cosa», lejos del paradigma de comedia mihurana aún por llegar.

En la misma temporada 53-54, Fernando Fernán Gómez estrenó *El caso del señor vestido de violeta* (Comedia, 17-4-54), con un primer acto muy gracioso, sobre un aristocrático torero que lee a Schopenhauer y tiene a Ortega y Gasset retratado, pero que hace cosas muy raras porque padece un freudiano complejo de «viejecita» pues se hizo torero contra el criterio de su abuela. El frenesí jardielesco de acción y personajes más la expectativa funcionan francamente bien hasta que el torero confiesa su neurastenia; inmediatamente la comedia se hunde hasta convertirse en una farsa un poco tonta.

¡Sublime decisión!, en cambio, es una buena comedia (Infanta Isabel, 9-4-55) protagonizada por Isabel Garcés, situada en la galdosiana España de los cesantes y centrada en el papel de la mujer. Florita narra en *off* los antecedentes de su decisión sublime, que consiste en pedir trabajo en una oficina pública: así, tras asistir al ambiente de su modesto hogar de clase media y cursi, contemplamos la revolución que provoca su llegada al mugriento y machista negociado. Al final, todas las mujeres que la criticaron se irán a trabajar con ella cuando en el tercer acto se crea una oficina de sólo mujeres. La obra es muy ingeniosa y rebosa talento cómico pero, por mucho que le irrite a Mihura, veo muchos chistes de *La codorniz* prolongados periféricamente sin que termine de operar un centro poético rector. ¿Miedo a resultar sentimental? Porque la idea feminista, más que progresista, resulta curiosa, chocante, anticonvencional y con gran rendimiento teatral, pero los personajes no remontan mucho de su condición de monigotes. En su dimensión de teatro histórico cómico coincide con *La guerra empieza en Cuba* de Ruiz Iriarte, que se estrenará a fines del mismo año, y alguna más.

En *La canasta* (Infanta Isabel, 1-12-55) Mihura muestra su extraordinario talento para la situación dramática y, en el fondo, nos ofrece una nueva versión del tema de *Tres sombreros*: la permanente insatisfacción del ser humano, su infelicidad crónica e incurable; también aporta la muy mihurana sátira del matrimonio y la familia, con sus chinchorrerías, y

las egoístas manías del soltero. El primer acto es muy ingenioso y juega a la inversión de las expectativas: Laura, artista de cuplé, y Ramón parecen un cariñoso y apacible matrimonio de quince años de antigüedad que vive en un hotel, cuando Ramón propone a Laura que se casen, porque en realidad no lo están. Ella deja la canción, ponen casa y hacen vida de matrimonio moderno, con salidas nocturnas, juego de canasta... y su adulterio; es decir, destruyen su felicidad anterior. Finalmente cortan con arreglo tan respetable, se vuelven los dos al hotel y Laura regresa al escenario. *La canasta*, que procedía del guión cinematográfico *Me quiero casar contigo*, permaneció inédita hasta los años noventa. Tengo noticia de *El caso del señor que volvió del Polo*, original de Miguel Mihura Santos y Álvaro de Laiglesia González, como estrenado en el María Guerrero el 4 de enero del 53, sin más referencias.

Este quinquenio es todavía de iniciación para Mihura. El elemento humano, sentimental, poético, al que quería dedicarse, no termina de salirle, se le ahoga aún entre sus otros recursos de ingenio y de diálogo, que maneja admirablemente. Muy pronto, con *Mi adorado Juan*, (Comedia, 11-1-56; Premio Nacional de Teatro), llegará una obra muy equilibrada, y después, *Maribel y la extraña familia* (1959) o *La bella Dorotea* (1963).

EDGAR NEVILLE

Cineasta de irregular mérito en la España de posguerra, pintor ocasional, antiguo colaborador en la línea progresista de la «Página Teatral» de *El Heraldo de Madrid* (1923-1927), autor de alguna comedia en los años treinta, narrador de humor ácido radicado en el odio a lo convencional, cosmopolita, aristócrata y «casi diplomático» –así le llamó un espíritu paralelo, Agustín de Foxá–, y productor de anécdotas sardónicas, como no necesitaba del teatro para vivir, pudo permitirse una actividad discontinua y dispersa, además de un notable esnobismo. El problema de Neville no es su

adscripción historiográfica sino otro: que su vida es mucho más interesante que su obra, en conjunto poco lograda, con un pico en *El baile* (1952) y un buen planteamiento, marrado luego, en *La vida en un hilo* (1959); el resto de su teatro es de orden menor.

Neville fue un personaje muy representativo de un cierto momento literario: polifacético, bien dotado, afortunado, pero que trabajó poco, frivolizó demasiado y tenía muy poco que decir. Un autor que dictaba sus comedias a su secretaria y luego no las corregía se merece cien veces el reproche de su querida y fiel Conchita Montes: «¡Que no rematas, Edgar, que no rematas!». No remataba porque le aburría ese tipo de trabajo; o sea, el trabajo. No es de extrañar que precisamente el aburrimiento sea el tema central de toda su obra; el aburrimiento y sus derivados: el tiempo, el amor otoñal, la melancolía, la frivolidad...

Neville no vuelve al teatro hasta los años cincuenta y lo hace triunfalmente con el éxito inmenso de *El baile*. Su mundo se reduce al tratamiento de ese tema único del que hubiera podido sacar algo más importante: el tiempo y sus efectos en el hombre. Estos efectos son, en primer término, el tedio, el aburrimiento del presente; por aquí viene la sátira de la rutina, lo tópico, que llega a ser cruel cuando se trata de los convencionalismos de la clase media. En segundo término, el error existencial, el paso del tiempo como sucesión de elecciones que van condicionándonos sin posible rectificación ni vuelta atrás. En el teatro de Neville hay una romántica rebelión contra ese límite ontológico del ser humano. Su acre humor es síntoma de un peculiar inconformismo que quiere librarse de lo establecido a pequeña escala: el convencionalismo burgués, y de lo establecido a gran escala: la irreversibilidad del tiempo.

El baile (Comedia, 26-9-52) fue su gran éxito. Desarrolla una situación completamente anticonvencional: una mujer con «dos maridos», el de verdad, que es indulgente, y el amigo, enamorado de ella, que es quien vela por la honra del matrimonio. Un singular «mundo al revés», con un toque sentimental cuando aparece la muerte y se lleva a Adela, la mujer que hizo posible un ideal de amor intacto tras

veinticinco años, sin las huellas del roce cotidiano. Veinte años más tarde, la nieta Adela representa para los dos «viudos» la emotiva reactualización del pasado de aquel baile, cuando decide jugar su papel en el mundo que crean los ancianos: un mundo donde el tiempo no hace daño a los hombres ni marchita el amor, como en el mundo de todos los días. Una serie de elementos, hábilmente recurrentes –el tema del baile y la clámide, el escenario único, los celos de Julián y la simpática despreocupación de Pedro, la mesita dorada, la pulsera, la entomología– prestan lirismo a una farsa cuyo anhelo es consumar una peculiar protesta contra la realidad: el bolero *Reloj, no marques la horas*, puesto en escena. Una vez más, dentro de un corto reparto de tres actores, Conchita Montes hace el papel de las dos Adelas.

Con variable proporción de irrealismo, el resto del teatro de Neville insiste en la denuncia del tópico, la liberación de los convencionalismos, el humor como medio de rebeldía y la quimera de anular el tiempo. Recuerdan una y otra vez a Jardiel. Así *Veinte añitos* (Comedia, 9-2-54) es un intento de comedia fáustica, con diablo, que devuelve la juventud a Pepe y a Faustina, a vista del público, a cambio no del alma sino de un mechero y una polvera. Tras algunas peripecias algo picantes recuperan su vejez llenos de ilusión y deseos de felicidad en común. *Adelita* (Comedia, 14-1-55) prolonga las peripecias de la nieta de *El baile*, sin especial brillantez.

Neville anduvo estos años dirigiendo algunas obras, entre ellas la versión de *La dama de las camelias* hecha por Conchita Montes y –cosa extraña– Fernández Ardavín (Comedia, 28-9-55), notablemente orientada al lucimiento personal de la actriz, de sus joyas y figurines –que pueden admirarse en *Teatro* (17, 1955). En *Marramiau* (Teatro Zorrilla, Valladolid, 1954), Neville adapta a Ladislao Fodor y compone una comedia algo fantástica sobre un novelista americano y soltero, que no hace caso de Linda y sí de su gata Ofelia, la cual resulta ser reencarnación de una princesa egipcia con la que él, que en realidad es un camellero egipcio, lleva casado 2.500 años. Da igual el asunto, el tema es el tiempo y el amor. Con *Rapto* (estrenada en Ciudad Real, 1955) Neville intentó ponerse serio y crítico sobre el matrimonio y el papel

de la mujer, partiendo de un nuevo «senex junior» aunque el personaje importante es la joven Mercedes. Su centenario en 1999 le deparó a Neville un muy digno volumen editado por José María Torrijos, con algunas aportaciones originales y poco más. Parece que, en compañía de G. Soriano, Neville estrenó *La duquesa violeta* (Reina Victoria, 28-7-53) y un monólogo titulado *El teléfono* en el teatro Cómico (8-2-55).

JOAQUÍN CALVO SOTELO

La media docena de estrenos del abogado y académico don Joaquín Calvo Sotelo en este quinquenio reflejan el tono general de su obra. Predominan los dramas de tesis (*Criminal de guerra, El jefe, La muralla*), que son lo más representativo del autor –así como la tendencia al selecto público de Lara–, junto a excursiones a otros géneros, entre el humor y lo poético-fantástico, que van alternándose entre una y otra temporada teatral. Esos tres dramas fueron seleccionados por Sainz de Robles, además de la comedia *Milagro en la Plaza del Progreso.*

Sus dramas de tesis son teatro «social» en el sentido de que contemplan al hombre como ser que crea comunidades donde se plantean desigualdades y problemas que cabe discutir. Pero lo que más le importa al autor en estos dramas no es el individuo –de ahí la falsedad de muchos de sus personajes– sino su entorno, la comunidad social, sus cambios. En bastantes de estos dramas de Calvo, más que teatro, nos encontramos con lecciones de filosofía política, derecho natural o sociología, en forma de teatro. El contenido de esas lecciones responde a una moral cristiana y a una visión conservadora de la sociedad, que con los años admitirán notable evolución. A mi entender, el peso más grave del teatro de Calvo Sotelo es el lenguaje, lastrado por una explicitud abrumadora. Calvo carece de registros y, para redactar sus prolijas autocríticas o acotaciones, emplea la misma prosa espesa que para hacer hablar a sus personajes, los cuales con

demasiada frecuencia, en vez de dialogar, nos explican cosas. Como, por otra parte, le atraen el léxico rebuscado y retórico («solio» por «escenario», «regiduría», «calendas», «averno») y la sintaxis extensa, el efecto es de una invencible pesadez que perjudica seriamente su teatro. En un autor de tesis como él, esta tendencia a que los términos del problema (porque siempre se trata de resolver un problema) queden claros, quizá sea un efecto inevitable; como lo es el maniqueísmo de sus personajes, que rara vez convencen por sí mismos puesto que se parecen demasiado a factores de un caso. Su lenguaje escénico en estos años es muy estable, a diferencia de antes y después, en que revela interés por el empleo de técnicas cinematográficas, narradores externos, estructura en cuadros, etcétera. En general, compone sus tramas con notable habilidad.

En *Criminal de guerra* (Lara, 16-2-51) Calvo hace teatro de tesis jurídica aplicado a un caso contemporáneo de política internacional: los juicios de Nüremberg y la legitimidad de los americanos para condenar a los nazis; esto es, un tema de *ius belli* o, quizá más exactamente, *ius in bello* donde los vencedores se encuentran inesperadamente con sus propios delitos: bombardeos atómicos en Japón, bombardeos masivos de población civil en Alemania. Bien construida, la obra aboca a un desenlace que resulta más complicado que complejo, en una trama que implica al general Kennerlein, americano de origen alemán, al tío de este, general alemán Hoffman, que es condenado por criminal de guerra y se suicida desesperado poco antes de que aparezca la prueba de su inocencia; y, todavía, a otro Kennerlein alemán. No faltan complicaciones amorosas que acentúan lo melodramático.

La temporada 51-52 estrenó dos comedias de corte poético, ambas en los Nacionales, de los que fue asiduo don Joaquín. *María Antonieta* (María Guerrero, 10-1-52), uno de los últimos montajes de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa en ese local, maneja con habilidad los límites de la ficción y la realidad, pirandellianamente, en un caso de conflicto de personalidad, muy próximo a la llamada «comedia de la felicidad». Una muchacha perturbada que se cree la misma María Antonieta acaba muriendo en una guillotina,

como la esposa de Luis XVI en 1793. Incluso el personaje que intenta curarla con una especie de «filmoshock» termina arrastrado, como los espectadores, por la terrible ficción de la muchacha, que encanece en una noche, tiene un inexplicable conocimiento de Versalles –cuyo mundo ya hemos encontrado en Buero y Ruiz Iriarte– y muere realmente haciendo su papel. No creo que la historia antirevolucionaria contenga implicaciones reaccionarias, más bien sólo románticas. La obra sólo aguantó en cartel hasta fin de mes. Por su parte, *Cuando llegue el día* (Español, 16-6-52), comedia en un acto, que hace pareja con la anterior *Cuando llegue la noche* (Reina Victoria, 25-I-48; ver vol. 2), trata de una mujer ciega que se niega a recuperar la vista con una operación porque su marido –al final se descubre, y en eso consiste todo– es ciego incurable.

Con *El jefe* (María Guerrero, 5-3-53) volvemos al drama de tesis filosófico-jurídica, en este caso, casi «puro» y sin alusiones contemporáneas, sobre el tema de la autoridad, ya tratado por Calvo en *El rebelde*, su primer estreno en 1934. En realidad, importa más, creo, el planteamiento utópico del tema de la isla a lo Tomás Moro, Crusoe o el Golding de *Lord of the Flies* (1954)– que el hecho de que los protagonistas sean revolucionarios del siglo XX. Los presidiarios huidos, al intentar organizarse, experimentan las muy clásicas nociones de bien común y autoridad, junto a las inevitables tensiones entre los intereses individuales. Este caso de filosofía política se salda con una implacable lección antirrevolucionaria: Anatol, el anarquista radical que asesinó al presidente de una nación, ahora hace cumplir en la aislada comunidad, una por una, todas las leyes que combatió; y es su rival, Tommy, quien lo elimina a él.

Nos devuelve a la comedia *La mariposa y el ingeniero* (Lara, 12-2-53), con Elvira Noriega y Rafael Rivelles. Se diría que Calve intenta su particular *Juego de niños* –el éxito de Ruiz Iriarte la temporada anterior– con esta historia del marido celoso que prueba la fidelidad de su mujer contratando a un averiado actor para que finja hacerle el amor –dentro de un orden, que, naturalmente, se descontrola–. Calvo no domina bien ese medio tono de la farsa y la comedia, pero la

obra bien podría servir como exponente del machismo de los esposos de la burguesía madrileña, vanidosos y autoritarios. Comedia asainetada fue el único estreno de la temporada 53-54, *Milagro en la Plaza del Progreso* (Infanta Isabel, 12-11-53), que es, como *La visita que no tocó el timbre* (1950; ver vol. 2), un cuento de navidad –esta vez, en versión Reyes Magos–, con su dosis de disparate, sobre la caridad y las desigualdades sociales, donde un modesto empleado reparte por la calle un millón de pesetas de la empresa en que trabaja. El milagro consiste en que los agraciados, toda una galería de gentes necesitadas que dan cierto aire neorrealista a la obra, devuelven el dinero para sacar de la cárcel al improvisado filántropo y hasta detienen al pícaro que no quería devolverlo. Sainete algo pueril, con ángel y todo, pero sin mucha gracia ni mayor poesía, a mi juicio. Sainz de Robles, no obstante, la incluyó en su antología; se ve que al público le gustó.

Un aspecto contemporáneo de la Guerra Civil española centra su obra más representativa, *La muralla* (Lara, 6-10-54), obra que obtuvo un éxito inaudito y que es, al parecer, la más representada de todo nuestro teatro de posguerra aunque –todo hay que decirlo– en una de las salas con menos localidades, sólo quinientas, apodada «La bombonera», con la mitad del aforo del Reina Victoria. Acaso animado por el impacto, reincidió Calvo en el análisis de la Guerra Civil en *Historia de un resentido* (Comedia, Barcelona, 13-1-56) y *La herencia* (Alcázar, 27-12-57). En *La muralla*, lo ocurrido entre 1936 y 1939 es un audaz telón de fondo para un «casus conscientiae»: Jorge Hontanar, terrateniente extremeño y residente en Madrid, se apropió de su finca aprovechando que entraba con el bando nacional en aquella localidad. Un ataque al corazón le pone a las puertas del infierno y decide restituir; pero su entorno familiar se lo impide porque tan heroica decisión trae a todos la ruina y la deshonra. El desenlace, sobre el que el autor dio prolijas explicaciones, es conciliador: Jorge no cede a las presiones familiares pero muere antes de poder hablar con el legítimo propietario. La finca queda en la familia. Lo que se debate en *La muralla* es nada menos que el ser católico, con todas sus consecuencias,

en la España de los cincuenta. La odiosa suegra, miembro de una Junta de Calificación de Espectáculos, es la más opuesta a la restitución –el dinero de sus partidas de *bridge* también sale de la finca–; el secretario, la esposa, la hija casadera, el futuro consuegro aspirante a ministro, todos le cercan. Como otras que se estrenaron entonces, *La muralla* es una obra que aspira a sacudir las conciencias de los nacionalcatólicos asistentes al Lara, recordándoles que ser católico es cosa exigente no apta para hipócritas. La obra está dedicada, entre otros cuatro dedicatarios, a «un curita de pueblo que me escribió diciendo: "Hace usted más desde el escenario que yo desde el púlpito"» (ix). Es fácil comprender que en aquella España la obra causara impacto, no sólo por su tema sino también por su calidad, que es quizá lo mejor que escribió Calvo y que fácilmente se deja clasificar como «teatro católico». Pero no se libra de la incurable grandilocuencia de su autor, incapaz de sencillez; por ejemplo, al morir Jorge, se lee en la acotación final: «El dolor le clava su diente infernal con redoblada fuerza» (479).

Claudio de la Torre

El moderno y cinematográfico autor de *Tic Tac* (1930), *Hotel Terminus* (1944) o *Tren de madrugada* (1946), ejecuta una espectacular y desconcertante regresión al Benavente de principios de siglo en *La cortesana* (Calderón, 13-6-52), con María Guerrero –sobrina de la famosa actriz– dando vida a la *demimondaine* Lys y su hija, M.ª Fernanda Díaz de Mendoza Guerrero, como aprendiza de lo mismo, en el papel de Celeste. La madura Lys es capaz de planear contra sí misma un atentado con vitriolo para que la joven Celeste no le dispute el amor de Alberto. Lenguaje y sentimientos son del todo anticuados y literarios. Me inquieta saber que esta obra logró el Premio Ciudad de Barcelona 1950; me tranquiliza saber que fracasó en el estreno barcelonés. Antes había estrenado en Granada (Gran Capitán, 5-6-51) una obra muy distinta, *El río que nace en junio*, en la que regresaba a las intrigas internacionales

de la guerra mundial, mezcladas ahora con una historia de amor algo delirante y otra de sabor más local. El pasado se va rescatando y escenificando desde el presente, con una narración intermitente. La técnica del relato vuelve a tomar cuerpo en la obra de un autor algo errático, ocupado en estos años con la dirección del María Guerrero. Carmen Troitiño le estrenó el monólogo *Compás* (Español, 16-6-52) en el Teatro de Cámara y la Escuela Superior de Arte Dramático una pieza titulada *Eugenia* (23-6-54).

MUERE BENAVENTE (1866-1954), UN TEATRO EXCESIVAMENTE PROLONGADO

En este su último quinquenio en activo, don Jacinto culmina cotas insuperables de producción y afición al teatro. En cinco años estrenó nada menos que quince comedias, en todas las temporadas, la última con 89 años; y aun dejó una sin estrenar, *El bufón de Hamlet*. Su muerte suscitó una general reacción de respeto y el mundo teatral le dedicó homenajes de reconocimiento. El público, en buena medida, le seguía siendo fiel aunque a estas alturas sus comedias constituían una extraña anomalía, combinadas con homenajes como el de la Hermandad de la Escena Católica de Irlanda en 1953, reuniones con los supervivientes de su mundo teatral, lecturas de sus últimas comedias y algún que otro premio a un don Jacinto, casi sordo del todo, pero no senil. Y nada hay en ellas que no hayamos visto, por quintuplicado, a lo largo de sesenta años de teatro. Confesó que seguía escribiendo «porque me lo piden las compañías y porque me hace falta para estar a bien con Hacienda», a la que pagó en 1952 la suma de 447.000 pesetas. En este postrer quinquenio Benavente «descubrió» la compañía de Isabel Garcés quien, siendo niña, hizo papeles en el teatro infantil del Príncipe Alfonso que alentó él mismo en 1909-1910, pero que nunca había estrenado obras suyas como primera actriz. Los estrenistas seguían acudiendo puntualmente a sus obras: Conchita Montes, Neville, Buero Vallejo, Ruiz Iriarte, Mihura, Pemán,

unos cuantos marqueses, admiradores diversos. Sainz de Robles, en su volumen de 1950-1951 –y en estimación que vale para todo el periodo–, consigna el éxito del octogenario y también su desfase: ninguna comedia «podría figurar entre lo más selecto del larguísimo repertorio de Benavente. Son... obras de *conversación* y de luminosas salpicaduras de ingenio; cuatro obras ejemplares de un teatro *extático*, calificativo que... no es el que más conviene al género dramático, que pide a gritos la acción» (14). Falleció en julio de 1954. El número 12 de la revista *Teatro* prodigó las colaboraciones sobre él. Quizá una característica de estas últimas comedias sea el degüello a que las somete en el desenlace, sin contemplaciones, como quien está mucho más allá del bien y del mal; pero, en realidad, no es más que un ligero cambio en su plan habitual: «primero me forjo el plan, compongo la comedia, construyo los personajes... luego me pongo a escribir», cosa que siempre hizo con extrema facilidad.

Tres de las cuatro comedias de la temporada 50-51 se mueven en torno a un mismo tema con tres haces: la mujer, el amor y el matrimonio. *Al amor hay que mandarlo al colegio* (Lara, 29-9-50) contiene en el título la almendra de la comedia: el amor es un niño malcriado que ha de madurar en la escuela del matrimonio (333); de ahí la conducta de Victorina y Florencio, matrimonio separado que finge una reconciliación –«fingir no siempre es mentir...» (298)– para que Mariluz, la cuñada, se case de una vez con su eterno novio. Una de las observaciones de actualidad que tanto gustaban a sus fieles, sobre una novela parisiense, dice: «Es una madre que odia a su hijo, pero en el fondo es porque está enamorada de él... y el hijo odia a su mujer porque se parece a su madre» (321). *Su amante esposa* (20-10-50) fue el éxito de la temporada, con más de 350 funciones consecutivas, y llenó el Infanta Isabel hasta que la sustituyó el mismo Benavente con *Tú una vez y el diablo cien* (27-3-51); en la primera, la joven esposa echa de casa al marido infiel y lo manda a vivir con su querida, chica poco fina, para que se harte de ella, y poder así jugar a ser la amante de su propio marido. Los arraigados presupuestos sobre los que opera el juego son: la mujer siempre es fiel y el marido siempre es infiel pero se le perdona. La

segunda, situada en Moraleda, se centra en un escandaloso muchacho y una muy estricta señora de la provincia de quien se enamora el tarambana; ella se siente halagada y se cumple en refrán –«Díselo tú una vez, que el diablo se lo dirá diez»– en los varios Intermedios que suceden «en el pensamiento de Lena Reinoso», que finalmente baja de su orgulloso pedestal y se vuelve menos intolerante. En estas dos comedias uno percibe cierto aire propio de comediógrafos más evolucionados como López Rubio o Ruiz Iriarte. La cosmopolita *Mater imperatrix* (Comedia, 30-1-51) añade al tríptico temático anterior el retrato de los tópicos sobre los judíos, centrados en una madre hebrea, y de las descocadas costumbres de las *goyim* estadounidenses; el escenón en que la madre se enfrenta a la pérfida y degenerada nuera para salvar al hijo es un verdadero regalo a Lola Membrives –que la llama ramera; en inglés, eso sí (647)–. No faltan alusiones «fuertes» a la ceguedad del hijo, que sólo se explican a «la velada luz de las alcobas... ¡El poder de las tinieblas! Y a eso... ¿puede llamarse amor?» (667).

La vida en verso (Infanta Isabel, 9-11-51) dramatiza el mundo del teatro, donde el verso, ya decadente, representa el papel de la ilusión, el amor ideal del autor de la comedia, el arcangélico Bautista. *El lebrel del cielo* (Calderón, 25-4-52) consiste en una ilustración literario-moral a partir de un poema –el único suyo hoy recordado, «The Hound of Heaven»– del atormentado poeta católico inglés Francis Thompson (1857-1907), según el cual Dios persigue a los hombres hasta llevarlos con Él. Aquí encontramos un melodrama de expresidiarios, uno que lo fue injustamente, Juan de Dios, y otro, realmente arrepentido gracias a Juan, al que apodaban sus compinches «el Gato» y que ahora será perro, lebrel del cielo (178).

La siguiente temporada (52-53) fue más activa: *Ha llegado don Juan* (Infanta Isabel, 17-9-52), *Servir* (María Guerrero, 22-1-53), *El alfiler en la boca* (Infanta Isabel, 13-2-53), *Almas prisioneras* (Álvarez Quintero, 26-2-53). En la autocrítica de la primera se refería el autor a «la tragedia de escribir a los ochenta y seis años»; se trata de un pasatiempo, «una cosa ligerita... una escapada al mundo del humorismo, sin pretensiones filosóficas»,

protagonizada por un provinciano donjuán de Moraleda. *Servir* es sobre el servicio doméstico e ilustra esta tesis: son los buenos y malos señores quienes hacen buenos y malos a los criados; para demostrarlo, un señor rico y bien nacido se coloca de mozo de comedor; en el tercer acto hay su puntilla de metateatralidad: «El teatro y también la vida es el arte de las justificaciones» (296) y hasta el autor sale por la concha a imponer su autoridad (301); la crítica en pleno la trató con dureza. La buena acogida de *El alfiler en la boca* le sirvió al autor para resarcirse; en ella vuelve al tema de la mujer, en este caso, una demasiado amable con todo el mundo –por cierto, que un pintor botarate está casado con una adolescente Lolita [sic]–. *Almas prisioneras*, folletín histórico situado en las Indias, es un duelo actoral entre Irene López Heredia, lasciva encomendera que le disputa el marido a su propia hija, y María Guerrero, piadosa y paciente rival de su propia madre; representa lo más anticuado de Benavente y no falta alguna hechicera idólatra.

Su última temporada en vida, la 53-54, trae tres obras: una muy de anécdota, *Caperucita asusta al lobo*, de nuevo con Isabel Garcés (Infanta Isabel, 23-9-53), sobre un director de banco, depredador de mecanógrafas, que se asusta cuando una le pide una vida de lujos. La esposa, de nombre Patrocinio, le hace creer que la chica es hija suya y la casa con el novio. *Hijos, padres de sus padres* (Lara, 11-2-54) mezcla aristocracia y relaciones paternofiliales, pero en sentido inverso: padre mentecato e hijos modernos y sensatos. La tensión es doble –aristocracia-resto y jóvenes-viejos– y genera dos inversiones fundamentales: resulta que el matrimonio del averiado marqués con una rica fabricante de zapatos no es de mutua conveniencia sino de amor verdadero. Cuando los hijos de ambos, que querían impedir el matrimonio de sus padres, también se enamoran auténticamente, es el marqués quien lo quiere impedir porque una hija de zapatera es poco para un futuro marqués. Con *El marido de bronce* (Infanta Isabel, 23-4-54) regresamos a las chinchorrerías provincianas de Moraleda, esta vez a cuenta de un difunto, gloria local exaltada por amigos oficiosos, cuya memoria, en forma de estatua y homenajes ridículos, hace difícil a la joven viuda

volverse a casar con un discreto hombre que la pretende; en suma, una nueva sátira, no particularmente brillante, de la asfixia moral y de la hispana ranciedad de costumbres. *Por salvar su honor* (Calderón, 3-11-54), que se representó póstuma, pone en contraste la autárquica clase media nacional y las liberales actitudes de una mujer americana –vista aquí con simpatía–, capaz de salvar un amor ajeno a base de cubrir y solucionar un adulterio que iba contra ella. Benavente se inventa un Explicador que comenta al público los posibles finales -de tragedia, drama o comedia cínica «desvergonzada y antiespañola»– y justifica el desenlace escogido (692).

José María Pemán. Juan Ignacio Luca de Tena

Pemán atraviesa una época baja en este quinquenio: sólo nueve estrenos –era capaz de más– y, lo que es peor, ninguno recordable en su amplísimo catálogo. Sainz de Robles, proclive a los consagrados, sólo seleccionó *Callados como muertos*. También firmó tres versiones de clásicos: *Edipo*, *La destrucción de Sagunto* y *Julio César*.

Doña Todavía (Lope de Vega, 29-11-50) de la que no conozco texto, gira en torno a una gran señora andaluza tan tradicional con sus «todavías» que resulta revolucionaria frente a todos los «ya» de hoy; fracasó, con protestas en los actos 2 y 3 y no gustó tampoco a la crítica. En la temporada siguiente, se ocupa Pemán de la fobia al espectáculo social que implica una boda y que obnubila a Celia, la protagonista de *Entre el no y el sí* (Comedia, 3-10-51) que dirigió, sorprendentemente, Edgar Neville. Centrada en los problemas nupciales de una señorita «bien», es perfecta para que la joven generación teatral se cebe en ella. Contiene, no obstante, una suave puya a las convenciones sociales. El leve maniqueísmo que ejerce Pemán en sus dramas de tesis cambia de dirección en *Callados como muertos* (Lara, 8-2-52), en la misma temporada. El bienpensante público de Lara se sintió molesto con el caso de Martín, diplomático «marcado» por su fiel unión, no sacramental, con María, una «roja» que le salvó la

vida durante la guerra. La agitación antiespañola en una república hispanoamericana, mezclada con un antiguo amante de ella también «rojo», logra cerrar la legación y Martín tiene que abandonar la carrera. En fin, cristianos españoles causan deshonra y pobreza a quien sólo ha actuado noblemente; la moraleja es que hay «tuyos» buenos y «míos» malos. El tema polémico quizá ayudó al éxito –más de ciento cincuenta funciones.

Todo el amor (Lara, 24-9-52) es la comedia –floja mezcla de revolución social e intriga amorosa– con que Pemán ganó el premio Ausias March del pingüe concurso Pujol –el Marqués de Luca de Tena obtuvo otro– que imponía el tema: «sobre la importancia de la cultura en la elevación de las clases sociales que por sentirse débiles más se dejaron ganar por los ardores revolucionarios». Tan rancio planteamiento tuvo su contrapartida en la forma, porque Pemán decidió nada menos que escribir en verso la historia de una revolución libertaria, que termina con la nota antipartidista y cristiana de Rosario, la heroína, que se va a un convento a redimir las muertes de los unos y los otros. Enseguida dio a conocer *Paño de lágrimas* (Infanta Isabel, 22-10-52), escrita para Catalina Bárcena, que da vida a una dama andaluza venida a menos y, por eso mismo, al margen de las bobas convenciones de su clase social, el «cogollito» del Barrio Viejo sevillano. Pemán da un tironcillo de orejas al señoritismo endogámico de su propia clase, donde –¡qué se le va a hacer!– siempre hay ovejas negras como el marquesito Rafael, que pretendía casarse él con Mercedes, señorita y todo un partido, y a su amante con el suegro viudo.

La ranciedad y el efectismo melodramático de *En las manos del hijo* (Lara, 6-11-53) pueden atribuirse a la asociación con Lola Membrives, que encarna a una propietaria andaluza viuda cuyo hijo va a cantar misa en la capilla de la finca. La madre, al confesarse con su hijo en escena por unos amores culpables con el administrador, le pide la paz del alma al tiempo que le enseña a flexibilizar la cándida rigidez moral que se ha traído del seminario. La situación del hermano, unido sin matrimonio a una muchacha norteamericana, contribuye al mismo fin. Poco después presentó *La luz de la víspera*

(Calderón, 29-1-54), comedia católica, detectivesca –de ahí el *flash back*, poco habitual en Pemán– y un poco seria, con un mundano novelista herido de bala como centro, donde se mezclan artistas, monjas, cabarets, suripantas...

En la temporada 54-55 el Madrid «bien» de los cincuenta –mocetes de Serrano, negocios inmobiliarios, señoras que se van de copas– comparece en *La divina peka* (Alcázar, 28-9-54) bajo la especie de la esposa que, tentada por su última aventura con un muchacho, al final acude a la novena de la parroquia en vez de al lugar del adulterio. Mientras, el marido, filósofo ensimismado de nombre Renato, se entretiene embebido en sabias charlas con el vecino, también filósofo, de nombre Emmanuel. *Vivir apenas* (Reina Victoria, 9-9-55; y en provincias en 1951) es una comedia seria, interesante para la imagen de Pemán sobre sí mismo como escritor. La rivalidad entre escritores, el espabilado Luis y el genial Mendoza –inevitablemente secundada por la rivalidad amorosa–, plantea, al parecer, esta pregunta: ¿se puede tener éxito como escritor y ser genial al mismo tiempo? Declamatoria y poco teatral, lo mejor, como casi siempre, son el ingenio y los ecos de cotidianidad que se oyen en sus comedias.

Pemán escribió un *Edipo*, «versión nueva y libre de un mito antiguo» con intención de «valorar más en sentido cristiano – que para nada traiciona el sentido precristiano del mito griego – el valor teológico de la tragedia» (50); se estrenó con gran éxito en Barcelona (Comedia, 11-3-53) por la compañía Lope de Vega de José Tamayo, con Francisco Rabal, Mercedes Prendes y Manuel Dicenta que alternó con Guillermo Marín en el papel de Creonte. El reportaje fotográfico (*Teatro* 6 [abril 1953]: 41-48; texto en 49-74) muestra la espectacularidad en que se estaba especializando Tamayo y que Buero criticaba así: «no caigamos en el romanticismo de creer vivo lo que sólo está galvanizado; el tiempo de los corrales y los atrios dejó paso hace mucho al de las modernas salas de comedia y no es, por cierto, de una espontánea necesidad popular de donde surgen las tentativas de resucitar aquél» (*OC* 2, 602). Al aire libre en las ruinas del castillo de Sagunto, se representó un texto de Pemán y Francisco Sánchez-Castañer, en verso blanco, con música de Joaquín Rodrigo,

titulado *La destrucción de Sagunto* (8-28 junio-54); de nuevo dirigido por Tamayo (*Teatro* 10 [ene-feb-mar 1954]: 31-36; *Teatro* 11 [abr-may-jun 1954]: 25-32). También con Tamayo estrenó Pemán su versión libre y en verso del *Julio César* de Shakespeare, en el teatro romano de Mérida (19-6-55), con Guillermo Marín, Manuel Dicenta –y Nuria Espert como Calpurnia.

Juan Ignacio Luca de Tena sólo estrenó dos obras en este quinquenio, ambas en Lara, local del empresario Conrado Blanco, con público adicto tanto a él como a Pemán y Calvo Sotelo. Poco valiosas en sí, tan escaso bagaje se compensa un poco por lo significativo de una de ellas, *El cóndor sin alas*, subtitulada «Tríptico histórico» (Lara, 14-9-51), que con toda justicia puede calificarse de teatro franquista. La obra mereció el ya comentado Premio Pujol, instituido para ilustrar la tesis «El desnivel cultural entre los individuos hace imposible el entendimiento entre las clases». El Marqués de Luca de Tena, hombre prominente en el régimen, dedica «a todos los caídos en nuestra guerra de Liberación», una obra que es una justificación del «Alzamiento» en el sentido de «no hubo más remedio», apoyado en un personaje, Ricardo, que queda en medio de la brecha social, aunque sin neutralidad alguna por parte del dramaturgo. Todo ocurre en la finca de caza de un grande de España en tres momentos clave: 1931, febrero del 36 y verano del 36. Ambrosio, el mayordomo del conde, disputa y gana a su señor el escaño por Ávila en el que lleva décadas como cunero. Ricardo, el hijo de Ambrosio, es el centro de todo, el cóndor sin alas: se ha hecho ingeniero, ha ascendido socialmente a «señor» y alterna con la *crème*; además aspira a la mano de Pilar, la hija del conde, y mantiene un enfrentamiento cainita con Juan, chófer de la casa, comunista y, a la postre, su asesino. El análisis político podría reducirse a esto: el comunismo –de Juan se dice «Para ti lo importante es fastidiar a alguien» (101)– es sinónimo de odio, venganza y rencor; el socialismo –Ambrosio– de trapisondez, tontería e incultura; la culpa de la aristocracia, por su parte, se reduce a la pequeña manía de no dejar casar a sus hijas con gente de cunas inferiores. La tesis del Premio centra una escena del acto 2 entre el conde y Ambrosio en

que, entre el tuteo y otras cosas, se lee: «–¿Ve usted como este atrolladero no tié más salida que la lucha de clases?... –Este atrolladero, como tú dices, o esta barbarie suelta que digo yo, no tiene más remedio que el amor y la comprensión mutuas... Tampoco sobraría un mínimum de cultura para los que interviniesen en los asuntos públicos. No sé si me entiendes. –Ni una palabra, ¿pa qué voy a engañarle?» (106-107). En cuanto al «Alzamiento» –como es sabido, Luca de Tena intervino en la compra de los aviones que usó Franco–, dos pasajes lo presentan como un imperativo patriótico llevado a cabo por un hombre providencial: «España llevaba conteniéndose cinco años» (162) dice Ricardo; y en el tercer acto, los sitiados por Juan y sus obreros esperan en Dios «y en quien Él quiera utilizar para salvarnos. –¡Están tan lejos...! Al otro lado del mar...» (146). Bien construida, obtuvo éxito y Sainz de Robles la escoge para su antología, pero no parece que causara especial impacto –todo eso ya lo sabían bien los espectadores de Lara.

En *Don José, Pepe y Pepito* (Lara, 17-11-52) un abuelo, un padre y un hijo se disputan la misma mujer. Se trata de una comedia típica del autor, que llevaba estrenando desde los años veinte y treinta, benaventiana de técnica y sin mayor importancia. La crítica hizo notar respetuosamente algunas escenas un tanto reiterativas pero también mereció premio: el Nacional de Teatro. Presentó también un apropósito: *Malvaloca y consolación* (Lara, 1-6-53). Hasta 1957 no estrenaría su obra más popular y recordada, *¿Dónde vas Alfonso XII?* –¿cómo no? en Lara–. Animado también a adaptar teatro extranjero, acometió la versión libre de *La venganza*, de Lucien Besnard; por supuesto, en Lara (17-11-55).

José Antonio Giménez Arnau

Giménez Arnau (1912-1985) se incorpora ahora a ese grupo de autores muy identificados con el régimen, como Calvo Sotelo o Luca de Tena, que además de sus labores profesionales de alto nivel social, tienden, más que a hacer teatro, a

usar el teatro para otra cosa: exponer ideas morales y políticas, por lo demás, acordes con el signo conservador, nacional y católico predominante en España. A este teatro de tesis, políticas o morales, Giménez Arnau añade un cierto interés por lo psicológico y un aire cosmopolita, a veces un tanto sórdido, de hombre que ha viajado por el mundo y trotado por la vida –o quizá sólo por la literatura–. Todo ello servido dentro de una cierta modernidad formal próxima al cine y con una discreta dosis de acción. Fue falangista durante la guerra, director del periódico bilbaíno *Hierro* y Jefe de Prensa del primer gobierno de Burgos, cuando Ridruejo estaba en Propaganda y Laín en Ediciones; después corresponsal de *Arriba* en Berlín y Roma, y diplomático de carrera con destinos en Hispanoamérica. Se le atribuyen «logros» como la redacción de la Ley de Prensa de 1938 y la idea de la agencia EFE. Empezó escribiendo novelas como *Línea Siegfried* (Madrid: Ediciones Españolas, 1940; con traducción al italiano: *Linea Sigfrido*. Milano: Garzanti, 1941), muy autobiográfica, sobre los preparativos y los primeros días de la Guerra Mundial en la Europa del Eje. Luego probó con éxito el teatro: *Murió hace quince años* ganó el Premio Lope de Vega 1952. En Giménez Arnau se aprecia con más claridad que en los otros un defecto que todos padecen en diferente medida: un gusto y dedicación grandes a las letras y a las ideas pero una técnica teatral deficiente o anticuada. En este caso hay más de lo primero que de lo segundo, ya que el gusto por estructuras cinematográficas aporta cierta agilidad, aunque le falla el lenguaje, demasiado literario y expositivo. Su experiencia como novelista debió de influir negativamente en sus capacidades técnicas en el teatro.

Murió hace quince años (Español, 17-4-53; director Modesto Higueras) ilustra bien su vocación teatral de comentarista político e intelectual. El relato se inicia con una escena en que el protagonista, herido de muerte, relata su historia, que es la misma acción que el espectador contempla hasta enlazar con el comienzo –si la voz narradora es la del moribundo, hay que reconocer que la situación resulta inverosímil–. También incluyó el autor unas voces en *off* que se eliminaron del estreno por inadecuadas, aunque Cayetano

Luca de Tena las recuperó para los montajes en Barcelona. Leída hoy, la obra resulta un folletín anticomunista –con truculencias como disparar a un crucifijo o emplear como cebo terrorista a una sordomuda– en torno a dos asuntos de actualidad: el destino de los niños evacuados a Rusia al comienzo de la Guerra Civil y la apuesta del Partido Comunista hacia 1950 por la infiltración urbana en España. Estos elementos, unidos al tema de la fuerza de la sangre y la parábola evangélica de la salvación a «la hora undécima» dan como resultado una intriga según la cual el Partido envía a Diego a espiar y matar a su propio padre, el General Acuña, para lo cual Diego ha de fingir que rechaza todo su pasado; pero la sangre y la sincera caridad cristiana de su familia destruyen su axiomática marxista y Diego salva a su padre a costa de su propia vida. Las crónicas señalaron algunas ingenuidades pero la trataron bien y destacaron la interpretación de Adolfo Marsillach; el lenguaje resulta hoy pesado y literario; ya entonces deberían sonar irónicos parlamentos como «en esta hora de realidades y no de literatura» (66) o «venderte a ti que, sin literaturas burguesas, hablando como hombres, fuiste para mí el hijo» (68).

Si no el montaje del camarada Modesto Higueras –que no fue bueno–, quizá el Premio Lope de Vega debió de animar al autor a seguir en la brecha teatral: la temporada siguiente presentó *Carta a París* (Alcázar, 13-11-53) con la compañía La Máscara, de Cayetano Luca de Tena. La acción transcurre en «un doble escenario en forma de libro abierto» (8) donde se van alternando las historias de dos parejas. Juan, abogado y catedrático, que durante una estancia en Roma mantuvo con una viuda relaciones que terminaron en un aborto, está obsesionado con tener un hijo, que finalmente le dará Marta. Por otro lado, Manuel es un militar rico que, en nombre de la libertad, se niega a casarse con la mujer que ama, la corista Luisa, pero la nombra su heredera; ésta, que también –y esta vez en España– se había deshecho de un embarazo de Manuel, rica ya, se hace amante de Juan y rivaliza con Marta. Si no me equivoco, el asunto de esta ambiciosa pero fallida comedia dramática es el de los hijos en el matrimonio. También ambiciosa de planteamiento es

La hija de Jano (Reina Victoria, 9-4-55); el problema es que la ambición desemboca en desmesura porque se combinan melodramáticos elementos policíacos y casi gangsteriles en Chicago, con una rivalidad incestuosa entre una hija, Alicia, y su madre por el padre-marido, y el conflicto psicológico de la hija que a los veinte años conoce a sus verdaderos padres pero debe renunciar a un «padrino» ladrón al que ama tiernamente; el cual en tiempos de la Depresión pasó de médico a secuestrador de niñas de familia rica. A eso se añade un tratamiento en clave de drama católico, no sólo en la dimensión religiosa sino también en la confesional, ya que la madre es protestante y católicos el padre, ella y el «padrino». El simbolismo del dios de las dos caras, que se aplica también a una criada mulata, alude a los dos mundos de Alicia –el corrompido pero noble del «padrino» católico en que se ha criado y el decente pero muy hipócrita de la madre protestante en que debe integrarse– y debería unificar algo tantó abigarramiento pero lo aumenta todavía más. Por si fuera poco, el capellán de la familia estuvo enamorado de la abuela de Alicia y la mulata se envenena porque ha quedado embarazada de un soldado que se va a la guerra; porque resulta que los Estados Unidos acaban de entrar en guerra y el maduro esposo decide alistarse para resolver el nudo gordiano entre madre e hija; allí muere tan heroica como oportunamente. Para evitar todo escrúpulo en los espectadores, todo lo robado por el «padrino» durante veinte años es restituido puntualmente. El «padrino» muere en la cárcel todo lo honradamente que es posible y Alicia abandona a su madre, que en su día se había negado a pagar el rescate del bebé por turbios asuntos de alcoba más que por respeto a la ley. También hay un joven fiscal que, además de fallido pretendiente de Alicia, da lugar a un excurso sobre las desigualdades de la ley cuando se aplica a los decentes y a los delincuentes. Acción no falta, pero comprenderá el lector que semejante acumulación vuelve la comedia insalvablemente arbitraria y falsa. Giménez Arnau no se dio cuenta de que en una obra de teatro «caben» menos cosas que en una novela.

Clase única (Reina Victoria, 29-9-55) también se orienta por la línea de la ilustración moral. La estructura en cuadros

y la acción en la cubierta de un barco aportan cierta modernidad. Los pasajeros con destino a Argentina quedan sometidos a una especie de autoexamen personal y a la desconfianza hacia los demás cuando se anuncia que entre ellos hay un delincuente reclamado por la justicia. La existencia de un grupo facilita la acumulación de historias más bien melodramáticas, entre las que destaca la de Clara, enfermera –encarnada por Tina Gascó– pero también asesina del hombre que la ha mantenido durante diez años y ahora pretendía violar a la hija de un anterior amante de Clara. Por su parte, Guillermo –encarnado por José Bódalo– es también un criminal: un excartujo que huyó con el dinero del monasterio y que al final ofrece amor a Clara. Sumamente necio y arbitrario como personaje es Luis, cursi irredento y moralista obseso por identificar a una mujer dudosa en el pasaje, que resulta ser –más arbitrariamente aún– su propia esposa, la cual es salvada del bochorno precisamente por la pecadora Clara. Los malos según la ley hacen el bien y los buenos hacen el mal. Al final se verá que todos «llevamos en lucha permanente al criminal y al santo. También nosotros clase única» (78). El estúpido Luis, molesto por viajar en clase única, había dicho a su esposa «Tú y yo somos de otra clase» (76); tremenda ironía. Me pregunto si podría tratarse de un drama católico. En años posteriores el autor espació sus estrenos: *La cárcel sin puertas* (1958), *El rey ha muerto* (1960) y *Alarma* (1964), en línea con lo ya comentado aquí (ver vols. 4 y 5). El conjunto de la obra de Giménez Arnau aporta poco al teatro de posguerra, más allá de un teatro de adoctrinamiento, en conjunto, más católico que franquista.

ÁNGEL ZÚÑIGA

Este periodista (1911-1994), falangista, del entorno barcelonés de la editorial Destino, corresponsal de *La Vanguardia Española*, crítico cinematográfico y escritor, cabe cómodamente en esta parcela del teatro ideológico, aunque el signo no sea plenamente afirmativo sino crítico desde dentro. Su

tema principal es la crítica de la burguesía, en especial, la catalana, y su mensaje de fondo, más o menos el siguiente: los vencedores de la guerra no han aprendido nada de la gran tragedia nacional. Es decir, el patriota Zúñiga pertenece al falangismo insatisfecho con la reaccionaria configuración social del franquismo. Así, *El estupendo Juan Pérez* (Poliorama, Barcelona, 12-3-52) nos lleva de las vísperas de la Guerra Civil, al terror revolucionario y a la «restauración» de aquel reducido mundo frívolo y de privilegios, que Laly, impulsada por su propia madre –aparentemente la frívola número uno pero, íntimamente, sabedora de su condena-, logrará romper para casarse con el honrado Juan, un leal servidor de la familia, en quien Zúñiga pone toda su simpatía. En cierto modo, tiene razón Pablo, el criado resentido, cuando viene a humillar y a vengarse: «esta guerra ha servido para que cada cual se encontrara a sí mismo» (51). *El demonio tiene ángel* (Borrás, Barcelona, 5-12-52), que fue Premio Calderón de la Barca para noveles en 1950 –junto a otros cuatro autores (¡!)– , también comienza con una fiesta frívola en una casa de postín, pero sigue derroteros cómicos a lo Jardiel Mihura. Con frase que luego terminará siendo tópica entre algunos críticos teatrales, alguien afirma (38) «desde que terminó la dichosa guerra no hacemos más que cultivar el humor». Eso intenta Zúñiga con el aire carnavalesco de esta farsa, que trae a un diablo de quien se enamora Carmen y que al final se pone serio y emprende una diatriba de la alta sociedad de Libertada –nombre del espacio donde se desarrolla la acción– con sus miserias, pequeñas y también grandes: «Sé perder –dice el demonio– En cambio, los humanos no saben ni ganar. ¡Así se está viendo en el mundo!» (54). Desde Nueva York Zúñiga envió dos comedias, no estrenadas, de tema, digamos, internacional, *¡Gibraltar!* y *La guerra para acabar con la guerra*. Para defender la tesis de que «en Gibraltar está nuestro decoro» (45), la primera presenta a un intelectual, muy español y caballero, que decide destruir el original de un libro adverso a Gran Bretaña, por un antiguo amor, hoy esposa del diplomático británico y antagonista teatral. La segunda, de técnica cinematográfica, muestra que «en nuestro corazón siempre hay odio. Por eso

no habrá ninguna guerra que acabe con la guerra» (113); lo muestra en tres momentos, que reproducen los problemas en varias generaciones de dos familias parisinas, una aristocrática, otra popular: 1918, los años de entreguerras y la liberación de París en 1944. No falta la puya a la decadente aristocracia francesa y la reivindicación populista. Como periodista, y además navarro, que era, Zúñiga revela oficio para escribir y contundencia para expresar puntos de vista pero su fuerza está más en lo literario que en lo teatral.

La crisis de los Teatros Nacionales. El María Guerrero

En junio de 1951 fueron ratificados Cayetano Luca de Tena y Luis Escobar al frente del Teatro Español y el María Guerrero, respectivamente. Pero el 18 de julio de 1951 hubo un cambio de Gobierno, el sexto de los presididos por Franco, y se creó un Ministerio de Información y Turismo que asumió parte de las funciones del Ministerio de Educación que desempeñaba José Ibáñez Martín desde agosto del 39. En Educación entró Joaquín Ruiz Jiménez y para Información, que se hizo cargo de lo relativo a teatro y a censura, fue nombrado Gabriel Arias-Salgado y de Cubas (1904-1962), que se mantuvo durante tres gobiernos consecutivos hasta julio del 62, en que fue sustituido por Manuel Fraga.

En lo que se refiere al funcionamiento de ambos teatros en el quinquenio, la primera temporada fue de normalidad pero la segunda (1951-1952) fue la última de Luca de Tena y el tándem Luis Escobar-Huberto Pérez de la Ossa; una última temporada marcada por los rumores de cambio y la provisionalidad. Alguien pensó que, en vez de sustituir a los cesados, lo mejor sería un sistema rotatorio en el que cada montaje tendría su propio director y así funcionó la temporada 1952-1953, que fue un caos en ambos teatros por el desconcierto y la falta de criterio. La temporada siguiente, 53-54, se volvió al sistema de director fijo y se nombró al crítico Alfredo Marquerie para el María Guerrero y a Modesto Higueras para el Español; pero tampoco resultó. Finalmente,

Claudio de la Torre se hizo cargo del María Guerrero en otoño del 54, hasta ser sustituido en 1960 por José Luis Alonso. Por su parte, el Español estableció un contrato peculiar, de naturaleza semiprivada, con la compañía Lope de Vega, de José Tamayo, que se prolongó hasta 1962. Al dejar el Español, Modesto Higueras pasó a director del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, recién creado en septiembre de 1954, con Carmen Troitiño como segundo.

Este quinquenio es de crisis para los Nacionales. La institución que tanto había hecho por el teatro español en los años cuarenta dejaba de ser el factor clave de la renovación teatral y entraba en un periodo de grisura y falta de ideas. La dimisión se achacó a la intransigencia del ministro Arias Salgado, descontento con la conducta privada de los tres responsables de los teatros ministeriales. Si Luca de Tena vivía fielmente con la esposa de otro señor, parece que la homosexualidad de la otra pareja era cosa discretamente notoria. Habladurías aparte, y reconociendo los muchos méritos que corresponden a los tres directores, tampoco es descabellado que, después de doce años, se piense en un relevo. El problema fue que no se pudo, no se quiso o no se supo buscar una buena salida a la capitalización o apropiación que había llegado a cuajar en los Nacionales. Fueron años perdidos para estos dos teatros tan importantes, de los que el Español salió mejor parado pues, con todas sus limitaciones, Tamayo logró impulsar un nuevo modo de hacer teatro mientras que la experiencia teatral y cinematográfica de Claudio de la Torre no le permitió ir más allá de montajes correctos pero sin garra.

El saliente Cayetano Luca de Tena fundó una compañía, «La Máscara», con la que intentó llevar su experiencia de dirección al teatro comercial. Contó con Guillermo Marín como primer actor y el Alcázar como local. Las cosas no fueron bien; empezó con el mal pie de *Casi un cuento de hadas*, de Buero, que fue un fracaso y una ruina. Buscó el apoyo de autores actuales y amigos como López Rubio, Ruiz Iriarte o Mihura, y estrenó *Europa y el toro*, *El caso de la señora estupenda* o *Madrugada*, la cual tuvo buen éxito, aguado enseguida por una crítica de Luis Calvo en *ABC*. Al mismo tiempo, publicó

en la revista *Teatro* (1, 2, 3, 4, 5, 8, 13, 15 [1952-1955]) «Ensayo general», una interesante serie de ocho artículos sobre la dirección escénica. Luca de Tena no pudo superar las dificultades, que atribuía, en parte al menos, a un supuesto veto impuesto a su nombre desde el Ministerio de Arias Salgado, y pronto marchó al Instituto del Teatro de Cali; tras un año, pasó dos temporadas en Río de Janeiro, con cierto éxito como director teatral. Regresó a España hacia 1959. También Luis Escobar intentó llevar al campo del teatro privado su experiencia como director pero desistió pronto tras fallar con el estreno comercial de *Tres sombreros de copa* en Beatriz (19-12-52) y cuatro montajes insignificantes en ese mismo teatro (*La cocina de los ángeles*), Reina Victoria (*Una mujer cualquiera, Esta noche en Samarcanda*) y Lara (*¡Quién alcanza la luna!*), a lo largo del año 53. Quiso probar suerte como autor y escribió entonces su comedia *Elena Ossorio*. Hasta 1957 –su patrimonio se lo permitía– no inició una nueva aventura teatral, la reapertura del teatro Eslava. Peor le fue a Huberto Pérez de la Ossa (1897-1983), que tuvo que abandonar la vivienda del María Guerrero. Parece ser que dirigió una compañía en el Infanta Beatriz durante la temporada 1953-54 y se sabe que la censura prohibió el proyectado estreno de *Aventura en lo gris* de Buero; también se sabe que en junio del 54 dirigió el montaje fin de curso en la Escuela de Arte Dramático, antes de que desapareciera del panorama este moderado vanguardista de los años veinte que había sido Premio Nacional de Literatura en 1924 con su novela *La Santa Duquesa*. A los tres debió de perjudicarles la competencia del emergente Tamayo, con su estilo propio.

Escobar-Pérez de la Ossa iniciaron la temporada del María Guerrero con una nueva versión, la segunda, del *Tenorio* con escenografía y figurines de Salvador Dalí. La versión del año anterior había cosechado multitud de comentarios y Escobar aspiraba ahora a aprovechar la publicidad que siempre genera la controversia. Se estrenó el 3 de noviembre de cincuenta, poco después de que Luca de Tena presentara su propio *Tenorio* en el Español (28-10-50), respondiendo en cierto modo al desafío modernizador que Escobar-Dalí habían lanzado el año anterior. Las novedades de esta segunda

versión daliniana son las siguientes: primera y principal, la presentación de la celda de doña Inés como una jaula en la que ésta salía vestida de paloma con un largo manto de plumón blanco desde la cabeza hasta casi los pies. Una tendencia de este montaje consistió en situar del revés la perspectiva del espectador; ver los espacios desde el otro lado, empezando por la primera escena, la de la hostería, que se ve desde la calle, no desde el interior. La casa de Ana Pantoja, en cambio, la vemos por el interior y no por la fachada; así la atención recaía en la novia de don Luis, habitualmente muy desatendida como personaje. La escena del cementerio presentaba una serie de nichos con muertos orantes en su interior y el entierro de don Juan pasaba sobre los muertos. El decorado del segundo cuadro era bello pero producía sensación de una escenografía ajena al drama, lo mismo que en la quinta, donde la góndola quitaba poesía. La casa de don Juan en la cena resultaba pobre aunque tal sobriedad quería destacar el efecto de la gran calavera del muro del fondo, iluminada desde atrás en el momento clave de la aparición del Comendador. El cuadro del Guadalquivir acentuó el tinte surrealista con un paisaje metafísico, más allá del cabrilleo de las aguas del río; el antifaz que en 1949 hacía de «sofá» pasó a ser ahora una barca con un cisne blanco en la proa y una esfinge en la popa. Las expectativas eran que resultaría mejor, más certero y emotivo que el año anterior pero lo cierto es que hubo problemas de dirección, que no logró conjuntar el espectáculo, y de interpretación. Algunos de estos pudieron atribuirse a la audacia de unos figurines de corte simbólico que, en línea con el traje de paloma de doña Inés, causaban inseguridad y ridículo a los actores al salir a escena; es el caso de Gonzalo de Ulloa con una trusa blanca y rizada. Los de don Juan, en cambio, fueron alabados. Se habló de «fracaso evidente» y de «broma harto pesada» e «irrespetuosa».

Mas rupturista y audaz que el del 49, el montaje del 50 se apoyaba en la misma clave: corporeizar lo simbólico del lenguaje metafórico zorrillesco tanto en la escenografía de perspectiva revuelta como en los figurines. Esta nueva versión vanguardista complementaba la renovada visión romántica

que Luca de Tena había preparado para el Español. Las reposiciones del *Tenorio* daliniano de 1951 y 1964 se hicieron sobre la versión del 49, más exitosa en su realización que esta del 50, que quedó olvidada y confundida con la primera. Pero tanto la una como la otra plantearon por primera vez la idea, insólita entonces pero hoy completamente aceptada, de que los textos teatrales admiten versiones plásticas e interpretaciones escénicas distintas desde la dirección escénica.

No había pasado un mes cuando se presentó *En la ardiente oscuridad* (1-12-50), segundo estreno de Buero, con el que Escobar se desquitaba del impacto de *Historia de una escalera* en el Español el año anterior. Obtuvo un éxito discreto y fue la única obra de interés que hizo Escobar en la temporada. Las otras tres no dejaron huella. *Siempre* (19-1-51), de Julia Maura, hija de don Gabriel Maura, duque de Maura, gira sobre el tema del tiempo, tan frecuentado en los años cuarenta, y se diría que llevaba años en el cajón de un escritorio. Los elementos fijos sobre los que el tiempo va a jugar son el espacio de una casa antigua de Reims y el personaje de Rosa, la criada que llega a ver tres guerras, es decir tres invasiones de Francia por los alemanes: la francoprusiana (1871) y las dos guerras mundiales. Hay un cierto halo pacifista vinculado a las atrocidades –alemanas– que padecen los civiles –franceses– y a la falacia de pensar que una guerra pueda acabar con todas las guerras. El amor –André y Ariane, Lucy y Tony, Filette y René–, no obstante, florece junto a la desgracia, dentro ambos de la dimensión más amplia que representa el tiempo, una dimensión que –parece decirnos Maura– en realidad sólo existe aparentemente. El juego de los tres planos temporales, coordinado por un grito de horror o por oscuros, funciona correctamente en esta pieza sobre el tiempo, estrenada un tanto a destiempo, cuando ya habían quedado atrás los aspectos existenciales que suscita ese tema. Obtuvo poca repercusión.

Dos meses después presentó Escobar una *Dama boba* (24-3-51) muy alabada por la crítica y en junio cerró la temporada con *La heredera* (1-6-51), de Ruth y Augustus Goetz, en versión de José Méndez Herrera y José Luis Alonso, que fue

un éxito rotundo, en especial por la interpretación de Elvira Noriega dentro de un conjunto muy bien dirigido. El asunto, procedente de una novela de Henry James, *Washington Square* (1881), gira en torno a Ellen, la hija única del rico doctor Sloper, y Morris, un pretendiente de escasas prendas. Existe una fuerte tensión entre el padre viudo y la hija porque ésta es poco brillante en lo social y lo intelectual a los ojos del doctor, que siempre la compara con la difunta y encantadora madre. Como reacción, Ellen se enamora de Morris, simpático pero sin fortuna ni carácter. Cuando más fuerte es la tensión entre padre e hija, Morris no acude a la cita que le da Ellen para huir juntos. Muerto el padre y vuelto Morris, tras unos años, Ellen y Morris se citan de nuevo pero ahora es ella quien lo deja en la estacada, con una crueldad aprendida «de buenos maestros que me enseñaron»; y es que «la primera vez [Morris] no quería más que mi dinero; ahora quiere mi amor también» (76). Hay una cierta ambigüedad en Morris, de quien no está claro si es realmente tan codicioso o, simplemente, insensato. Ellen, por su parte, evoluciona con sutileza desde su inseguridad y ansia de amor iniciales hasta la dureza y la renuncia final a todo alivio para su corazón; termina siendo una hembra autodestructiva que incorpora los métodos de su padre, el doctor a quien odiaba. Recuerda a las elegantes obras anglosajonas que importó Escobar en el quinquenio anterior pero, como se habrá visto, no se trata de una amable comedieta; la calidad del texto de partida beneficia mucho el resultado final. Había una excelente versión cinematográfica previa –*The Heiress* (1949), de William Wyler, con Olivia de Havilland y Montgomery Clift– que sin duda ayudó a la buena recepción. Como bien sabía Escobar, el cine más ayuda que estorba el éxito de las versiones teatrales.

La nueva temporada se inició entre rumores de cambio, la marcha inesperada de la primera actriz, Elvira Noriega, y dos reposiciones: *La heredera* (18-10-51) y el *Tenorio* daliniano de 1949 (31-10-51). Siguió un clásico, siempre bien montado y recibido, *El desdén con el desdén* de Moreto (16-11-51). A continuación, crítica y público juzgaron duramente *María Antonieta* (10-1-52) de Calvo Sotelo, ya comentada, sustituida

rápidamente por *Buenas noches* (31-1-52), de María Isabel Suárez de Deza, que había obtenido el Premio Calderón el año anterior; pero tampoco funcionó. La temporada iba francamente mal y la siguiente elección no contribuyó a levantarla: *Cocktail Party* (28-2-52), de T. S. Eliot, es una obra ambiciosa y difícil, poco apta para atraer público abundante. Un halo de misterio, lirismo y de psicologías morbosas sobrevuela desde la enigmática reunión inicial hasta el «party» del tercer acto, cuando los esposos y los amantes se reúnen de nuevo, a excepción de Celia, que murió como enfermera, crucificada por paganos en el lejano oriente. El tema podría concretarse quizá en la libertad, en la responsabilidad de nuestros actos en cuanto repercuten en los demás; asunto tratado de forma oscura, solemne y desconcertante. El texto de la representación, que no conozco, debería ganar dinamismo y perder discursividad, a mi juicio.

Un poco a la desesperada, Escobar recuperó, al aire libre, su viejo montaje de *El hospital de los locos* (9-4-52) y enseguida (12-4-52) la única obra bien recibida de su última temporada, *La Plaza de Berkeley*, en versión de López Rubio sobre un texto de John L. Balderston y J. C. Squire, inspirado una vez más en Henry James; esta vez en su obra póstuma «El sentido del pasado». Enrique Diosdado, José María Rodero y Adolfo Marsillach hicieron muy buenas interpretaciones pero el texto me resulta algo confuso en su tratamiento del tema del tiempo. El vaivén entre lo ocurrido en 1784 y en 1951 en la misma habitación de una casa londinense permite a Peter conocer el futuro cuando está en el pasado y el pasado cuando está en el siglo XX. El Peter de 1951, atormentado por el pasado, termina enfermo de melancolía por el amor de Helen, un bello amor del siglo XVIII, que le impide ser feliz en el siglo XX. La idea de fondo es la insatisfacción permanente del hombre atrapado en el tiempo pero el tema no resulta especialmente novedoso ni tampoco demasiado problemático desde el punto de vista intelectual sino más bien sentimental y en exceso discursivo en algunos tramos del texto.

Escobar se despidió del María Guerrero con poco brillo. El «figurón» o farsa de Félix Ros (1912-1974) sobre temas de

Wenceslao Fernández Flórez (10-6-52) titulada *Las maletas del más allá* quizá ganara en la puesta en escena, pero sobre el texto resulta notablemente desustanciada y sin gracia en el tratamiento –se supone que humorístico– de un señor arquitecto que va a dar una conferencia sobre el cemento armado a un casino provinciano de la imaginaria Iberina y, en vez de eso, anuncia que se va a suicidar, no sin antes ver un partido del Real Madrid, del que es fanático. Su condición de anunciado suicida le permite impertinencias e intromisiones, en especial robarle la novia a otro personaje que protagonizaba con ella una cursilísima escena amorosa. Al final, el prosopopéyico don Práxedes, al que pretendía llevarse de compañero en su viaje al más allá, hace la cacicada de nombrarle arquitecto municipal y el futuro suicida se abstiene de «dimitir... la existencia» (61), como diría el Augusto Pérez de Unamuno. La situaciones y los personajes resultan enervados, el lenguaje sin ingenio y con sobra de retruécanos. Luis Calvo señaló desde *ABC* que se trataba de un homenaje, a modo de antología, a la trayectoria novelística de Fernández Flórez, y destacaba el ritmo alegre de farsa y manifestación jocosa. Ros, adaptador voluntarioso de textos ajenos, se encargó también de *Llama un inspector* de Priestley y otras varias.

La temporada 52-53 vio siete estrenos, con más pena que gloria, a cargo de dos empresarios: Manuel Collado y Enrique Álvarez Diosdado, primer actor y director a la antigua de la compañía titular del teatro, a quien asesoraba Alfredo Marquerie.

Collado abrió la temporada con *Matrimonio a dosis* (5-9-52) de J. Jenz y R. A. Roberts, a la que siguió pronto *Triángulo* (20-9-52) de Gregorio Martínez Sierra. Suponía una regresión a viejas costumbres que el actor Enrique Diosdado dirigiera una comedia ingeniosa y aceptable, *Un día de abril* (30-10-52) del inglés Dodie Smith (1896-1990) - el autor de la novela *The One Hundred and One Dalmatians*, 1961–, versionada por Conchita Montes; y, después, la fracasada *Servir* (22-1-53) de Benavente. Siguió, con mala fortuna, *El jefe* (5-3-53) dirigida por su autor, Calvo Sotelo, e interpretada también por Diosdado. En la rotación entró ahora el crítico Nicolás

González Ruiz para dirigir un «thriller» católico, *La sacristía* (10-4-53), de la debutante Clemencia Laborda interpretado, una vez más, por Diosdado. El padre Tomás, franciscano recién llegado de Estados Unidos y exprofesor universitario allí, ocupa el centro del drama, lo mismo que el espacio de la sacristía medieval con sus leyendas de pecadores y demonios. Allí le consultan tanto viejas beatas como piadosas damas, y allí se presenta a pedir refugio Algara, señor con pistola que acaba de matar - eso cree– al marido adúltero de una de las piadosas damas. Marta, esposa de Algara y amante del muerto, terminará siendo la mujer mala que no se arrepiente ni cambia, a diferencia tanto del adúltero, que finalmente muere reconciliado con su esposa y con la Iglesia, como del asesino, que no huye y se queda dispuesto a pagar por su crimen. El drama, con su clérigo heroico y sabio, sus pecadores arrepentidos y su pecadora endurecida, explota las posibilidades dramático-sentimentales del secreto y el perdón del sacramento, pero carece de hondura y de calidad teatral. Algún crítico la encontró discursiva y fatigosa. Es, en realidad, una comedia de santos moderna, con respuestas claras a cuestiones claras, sin la problematicidad de otras obras católicas contemporáneas. Incluye una satirilla costumbrista de las rancias beaterías ibéricas contrapuestas al catolicismo dinámico y abierto que se estila en los Estados Unidos. Curas como el moderno padre O'Malley de *Siguiendo mi camino* (Leo McCarey con Bing Crosby, 1944), el atribulado confesor de *I Confess* (de Hitchkock, 1953) y, después, el padre Barry de *La ley del silencio* (Elia Kazan con Marlon Brando, 1954) serían referencia para el público español.

Félix Rox dirigió y versionó el texto de *Recién llegada* (13-5-53) del cineasta Keith Winter. El tema es la perturbación que produce en una apacible familia campestre la llegada de una mujer de la gran ciudad; pero tanto el campo como la gran ciudad eran tan ingleses que interesaron poco a los espectadores españoles del María Guerrero. No faltó Diosdado en el reparto. La película original, *La hora radiante*, con Joan Crawford, tampoco gustó en Madrid. Un síntoma de lo mal que rodó esta temporada rotatoria fue que se repuso dos veces el éxito de la anterior, *La Plaza de Berkeley* (15-10-52 y 24-4-53).

Pero el desconcierto tuvo también una repercusión positiva: si durante la temporada 50-51 y buena parte de la 51-52 sólo la veterana e infatigable Sociedad Cultural Recreativa La Farándula daba sus funciones únicas en el María Guerrero -once para ser exactos-, a partir de febrero del 52, es llamativa la frecuencia con que actúan allí grupos de cámara, en especial el Teatro Español Universitario (TEU), el Teatro Popular Universitario (TPU) y, desde su formación, el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (TNCE). Estrenos del TPU como *Tres sombreros de copa*, *Escuadra hacia la muerte* o *Una bomba llamada Abelardo* se dieron justamente en este contexto de crisis en los Teatros Nacionales.

Se acudió al crítico Alfredo Marquerie, que aducía cierta experiencia de dirección, para asumir la dirección del teatro, de nuevo de forma estable; pero tampoco resultó. Su concepto de la labor de dirección era el normal entonces, nulamente creativo, y consistía en «descomponer ese "gran rompecabezas" que es toda obra de teatro y volverlo a montar de forma que no se note la mano que ha movido los hilos... El director no debe tener estilo personal sino servir a la obra» (*Teatro* 8 [jun.-jul.-ag. 1953]: 46). Su repertorio consistió en alternar dos obras extranjeras y dos españolas, empezando por una extranjera de éxito: *El amor de los cuatro coroneles* (25-9-53) que el actor, director y dramaturgo inglés Peter Ustinov (1921-2004) había estrenado en 1951 (*The Loves of Four Colonels*). El tema es serio –el choque entre lo Ideal y lo Real– pero la envoltura es humorística, fantástica y de actualidad: cuatro oficiales de ocupación durante la guerra fría se encuentran con un Hada buena y el Espíritu del mal, que les devuelven al paraíso, al comienzo de los tiempos. En un misterioso castillo rivalizan por despertar a una Bella Durmiente, cada uno según su genio nacional, con graciosas escenas meteatrales a lo Shakespeare, Chéjov o versallesca, y después se trasladan a un bar americano donde pululan gángsters y predicadores religiosos. El mensaje es que los humanos, a diferencia de los ángeles, estamos condenados a elegir el bien y el mal mezclados. «Todo acto nuestro implica una renuncia al acto contrario» (511-512). Por eso el americano y el francés, que se han quedado en el castillo para alcanzar el

Ideal mientras el ruso y el inglés han vuelto a la vida real, se preguntan: «¿No cree que hemos hecho mal en no volver? -¿Qué cosas se le ocurren? Los otros se estarán preguntando ahora si hicieron mal en no quedarse aquí...». A continuación Marquerie hizo un montaje del precursor del teatro realista, Enrique Gaspar, que tituló *Fin de siglo*, con tres textos en un acto, en verso: *¡Candidito!*, *Tres mujeres* y *La estatua ecuestre* (4-12-53).

Manuel Collado dirigió, pocos días, *El cántaro roto* (29-12-53), graciosa obra, entre el entremés y la comedia, del patriota alemán Heinrich von Kleist (1777-1811). Volviendo a los extranjeros y buscando la actualidad y su poco de polémica, Marquerie montó (12-1-54) *El cuarto de estar* (*The Living Room*), de Graham Greene, que en su estreno londinense el año anterior había parecido un «terrific sermon on sin». La obra es compleja y tiene lugar en la deprimente casa de una familia católica inglesa compuesta por dos hermanas solteras que cuidan a su hermano Jaime, sacerdote inválido; la vida se hace en una incómoda habitación del tercer piso ya que las demás están maniáticamente inutilizadas porque alguien ha muerto en ellas -de ahí el doble sentido del título y la dificultad de la traducción, que Victoria Ocampo resolvió como *El cuarto en que se vive*-. La joven sobrina Rosa llega tarde al funeral de su propia madre porque la noche anterior se hizo amante de su tutor, un psicólogo freudiano no católico y casado, con el que va a huir. El conflicto, más que un caso de conciencia, tiene que ver con el pecado, la culpa, el infierno, el sentido del sufrimiento, Dios, la misericordia y la evolución del catolicismo. Los ejes son la rebelde Rosa y el comprensivo sacerdote. Una escena clave está al final del segundo acto: el sacerdote reza por su sobrina y ésta, que acaba de rechazar a la Iglesia y a Dios por imperdirle su amor, también reza, a su modo, mientras mira las pastillas con que va a quitarse la vida (114). ¿Ahora habrá que clausurar también este cuarto? Teresa, la hermana débil, se niega mientras Elena, dominante y casi odiosa, muestra su debilidad. «Dios no es despiadado como puede serlo una mujer. Has tenido miedo demasiado tiempo» (125). *El cuarto de estar* representa un teatro católico valiente, problemático y nada triunfalista,

aunque extremoso en exceso, como lo fue Greene, una especie de Dostoievsky católico, a quien su nueva religión –se convirtió al catolicismo en 1926, a los 22 años– debió de parecerle llena de posibilidades literarias y teatrales, que explotó en suicidios con oración como el de Rosa, sacrilegios por amor a Dios como el del calamitoso Mayor Scooby en *The Heart of the Matter*, sacerdotes heroicos e indignos a la vez –*The Power and the Glory*– y cosas semejantes.

Tras un ejercicio en conjunto malogrado, Marquerie se retiró con otra obra fallida: *Otoño del 3006* (11-3-54) de un resucitado Agustín de Foxá. El tema de fondo es, de nuevo en Foxá, la tradición y la historia, tratados ahora desde el original ángulo de la ciencia ficción. Alfredo, que ha aceptado ser hibernado en 1912, despierta en un mundo controlado por un Estado policial sumamente tecnificado y materialista que anula a las personas –la única bestia negra política del escéptico Foxá es el comunismo–. Al final Alfredo encabeza una revolución liberadora que logra poner «en llamas toda una civilización» odiosa (761); civilización, por cierto, bastante bien imaginada, en la línea futurista del *Brave New World* de Aldous Huxley. La obra estaba pergeñada ya en 1945. El abandono de Marquerie coincidió con la muerte de Rafael Martínez Romarate, el «mago de la luz», el excelente luminotécnico del María Guerrero, a quien se debían muchos éxitos de público desde 1940. Romarate era un ingeniero palentino con cierta fortuna personal, que se había enamorado de la escenografía teatral, sobre todo los efectos de luces y color, y que entre 1929-1930, en el amplio salón de su hotel, había animado un teatro experimental, bautizado como Fantasio y dotado de juego de luces y maquinaria teatral, que gobernaba el propio Romarate. Con la colaboración, ya entonces, de Huberto Pérez de la Ossa, Romarate estrenó obras ajenas y alguna propia, como *El culto rojo* (26-2-30). Su mujer, Pilar de Valderrama fue poeta y la última musa de Antonio Machado, con quien vivió un casto idilio, que compensó en parte un matrimonio infeliz.

La salida de Marquerie la suplió José Tamayo, que estrenó la versión teatral de *Dial M for Murder* (1954), película de Alfred Hitchcock, con Grace Kelly y guión basado en la obra

teatral de Frederik Knott (1916-2002), que llevaba dos años en cartel. El «thriller» teatral, bastante redondo, se tituló *Crimen perfecto* (17-4-54) y, al parecer, ocupó el resto de la temporada en el María Guerrero; es curioso pero tiene muchas coincidencias con *Matchpoint*, la dostoiveskiana película de Woody Allen (2005): Londres, un tenista arribista, una boda por dinero, un adulterio, un asesinato, pocos escrúpulos... con la diferencia de que en 1954 el tenista asesino es descubierto; los llavines «Yale», que son todos iguales, hacen imperfecto el crimen. Aunque por casualidad, el realmente perfecto es el de Allen.

Claudio de la Torre se estrenó en su primera temporada como director con otra obra extranjera: *La casa de la noche* (*La Maison de la nuit*, 1951) (10-11-54), del francés Thierry Maulnier (1909-1988). Dos de las tres obras siguientes tuvieron buen impacto: *Irene o el tesoro*, de Buero (14-12-54) y *La rueda*, de Juan Antonio de Laiglesia (22-4-54), ambas seleccionadas por Sainz de Robles para su antología. En medio, como ya era demasiado tradicional, una traducción: *La puerta estaba abierta* (13-1-55) de Lajos Zilahy.

La rueda (22-4-55), del novel Juan Antonio de Laiglesia había sido premio Calderón de la Barca el año anterior 1954 –por primera vez, en solitario–. Esta «farsa en dos actos» se apoya fuertemente en la escenografía: una rueda giratoria con seis decorados, correspondientes a los seis cuadros de cada acto. En cada cuadro tiene lugar parte de una historia de amor en cadena en la que cada personaje implica al siguiente, mediante una simbólica sortija que va pasando de mano en mano y de cuadro en cuadro. En el segundo acto la sortija va recorriendo el camino inverso, al tiempo que los sentimientos de los personajes van alterándose y la rueda del escenario, que ha girado en sentido contrario, se descubre a las claras como un carrusel verbenero presidido por la veleidosa figura de Cupido. La moraleja es clara: en amor siempre buscamos otra cosa, no lo mejor sino precisamente lo que no tenemos. El planteamiento y su resolución son ingeniosos, aunque se percibe cierta inexperiencia en el autor, sobre todo en los diálogos. La obra, de ritmo muy rápido, se adaptaba bien a las capacidades de De la Torre como director,

normalmente más diestro en la gestión de los montajes que original y brillante en la concepción general de las obras. No hubo otro estreno en la temporada, indicio probable de la buena recepción de *La rueda*. J. A. de Laiglesia llevaba desde 1950 al frente de «La Carreta», una pequeña compañía que recorría en los veranos los pueblos de Santander, haciendo «teatro de romería», es decir, obras populares religiosas, retablos de santos fundamentalmente, del estilo del *Retablo de la Virgen del Carmen* que presentó José García Nieto (Español, 19-5-51). Esta «labor de apostolado religioso, artístico y popular» de pueblo en pueblo se profesionalizó un poco en 1956 con la ayuda de una parroquia y se prolongó hasta los primeros años sesenta. También en el María Guerrero había estrenado la obrita infantil *El rey cobardica* (22-11-53) y *El gato con nota* (17-1-54), que figura como musical. En 1965 Laiglesia, abogado y periodista, estrenó *El vicario de Dios* con la expresa intención de defender a Pío XII de una campaña calumniosa en su contra (ver vol. 5).

En julio del 55 la compañía del María Guerrero representó a España en el II Festival de Arte Dramático de París con nada menos que *La malquerida* (12-7-55).

En el último trimestre y primero de la temporada siguiente, De la Torre permaneció fiel a la alternancia de lo extranjero y lo nacional: primero fue *Liliom* (7-10-55), la famosa comedia del húngaro-americano Ferenc Molnar (1878-1952), y después un clásico del XIX: *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, refundido por Claudio de la Torre (30-11-55), que mantuvo el verso. El *Liliom* original tuvo poco éxito en su estreno (1909) pero tanto las tres versiones cinematográficas, especialmente la de Fritz Lang (1934), como *Carousel* (1944), la versión de musical de Rogers y Hammerstein en Broadway, la hicieron famosa. La historia del pregonero de carrusell que se enamora de la joven e ignorante Julie, conocida entre nosotros desde los años treinta, tenía elementos cercanos a algunos de nuestros comediógrafos. Me refiero a las escenas 6 y 7, que suceden en el Más Allá, después de que Liliom, vuelto una mala persona, cometa un robo con asesinato y al final, desesperado, se suicide para evitar caer en manos de la policía; pero entonces aparece

la Policía de Dios, que le lleva al juicio ultramundano. Allí le conceden un día para volver al mundo y hacer algo bueno con la pobre Julie y su hijita; pero –torpe y desdichado una vez más– Liliom termina pegando a su hija, que, sin embargo, siente una caricia: Julie piensa en Liliom porque «es posible... que alguien la golpee a uno y la golpee y la golpee... y que a una no le duela nada» (104). Desde Jardiel a López Rubio, que fue el traductor de esta *Liliom*, el juego entre esta y la «otra» orilla no pillaba a nadie por sorpresa. Por su parte, *El hombre de mundo* (1844) tiene mucho de antiglorificación del tipo del donjuán en la historia de Luis, ex-calavera felizmente casado cuyo pasado amoroso le inquieta ahora respecto a la futura fidelidad de su esposa. Desde el punto de vista estético y formal la comedia, que es excelente como pieza teatral, fue y es una auténtica réplica antirromántica al vendaval zorrillesco.

Durante su gestión, De la Torre se quejaba de la falta de presupuesto: según parece solo recibía 2.000 pesetas, lo mismo que en el año 1940, siendo así que el gasto diario ascendía a 14.000 pesetas, lo cual me resulta del todo increíble.

El Español

Cayetano Luca de Tena inició la temporada 50-51 con un *Don Juan Tenorio* (28-10-50) con el que pretendió «responder» a las audacias del María Guerrero, tratando a la vez de emular la innegable repercusión que Dalí-Escobar habían obtenido en su versión de Zorrilla el año anterior. Se invirtieron, al parecer, 85.000 pesetas y el público respondió muy bien a la apuesta clásica de Luca de Tena, que introdujo una serie de novedades dentro del marco romántico de la obra: colocar a don Juan de pie abrazando a doña Inés en la «escena del sofá» sin sofá, y por tanto dando la cara al público, el cual se encontraba, pues, en el lugar del río, que no se veía. O sea, también Luca de Tena jugó a revolver la perspectiva del público. A Ciutti le quitó el carácter cómico habitual, a doña Inés, en vez de ñoñería, la dotó de sensualidad y fuego

amoroso; y a don Juan lo hizo volver de Italia encanecido y cansado, vestido de negro y escéptico. A continuación *El gran minué* (8-12-50), de Ruiz Iriarte, aportó espectacularidad durante dos meses, hasta el estreno de *Veinte y cuarenta* (8-2-51), entretenida comedia de López Rubio.

Lo más llamativo, no lo mejor, fue el estreno de *La noche no se acaba* (Español, 5-4-51), Premio Lope de Vega 1950, original de Faustino González Aller y el guatemalteco Armando Ocano Gavaguino. Esta «Fantasía dramática en 4 partes» es más bien una fantasía moral que tiene lugar en dos espacios: un tranvía y la prendería de un siniestro prestamista, casi «omnipotente» pues parece poder conseguirlo todo, desde trajes de alquiler, depósitos de dinero y empeños, a abortos, citas, robos, apuñalamientos, invitaciones a fiestas y hasta niños huérfanos, que vende al buen postor con independencia de si son para vicios o para ser redimidos, como es el caso del benemérito Ruiz. Hasta allí llega un pequeño enjambre de personajes de la estirpe de *La colmena* de Cela, que previamente hemos conocido en un tranvía que, de noche, se encamina a las afueras: una pareja de novios que van a abortar, una prostituta, dos maduras hermanas solteras, un avariento hombre con dinero, un ratero que le sigue, el caritativo Ruiz, Jorge –adúltero y criminal que abandona esposa e hijos– y la joven Blanca, procedente de un pueblo e interna con unas monjas, a la que acecha Jorge. El regreso en tranvía (cuadro 3) desarrolla los destinos cruzados de unos y otros, pero es en el cuadro 4 cuando la prendería y el prestamista adquieren una dimensión fantástica y simbólica que rondaba a la fábula cada vez más. Ahora los personajes se enfrentan a sus deseos en una especie de infierno sartriano: cada uno «tendrá lo que ha querido. Todos tendrán el castigo en lo que desearon...» (58). Y Jorge le dice al prestamista-destino-divinidad: «¿Qué somos en tus manos? Voluntades sin libertad... Escorpiones que usted [sic] encierra en un círculo de fuego para que busquen su propia destrucción. –Te equivocas... Sólo en vuestras manos está la opción. Ya te dije una vez que facilito lo que me piden» (60). Jorge encuentra la muerte en su lujuriosa persecución de Blanca –el colegio de monjas se torna de pronto en cementerio– y algunos

personajes parecen encontrar el regreso a la vida –vagamente identificada con el tranvía que regresa a la ciudad– en esta carnavalesca noche de ánimas. La obra levantó polvareda y la crítica en general fue adversa; pero hay que reconocer en su favor que tiene ambición, tanto escenográfica como temática, y que el diálogo corre eficazmente; pero sin ocultar que en ocasiones la obra resulta confusa en sus simbolismos, punto que fue el centro de las críticas. Algún crítico incluso recordaba la tradición del auto sacramental.

Fue precisamente la «ambición temática», la alusión –nunca presentación–, bastante viva y bien dialogada, de lacras morales relacionadas con la obsesión sexual, la que levantó protestas y, según parece, fue causa de que se retirara de cartel a los cinco días del estreno - a los tres o a los dos, las versiones varían–. En estos casos suele aducirse la influencia de alguna esposa de jerarcas del régimen para explicar la velocísima arbitrariedad de la censura; esta vez la maniobra se atribuyó a la esposa de Carrero. De *La noche no se acaba* llamaron la atención las «crudezas» del asunto y del diálogo, que incluso invalidaban las novedades formales: que «al amparo del tópico de una renovación teatral, nos sirvan gato por liebre, y se nos quiera dar como nuevo y atrevido lo que sólo es sucio y repugnante... asquea desde el principio hasta el fin», según una severa crítica contemporánea. Personalmente me hace pensar en *Surcos* (1951), la película de tono neorrealista de José Antonio Nieves Conde, director con quien colaborará González Aller como guionista en *Todos somos necesarios* (1956), premiada en el Festival de Cine de San Sebastián, sobre tres ex-presidiarios en un tren que les devuelve a la vida normal, otro tema neorrealista a la española. Fue una pena todo este episodio porque *La noche...*, con todas sus limitaciones, podía haber influido positivamente en la llegada de un drama realista a la escena de nuestra posguerra. Para rematar la anomalía, *La noche no se acaba* fue traducida a varios idiomas y, según una gacetilla de *ABC* (9-3-54), estrenada con muy buena crítica en el Teatro estatal de Kassel (Alemania). No se publicó hasta 1975; González Aller abandonó el teatro por el cine, la novela y el periodismo.

Para salvar el hueco de programación, Luca de Tena repuso enseguida *Historia de una escalera* (10-4-51) y un mes después (11-5-51) estrenó la obra de los hermanos Jorge y José de la Cueva, responsables de *Como era en un principio* y gentes de toda confianza, que eran a la vez autores y críticos de teatro; más bien autor de zarzuelas José y más bien crítico en el *Ya*, Jorge. Según consta en la edición del texto –donde los puntillosos hermanos añaden a mano «y de Orejuela» a sus apellidos –, la obra había obtenido el «Premio Especial Lope de Vega 1949»; es decir, que para que *Historia de una escalera* no dejara sin premio a los hermanos se dotó un accésit «en vista de los excepcionales méritos» y «por el alcance universal de su tema, noble y originalmente desenvuelto». También se recomendaba su estreno en el Español. Esta «historia imposible en tres actos» es una confirmación de que no basta una idea para hacer teatro y que es muy difícil hacer teatro edificante, ilustrativo, didáctico, sin aburrir al público. Diálogo y lenguaje son torpes, pesados y no merecen premio alguno. La historia contiene un trasfondo religioso: el Dr. Baken, científico materialista y anarquista acaba de descubrir que un cometa aniquilará la tierra. Aprovechando la ocasión, construye una cabina hermética para que un hombre y una mujer, allí encerrados, no perezcan y puedan iniciar una nueva humanidad sin lacras. El nuevo Adán y la nueva Eva verán nacer el amor y los más elementales rasgos del nuevo ser humano, pero también la rivalidad: un hermano matará a otro por celos. «La fatalidad hace las cosas fatalmente. ¡Infame! ¡Maldito... Baken! Era mucha soberbia. ¡Caín ha vuelto a matar a Abel!» (87). Entre tanto *prodesse*, hay un poquito de *delectare*, que es lo menos malo: me refiero a las escenas sainetescas –probablemente escritas por José- entre los soldadores de la cabina y la criada del doctor. No es de extrañar que fracasara ante el público.

John B. Priestley era ya familiar para los asiduos a los teatros nacionales. Su *Llama un inspector* (25-5-51), en versión de Félix Ros, nos devuelve al clima confortable y elegante –*smokings*, trajes de noche– asociado al teatro inglés de estos años y, entre nosotros, es posiblemente la más recordada de sus obras. Pero este drama serio tiene poco de agradable y

mucho de tesis socio-moral anticonservadora, en el sentido británico, que agradó mucho en su estreno en la URSS. Un misterioso inspector se presenta en plena fiesta en casa de los Birling. Él, industrial liberal al modo manchesteriano, ha afirmado que «se diría que debemos mirar los unos por los otros... [pero] ¡qué "comunidad" ni qué zarandajas!» (14). Sin embargo, el suicidio de una antigua empleada de su fábrica descubre la cadena de responsabilidades que, de forma deliberadamente inverosímil, alcanza a todos y cada uno de los miembros de la familia: todos la mataron. La crítica de Priestley se dirige contra la absurda ceguera de la vieja generación anterior a la primera Guerra Mundial (10-11), que no recoge la advertencia que el inspector ha venido a traerles. Sí lo hacen, por el contrario, los jóvenes, que aceptan su parte de responsabilidad en la muerte de la muchacha. Naturalmente, el inspector es una suerte de conciencia colectiva y profética que acusa, predica –un poquito en demasía– y predice la Guerra Europea como un castigo: «Nadie vive aislado... si los hombres no aprenden esta lección, Dios hará que la aprendan por el fuego, por la sangre y por la angustia» (53). Su presencia y su ausencia da lugar a confesiones, situaciones y sorpresas muy teatrales y bien dosificadas, que hacen de este drama una obra memorable en el panorama europeo del siglo XX. Se repuso en la temporada siguiente (23-11-51). El autor declaró que la obra más que «un poco de excitación en una noche de 1912» era un «intento de teatralizar la historia de los últimos 30 años».

Simultáneamente Luca de Tena dirigió tres zarzuelas dentro del ciclo «Madrid en la Zarzuela»: *La verbena de la Paloma* (28-5-51), *Agua, azucarillos y aguardiente* (30-5-51) y *La Revoltosa* (1-6-51). Era un síntoma de que la zarzuela languidecía como género vivo y que sólo permanecerían las obras clásicas.

La última temporada de Luca de Tena es poco recordable; da la impresión de que tenía la cabeza en otra cosa. Después del habitual *Tenorio* (30-10-51) y la reposición de *Llama un inspector*, estrenó algo fácil para él, que tenía bien cogida la medida al teatro áureo: *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla (6-12-51). Ya en el año 52, Buero estrenó con

éxito discreto *La tejedora de sueños* (11-1-52) y falló *Ruy Blas* de Victor Hugo (21-2-52) adaptado, probablemente mal, por Luis Fernández Ardavín. Un nuevo clásico, *El alcalde de Zalamea* (12-4-52), y el obligado estreno del Lope de Vega de 1951: *Condenados*, de José Suárez Carreño (28-5-52), que fue su último montaje como director del Español.

El autor (1915-2002), aunque había ganado el Adonais de poesía (1943) con *Edad del hombre*, el Nadal de novela (1949) con *Las últimas horas* y ahora «triunfaba» en el teatro, no llegó a cuajar en ninguno de los tres géneros. A mí me resulta inexplicable cómo pudo premiarse un desfasado drama rural como éste, escrito en un lenguaje de mala novela tremendista y con escaso sentido teatral; una obra que no aportaba nada. En su autocrítica el autor se había acogido a Benavente y a Lorca; pero los efectismos son casi más de Echegaray que de Benavente, y de Lorca lo más notorio es la Madre, que resulta casi ridícula en su venganza: «¡Mi hijo ha muerto!» (47). Al comienzo, para que el público se entere de los antecedentes, los personajes comentan convencionalmente asuntos que conocen de sobra. El lenguaje es rígido y artificioso en su intento de ruralidad, a leguas del de Buero, Ruiz Iriarte u otros, con sentencias como «que ser marido y mujer es unirse por los adentros» (11), o el decomonónico soliloquio de Aurelia en el segundo acto, y cosas parecidas. La historia es de celos y honra: José, que mató en desafío a un antiguo novio de su esposa Aurelia, vuelve de presidio tras diez años. Ahora José siente celos de Juan, el criado fiel que ha cuidado de su hacienda durante su condena, y acaba desafiándole también a luchar por Aurelia, a quien Juan ama secretamente. El final, al modo de *La malquerida*, es un trueno inesperado: será Aurelia quien mate a Juan, a pesar de amarle; eso la iguala y une más a José. La última apelación de la mujer es para Dios. La falsedad intrínseca de *Condenados* se remata con ese final tan cristiano y tan sorprendente en un señor de izquierdas, que al año siguiente marchó a París exiliado por sus actividades políticas. A pesar de todo, Manuel Mur Oti decidió embarcarse en una versión cinematográfica de *Condenados*, para el público con gustos tremendistas, que se estrenó en 1953 y que tiene cierta calidad, según los críticos.

La siguiente temporada, la 52-53, corresponde al caos de la rotación de directores. Luis Fernando Igoa, que había sido secretario del María Guerrero y tenía alguna experiencia de dirección, se encargó de tres obras: *La novia* de Horacio Ruiz de la Fuente (4-9-52), un clásico poco corriente, *La moza del cántaro* de Lope (30-9-52) y un *Tenorio* (24-10-52). Ruiz de la Fuente, metido en una extraña manía por los monólogos dramáticos, nos presenta a una muchacha parisina, Nanette, y la rodea de una serie de trucos para que se relacione con interlocutores no «presenciales» como el inevitable teléfono, la radio, un telegrama, un disco con voz grabada, un retrato, un espejo, una madre enferma y muda, un vecino violinista al otro lado del tabique o la pensión del piso de abajo. Nanette, que esperaba ilusionada su boda, recibe la noticia de que su novio, héroe de guerra, se ha suicidado; ella, para ser la novia eterna, se echa ácido en la cara. Alfredo Marquerie dirigió *El abanico* de Goldoni (29-11-52) con texto adaptado por Rafael Sánchez Mazas –casado con una italiana–, Tomás Borrás *Volpone el magnífico* de Ben Johnson (5-2-53), Ernesto Giménez Caballero una miscelánea sobre *Los estudiantes* (18-3-53) con autos y entremeses de Juan del Encina, Cervantes, Ramón del Cruz y Ricardo de la Vega, y, finalmente, Modesto Higueras *Murió hace quince años* de Giménez Arnau (17-4-53). En suma, un desastroso desfile de gentes afines a Falange, todos con mucha afición teatral pero escasa preparación para una dirección escénica seria.

Al año siguiente la dirección del Español recayó sobre uno de ellos, Modesto Higueras, que en teoría estaba capacitado por su experiencia en el TEU y por el año que acababa de pasar dirigiendo el Teatro Nacional de la República Dominicana –lo cual, con Leónidas Trujillo en la presidencia del país, tampoco es demasiada garantía de rigor–. Sus ideas sobre la dirección eran las habituales entonces: «sentido musional», «armonía entre palabra y gesto», «el intérprete es lo primero», «el director es el primer espectador crítico de buena fe», que no debe tener «normas propias» (*Teatro* 8 [1953]: 48). El camarada Modesto Higueras Cátedra no dio la talla en absoluto y, durante los tres meses que estuvo realmente al frente, rebajó el Español hasta convertirlo en un

TEU: *El caballero de Olmedo* (2-10-53), *Don Juan Tenorio* (29-10-53) y *El sombrero de paja de Italia* (*Le Chapeau de paille d'Italie*) de Eugène Labiche (1815-1888), un autor en una línea cómica y molieresca que nadie se explicaba por qué había sido estrenado; más *La prudencia en la mujer* de Tirso (24-4-54). Tenía proyectados un *Rey Lear*, *Cyrano* y el cervantino *Pedro de Urdemalas*. Las alarmas sonaron y en enero del 54 Higueras fue enviado de gira por España y José Tamayo entró en el Español. Los primeros tres montajes recuperaron el nivel en cuanto a altura y profesionalidad. El público volvió al Español; incluso se cuenta que hubo que encargar el letrero de «No hay localidades», que no existía en ese teatro. Se trataba de *Edipo*, en versión de Pemán y con un desconocido Francisco Rabal de protagonista (11-1-54), que fue un éxito importantísimo de público; *Diálogos de carmelitas* (16-3-54) de Georges Bernanos –autor católico pero «marcado» por su apoyo a la República en la guerra– y la presentación en España de *La cena del rey Baltasar* (12-5-54), auto sacramental estrenado en el Vaticano el año anterior como homenaje de España a Pío XII. Como ya sabemos, Tamayo también hizo una labor de rescate semejante en el María Guerrero (17-4-54) con *Crimen perfecto*.

Tamayo y su compañía Lope de Vega tenían el prestigio de sus dos temporadas en hispanoamérica con algunos montajes masivos al aire libre y coros numerosísimos (1949-1951), además del éxito grande de *La muerte de un viajante* (1952) y el encargo oficial, con buen presupuesto (350.000 pesetas), de montar *La cena del rey Baltasar* para el Papa (1953). Incluso se le propuso desde la Dirección General de Cine y Teatro –Joaquín Argamasilla– que se hiciera cargo de la dirección conjunta del Español y el María Guerrero, para solucionar la escandalosa crisis de los teatros nacionales. Finalmente, tras el apaño de enero del 54, Tamayo llegó a un acuerdo para hacerse cargo del Español; él sería director-productor-empresario de la única compañía autorizada a trabajar en el Español y tendría libertad absoluta para contratar artistas y actores, saltándose vetos ministeriales. Aplicó un sistema privado a un teatro oficial: subió el precio de las entradas para no perjudicar a colegas privados como el

Comedia, que costaba 70 pesetas cuando el Español sólo llegaba a 25; ideó abonos y sesiones especiales, y sobre todo, tuvo la audacia de asumir todos los gastos que superaran el presupuesto, a cambio de reservarse el 50 % de los beneficios. Como hasta el momento el Español siempre había sido deficitario, en el Ministerio aceptaron encantados pero las cosas le salieron tan bien a Tamayo que pronto el Ministerio hizo modificar el contrato. Con una saludable mentalidad de empresario, contraria al sentido populista y funcionarial corriente en el entorno sindicalista del Español, declaró: «nunca he querido hacer cultura, sino teatro. A la cultura se puede llegar a través del buen teatro –Miller, Dürrenmatt, Buero–, no al revés». Este sistema mixto semiprivado y semioficial mantuvo a Tamayo en el Español durante ocho años.

La marca principal de Tamayo fue la espectacularidad de los amplios elencos, de la música, de los coros, de los focos y las luces, de los figurines y las escenografías –y de las escaleras, como decían los maliciosos–. «A mí lo espectacular me sale solo» declaró una vez Tamayo, que sabía cómo conectar con el público. El contraste con los rutinarios y ramplones montajes que venían sufriendo los espectadores influyó en el enorme éxito inicial del nuevo director del Español, que con su teatro «caro» hizo una excelente aportación a nuestro teatro hasta su salida en 1962; a pesar de sus limitaciones de otro estilo como, por ejemplo, la dirección de actores, y a pesar de que persistieran otros problemas importantes.

Su primera temporada completa, última del presente quinquenio, se inició con la reposición de Bernanos (7-10-54) y el obligado *Tenorio* (30-10-54). A primeros de diciembre llegó un primer gran éxito, *La alondra* de Jean Anouilh (10-12-54). Esta obra, como después la de Pirandello, respondía al afán de Tamayo por traer a España las obras contemporáneas de éxito internacional, algo que a su manera ya había hecho Escobar en el María Guerrero. La obra, traducida por José Luis Alonso, suministraba, a propósito del juicio y ejecución en la hoguera de Juana de Arco, una serie de miradas en torno al posible orgullo de la santa visionaria y al de Beaudricourt, ansioso de la gloria de vencer a los ingleses. Anouilh revisa todos los puntos de la historia con mayor complejidad escénica que

en *Beckett o el honor de Dios* (1960), sin presentar los hechos directamente. Permaneció dos meses en cartel. En febrero y marzo se estrenaron seguidos dos autos calderonianos, *La vida es sueño* (9-2-55) y *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo* (31-3-55). Tamayo pensaba que los autos eran modernos y atractivos para el público, llenos de teatralidad y musicalidad en el texto, en cuya recitación era excepcional el actor José Bruguera. Los montajes debían de perder mucho o incluso alterarse por completo, cuando pasaban al cerrado del teatro en lugar de representarse al aire libre. Las fotos así me lo sugieren. Y, lo mismo que sus montajes de clásicos, tienen un cierto aire colosalista a lo Cecil B. de Mille.

El Premio Lope de Vega 1954 interesó poco: *El hogar invadido* de Julio Trenas (13-4-55). El pateo que solía acompañar el estreno de estos premios pudo justificarse en este drama acerca de las consecuencias de la guerra y la posguerra europea en una familia en un pueblo. Casi todo falla en la forzada historia de Franz, el rígido maestro, enfrentado con su hijo Hans, que no lo es realmente porque es fruto de una violación, y también con Antón, el turbio artesano *luthier* que colaboró con el invasor y ahora azuza a los jóvenes, entre ellos Hans, a la revolución social. Halda, la maestra soltera que perdió a su padre por salvar su honor de chica, hace de madre –sin serlo– para Hans –el hijo que no es hijo–. Falla el lenguaje y la arquitectura; las acotaciones adelantan lo que no termina de verse, las escenas se suceden con poca lógica interna, el carpintero habla como un tribuno, personajes que dicen odiarse entran en la casa y conversan con normalidad, se nos cuenta lo que acaba de ocurrir, etcétera.

Seis personajes en busca de autor (26-4-55) de Pirandello fue un éxito extraordinario, «uno de los más rotundos a que hemos asistido en nuestra vida de cronistas teatrales» según Marquería; lo cierto es que cubrió el resto de la temporada. Hubo problemas con la censura –ignoro de qué tipo–, que impidió el estreno durante la Cuaresma y más tarde no dejó que se repusiera como era corriente con las obras que triunfaban. Hasta diciembre del 55 se estrenó con mucho éxito un *Cyrano de Bergerac* de Edmund Rostand (15-10-55, repuesto el 22-11-55) y el *Tenorio* (28-10-55), obras propensas a la espectacularidad.

Tamayo, con su olfato para el negocio teatral, intuyó que el teatro musical podía desarrollarse y ya en 1954 dio una primera función al aire libre de *La verbena de la Paloma* en La Corrala de Madrid y poco después el musical americano de Rodgers, Hammerstein y Logan *Al sur del Pacífico* (Zarzuela, 25-1-55) en versión del especialista, José López Rubio. El interés de Tamayo por el teatro lírico -que había empezado, menos gloriosamente que en La Corrala, con el estreno de *La cuarta de A. Polo* de Carlos Llopis (Calderón, Barcelona, 5-2-52)- terminaría en la constitución de su propia compañía lírica, la Amadeo Vives, en 1959 y el espectáculo Antología de la Zarzuela, con el que salvó los restos de la zarzuela clásica, paseándolos por medio mundo, entre 1969 y 1987.

LOS TEATROS DE CÁMARA

Llamo así en estas páginas a los grupos que funcionaron fuera del circuito comercial y que solían componerse de estudiantes universitarios o de teatro, gentes jóvenes entusiastas de la escena, dispuestas a interpretar y a dirigir montajes en las especiales condiciones de producción y público que imponía la Dirección de Cinematografía y Teatro. El público debía ser un público determinado, estudiantes en el caso de los TEUs o abonados del grupo en cuestión; por tanto, no se autorizaba la publicidad previa ni, en principio, la crítica posterior en la prensa, punto que no siempre se cumplía. A menudo, más que críticas en toda regla solían aparecer gacetillas con información sumaria y un poco condescendiente, firmadas por críticos de nota en la prensa diaria; pero no siempre, lo cual nos priva hoy de datos para historiar todo este teatro. Sólo los volátiles programas de mano o los avances de programación que a veces se confeccionaban para enviar por correo a los abonados, aportan información concreta.

Las obras se autorizaban normalmente para una sola sesión, normalmente nocturna, pero también podían ser tres y hasta cinco; lo cual volvía francamente caras este tipo

de funciones y muy sacrificadas para los actores. A la altura de 1955 la dotación ministerial para ayudas era de 150.000 pesetas anuales para grupos de cámara y 75.000 para agrupaciones. Los elencos solían ser *ad hoc*, sin formar compañía estable. La entrada era gratuita o prepagada en el abono. Como no podía considerarse actividad comercial, a las entradas se las llamaba «invitaciones» y habían de enviarse o recogerse en la sede social del grupo de cámara, pues no se podía instalar taquilla en el propio teatro. El local solía ser universitario, un teatro normal en horario matutino o que aprovechaba cambios de programación. Solía tratarse del María Guerrero, el Español o el Infanta Beatriz. Las condiciones no siempre fueron exactamente las mismas e igualmente rigurosas; todo dependía de cómo rodaran las cosas, pero el resultado de dichas condiciones cumplía el objetivo del Ministerio: limitar el público del teatro de cámara a un círculo minoritario, que es el que hubiera tenido de todas maneras pero, como se sabe, la censura tenía que autorizar expresamente toda representación teatral, cinematográfica, periodística o literaria.

El repertorio, por último, nos lleva al rasgo fundamental de estos grupos de Teatro de Cámara que es la búsqueda, la inquietud por experimentar nuevos autores, nuevos temas y nuevos planteamientos; se pretendía probar lo no conocido. Lo cual lleva a dejar a un lado los grupos «de aficionados» que en realidad buscaban lo recreativo, cosa muy legítima pero en nada relacionada con la renovación teatral. Tanto «La Farándula», grupo de importante continuidad y profesionalidad, como los diversos cuadros de las más variadas sociedades y sindicatos, coincidían en gustos y autores populares de preguerra. Nulos como factor de renovación teatral. Digamos también que los repertorios de los grupos de cámara en el mundo occidental tendían a ser los mismos, sea en Europa o en Venezuela: O'Neill, Williams, Miller, Anouilh.

El fenómeno del «teatro de cámara» no era nuevo. Procedía de iniciativas semejantes de la preguerra e incluso anteriores; ya en la posguerra, se había iniciado en los años cuarenta y es ahora cuando toma un auge mayor. Dentro de este «teatro de cámara» hay que separar, por un lado, los

grupos oficiales o semioficiales de los completamente privados; y por otro, el TEU se distingue de los demás.

Además, la crisis de los Teatros Nacionales coincidió o quizá alentó la actividad del «teatro de cámara», concretamente a partir de mediados de 1952 en adelante. Parece claro que estos grupos marcan la vía de renovación por donde intentará ir el teatro español hasta los años setenta: el tono crecientemente crítico de la generación realista, la conversión del Teatro de cámara en Teatro de ensayo y más tarde, Teatro independiente cada vez más politizado y formalmente vanguardista. Por otro lado está la apuesta de un José Luis Alonso por la calidad literaria y la pulcritud escénica.

El TEU. El Teatro Español Universitario dependía en todos los aspectos del Sindicato Español Universitario y se encontraba, por tanto, en la órbita oficial del Partido. Su director era Modesto Higueras y aunque en el pasado había hecho campañas fuera de Madrid, cada vez se parecía más a un rutinario grupo teatral universitario, dedicado a dar funciones de obras clásicas españolas en dos o tres teatros de la capital. También empezó a haber otros esporádicos TEUs por facultades y escuelas universitarias. Surgían también nuevos nombres que se animaban a dirigir un montaje --a continuación, a menos que indique otra cosa, los montajes son de Higueras.

Consta que dieron cuatro funciones en 1951: *Santiago el Verde*, de Lope, en el Infanta Beatriz (19-2-51); *La Estrella de Sevilla*, de Lope (Español, 7-3-51), *El alcalde de Zalamea* (María Guerrero, 9-5-51) y, a cargo del TEU de Medicina y sin que conste director, una obra ya estrenada en 1948, *El pozo* de Julio Alejandro (Español, 21-5-51), exmarino, calumniado como el testaferro de Alejandro Casona en España y futuro guionista de Buñuel en México, adonde se trasladó en 1950 para trabajar en el floreciente cine mexicano. La temporada siguiente solo hubo un montaje: *Desde Toledo a Madrid* de Tirso (Español, 4-4-52) dirigido por Salvador Salazar, el cual fue adquiriendo experiencia de dirección en estos años y pasó por varios grupos, como era normal en el «teatro de cámara»,

fenómeno en general muy solidario. La siguiente temporada la actividad crece sensiblemente: *Todos los hijos de Dios tienen alas* de O'Neill, en el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras, dirigida por Antonio Prieto y Juan G. Atienza (15-11-52); la anónima *Farsa de Micer Patelin* que dirigió Salazar (María Guerrero, 22-9-52); *El cartero del rey* de Tagore (María Guerrero, 2-10-52); *La paloma de cartón* del futuro novelista José Luis Sampedro (22-12-52).

El momento de tu vida (*The Time of your Life*, 1939) del armenoamericano William Saroyan (María Guerrero, 10-3-53) dirigido por Juan García Atienza muestra unos bajos fondos generosos a través de un cafetín portuario de San Francisco, por donde desfila una América variopinta de locales e inmigrantes –un mexicano, un árabe, un negro, un griego y hasta un asirio–. El tono es de optimismo y fe en la América del pueblo, y no tanto en la América del puritanismo y sus agentes de Prevención del Vicio. Lo único que encuentro bueno en este flojo y pesado texto es el final.

Vino luego *Música en la noche* del inglés J. B. Priestley (María Guerrero, 25-3-53), montaje dirigido por María Gallardo y Miguel Narros; *La vida tiene algo* de Antonio Prieto Martín –¿el novelista y profesor?–, por el TEU de Filosofía y Letras, dirigida por él mismo (María Guerrero, 19-5-53); *Al otro lado de la ventana* de R. Benzo Mestre, por el TEU de Medicina, sin que conste director (María Guerrero, 5-6-53) y, por último, una sesión que organizó el TEU de la Escuela Oficial de Periodismo (María Guerrero, 3 al 6-53) y que incluyó *Nunca pasa nada* de Carlos Talamás y *Admeto* de J. A. Novais Tomé –de quienes nada sé; ¿estudiantes de la dicha Escuela?–; interpretaron, sin director, María Jesús Valdés y José María Rodero.

Seis montajes en la temporada siguiente (53-54): *El caso de la mujer asesinadita* de Mihura y Laiglesia, dirigido por Jacinto Cátedra (Español, 18-11-53); *Santiago el Verde*, texto de Higueras dirigido por Jacinto Cátedra (María Guerrero, 26-11-53). *Roma ya no está en Roma* (María Guerrero, 20-12-53), dirigida por Juan de Madrid, del TEU de Periodismo, era la primera parte de una trilogía del existencialista y converso católico Gabriel Marcel. En una Francia amenazada por el comunismo, Marcel, en deliberada oposición a Sartre,

planteaba dos asuntos a la vez: las vacilaciones del intelectual a la hora de tomar partido, y el catolicismo, visto como gracia y no como dogma, forma social o institución; a pesar de que se afirma que «Las estructuras están destruidas; es verdad. Sólo la Iglesia permanece» (31). Ambos puntos se unen en el protagonista –llamado nada menos que Pascal–, el intelectual que, al abrazar la tan temida inseguridad personal, abraza también la necesidad de Dios. El título procede de una tragedia de Corneille. *Juan Gabriel Borkman* de Ibsen (María Guerrero, 19-2-54) fue dirigida por Fernando Albert, del TEU de la Escuela de Comercio.

El TEU de Granada dio en Madrid la función de más interés por el futuro del autor: *La llanura* de José Martín Recuerda (Español, 4-3-54) dirigida por él mismo. La Primera sesión de Autores Noveles, a cargo del TEU, trajo: *El muñeco de trapo* de Germán Lopezarias, *La muerte del cisne* de Joaquín Aguirre y *Regreso* de Manuel Ruiz Castillo (María Guerrero, 8-4-54), dirigidas por sus autores.

El TEU de Filosofía y Letras, dirigido por Antonio María Hernáez estrenó *El pan de todos* (6-2-55) de Alfonso Sastre. El de Ciencias Políticas hizo otro William Saroyan, *La hermosa gente* (25-2-55). Que yo sepa, la actividad del TEU se para hasta que Jacinto Cátedra dirige *El lindo don Diego* de Moreto, con texto de Rafael Morales (María Guerrero, 15-6-55).

Panorama variopinto, accidentado y de difícil evaluación: noveles que aprovechan hueco para estrenar o dirigir, autores extranjeros más o menos significativos, clásicos poco renovadores; sólo cabe recordar el drama *La llanura* de Martín Recuerda, una obra donde la Guerra Civil no sugería justificaciones ni lamentos sino que apuntaba más bien a su huella en el dolor de las familias. La impresión, pues, es de desbarajuste, empezando por el responsable. Higueras, de cuya adhesión al régimen no cabe dudar pero sí de su capacidades escénicas, que debía de estar cansado de diez años de TEU, marchó durante un año a la República Dominicana, al parecer entre mediados del 52 y mediados del 53; a su regreso dirigió *Murió hace quince años* (17-4-53), se hizo cargo de la dirección del Español (septiembre 53), salió de gira para dejar sitio a Tamayo (enero 54) y, finalmente, fue nombrado

director del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (TNCE), recién creado por decreto de 20 de septiembre del 54.

El TNCE. En vista del auge del «teatro de cámara» espontáneo que llevó a la celebración en 1952 del I Ciclo de Teatro Universitario, el Ministerio decidió nacionalizarlo. El TEU oficial desapareció y al frente del nuevo organismo se puso al viejo Higueras, hombre de toda confianza. Se nombró secretaria a Carmen Troitiño, que aportó su experiencia de varios años junto a José Luis Alonso en el Teatro de Cámara de Madrid –y hasta se trajo el formato de los programas de mano al TNCE, que son iguales a los del Teatro de Cámara–. Siempre resultará dudoso saber qué correspondió a uno y a otra en las codirecciones hasta comienzos del 57, que es cuando abandona Troitiño, tras el montaje de *El grillo* de Muñiz. Junto con Manuel Benítez Sánchez-Cortés, Troitiño se lanzó a la empresa de abrir un teatro de 280 butacas, cuya apertura fue un auténtico acto de moda y sociedad madrileña: el teatro Recoletos, que se inauguró con *Fuera es de noche* de Luis Escobar (27-3-57), metido a su vez en una aventura dramática y social semejante con su nuevo teatro Eslava, inaugurado con *La celestina* (9-5-57) antes de pasar al género de la revista.

Al TNCE se le adjudicó la sede del María Guerrero aunque también hicieron algún montaje fuera; los demás grupos, en cambio, difícilmente volvieron a actuar en el María Guerrero donde ya el TNCE monopolizaba todo posible «teatro de cámara» ni en el Español, sometido al férreo acuerdo de Tamayo con el Ministerio. El saldo del TNCE hasta 1960 no parece excesivamente brillante. Lo más destacado, fuera ya de nuestro quinquenio, fue un Ionesco (*Amadeo* en el María Guerrero, 28-5-56, dirigido por Trino Martínez Trives), *El grillo* de Carlos Muñiz (María Guerrero, 31-1-57) y *La madriguera* de Rodríguez Buded (María Guerrero, 5-12-60) (ver vols. 4 y 5). Tras un cambio de sede al Beatriz en 1965, duró hasta 1969.

Se diría que el primer montaje del TNCE fue un préstamo del francófilo José Luis Alonso, autor de la versión de *Clérambard* (María Guerrero 11-12-54) de Marcel Aymé (1902-1967). Estrenada en 1950, la obra trata de un hidalgo

tránico y cruel que se transforma en discípulo de san Francisco de Asís; sus vicios se convierten en virtudes y su crueldad en una bondad extrema. Como otras veces en Aymé, lo maravilloso convive con la realidad cotidiana. Siguió un novel prometedor que no cuajó, Luis Delgado Benavente, con *Jacinta* (5-2-55) en el Comedia y *Medea* de Séneca, en versión de Nicolás González Ruiz, junto a una obrita de Benavente *Al S. de S. M. I.* (María Guerrero, 27-6-55) y una obra de Sean O'Casey, de la que no tengo más datos. Ya en la siguiente temporada, dirigida sólo por Higueras, *Un sitio para vivir* de José Luis Sampedro, otro novel (María Guerrero, 28-11-55). Ya a fin de año (20-12-55) se repuso *Medea* como homenaje a la ciudad de Córdoba. En 1956, otra traducción francesa de José Luis Alonso: *Querella contra un desconocido* de Georges Neveux (María Guerrero, 30-1-56) y una obra del venezolano Ramón Díaz Sánchez: *Debajo de estos aleros* (13-2-56).

TEATRO POPULAR UNIVERSITARIO (TPU). El TPU, dependiente de la Delegación Nacional de Cultura, surgió con fuerza dirigido por Gustavo Pérez Puig, que procedía del decadente TEU de Higueras. El primer estreno de Pérez Puig no pudo ser más afortunado: *Tres sombreros de copa* (Español, 24-11-52) de Mihura, un verdadero jalón del teatro español del siglo XX. En vista del éxito, a veces se atribuye este estreno al TPU aunque estrictamente era el último del TEU, que dirigía ya Pérez Puig, pues el exdirector andaba por el Caribe. El siguiente, estrictamente el primer estreno del TPU, también hizo historia: *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre (María Guerrero, 18-3-53) que causó un gran impacto, especialmente entre el público joven. A continuación, *Tres ventanas* de Luis Delgado Benavente fue dirigida (María Guerrero, 22-4-53), en cambio, por Salvador Salazar, otro hombre del TEU. Otro estreno interesante fue *Una bomba llamada Abelardo* de Alfonso Paso (María Guerrero, 6-5-53), viejo luchador, junto a su amigo Sastre, en las trincheras del teatro. Cerró la temporada un autor italiano muy en boga entonces por su aproximación trágica, Ugo Betti (1892-1953), de quien se puso *El jugador* (1950) (María Guerrero, 10-6-53) dirigida por Pilar Fernández Labrador y Fernando

Cobos; trata de un hombre que mata a su esposa, su única verdadera compañera, y de su anhelo de obtener la paz mediante la expiación. Parece que a lo largo de 1953 el TPU representó *La marquesa Rosalinda* de Valle Inclán, dirigida por Pérez Puig, probablemente en una gira por provincias.

La siguiente temporada del TPU comienza con *Cargamento de sueños* de Sastre en sesión conjunta con *Fedra* de Séneca (María Guerrero, 23-11-53), dirigidas por Pérez Puig y Salvador Salazar. Ambas habían sido presentadas en pueblos de Extremadura. En enero se repuso *Tres sombreros* (María Guerrero, 18-1-54) sin Gloria Delgado en Paula pero con Juan José Menéndez en Dionisio. No hubo nada más hasta mayo. *La hidalga del valle* de Calderón se estrenó en versión de José María Rincón (Español, 25-5-54), dirigida por éste y Pérez Puig. La última aparición del TPU fue para estrenar *Eva sin manzana* de Jaime de Armiñán, premio Calderón de la Barca, dirigida por Pérez Puig (Español, 28-5-54) –aunque otras informaciones atribuyen este estreno al Teatro de Cámara de Alonso y Troitiño–. Así pues, el saldo de las dos temporadas del TPU, con dos estrenos memorables, es espléndido.

José Luis Alonso. Teatro de Arte. Teatro de Cámara de Madrid, 1951-1954

José Luis Alonso, Carmen Troitiño y en menor medida Salvador Salazar animaron un grupo llamado Teatro de Arte que funcionó brevemente en 1951-1952 antes de consolidarse con el nombre de Teatro de Cámara de Madrid durante las dos siguientes temporadas, 1952-53 y 1953-54. El final de este grupo, que funcionaba de forma privada, significó para Alonso, su elemento más importante, el salto al teatro profesional como director artístico de la compañía de María Jesús Valdés hasta 1957. Le había llegado el momento de dar ese paso, tras su llamativo estreno como profesional en la dirección de *El landó de seis caballos* (María Guerrero, 26-5-50) y cinco años de colaboraciones profesionales, pero aún discontinuas, en el

Infanta Isabel de Arturo Serrano, luego con Luis Escobar, después de realizar una docena de traducciones, tras pasar el año 1952 en París estudiando teatro con una beca del gobierno francés y al cabo de los montajes de su grupo de cámara, siempre limitados en cuanto a repercusión y en cuanto a realización personal como director. La dimensión de preparación, el aspecto pre-profesional que inevitablemente llevaba consigo el «teatro de cámara» debía dejar paso a la plena profesionalidad. Carmen Troitiño, sin capacidad para continuar ella sola, llevó su experiencia al TNCE, iniciativa a la que Higueras pronto comunicó el tono cansino y burocrático del viejo TEU.

Con Alonso en París, el Teatro de Arte sólo realizó una sesión (María Guerrero, 13-2-52): *Prometeo encadenado* de Esquilo, en versión de José Solá, y *Diferente*, de O'Neill, en versión de José Luis Alonso; ambas dirigidas por Troitiño y Salazar.

Ya como Teatro de Cámara –a veces se le añade «de Madrid» para distinguirlo del de Barcelona– y con Alonso todavía en París, se hizo una pequeña sesión (Español, 16-6-52) para una sola actriz, Beatriz Aguirre, con tres obras, el monólogo *La voz humana* de Cocteau, que gustó, *Compás* de Claudio de la Torre, que no gustó, y *Cuando llegue el día* de Calvo Sotelo, que pareció teatro retrasado más que de avanzada; fueron dirigidas por Troitiño y Cecilio de Valcárcel. La llegada de Alonso suscitó alusiones a los «buenos intentos no siempre logrados» de otras organizaciones. En efecto, Alonso dinamizó el grupo y el final de la temporada con la presentación de *Colombe* de Anouilh (Español, 12-1-53; 1.ª sesión) y *Corrupción el Palacio de justicia* de Ugo Betti (Español, 4-3-53; 2.ª sesión), ambas dirigidas por él y Troitiño.

La temporada siguiente arrancó con fuerza: *Soledad* de Unamuno y, como complemento, un cuasi-monólogo para actriz y hombre mudo que Jean Cocteau –presente en los ensayos del María Guerrero– había escrito para Edith Piaf en 1940, titulado *El bello indiferente*, traducido por Antonio de Cabo (María Guerrero, 16-11-53) y publicado en *Teatro* 8 (jun.-ag. 1953): 53-56). La sesión obtuvo una gran repercusión, con María Dolores Pradera y José María Rodero. *Soledad*

se presentaba por primera vez sobre un escenario y el texto, que permanecía inédito, le llegó a Alonso por vía de Alfredo Marquerie. Alonso se entusiasmó con la teatralidad del apasionado diálogo unamuniano sin arredrarse ante la falta de acción externa y, según las críticas, logró trasmitir su entusiasmo al selecto público, lo cual tiene gran mérito dada la desnudez de recursos escénicos con que Unamuno aborda el desamparo y la caída de su personaje, antiguo autor teatral que acaba en la cárcel, y su desesperado recurso a Soledad, su esposa. El texto se publicó en 1954. La segunda sesión (María Guerrero, 1-2-54), dirigida por Pura Ucelay, representó *El deseo bajo los olmos* de O'Neill en la traducción argentina de León Mirlas, adaptada por Antonio de Cabo. Hago notar que los programas de mano eran pequeños folletos de unas diez páginas con artículos, en este caso, de Torrente Ballester, John T. Reid y Adolfo del Carril sobre O'Neill, y otro sobre teatro escandinavo firmado por Manuel Sito Alba. La tercera sesión consistió en un Anouilh y un Azorín: *Cecilia o la escuela de los padres*, farsa en un acto, y la trilogía completa de *Lo invisible* (María Guerrero, 22-2-54), que dirigió en solitario Alonso, en sesión de Homenaje a Azorín. Al día siguiente el veterano escritor declaraba a *El Alcázar*: «Benavente es para mí el autor más importante después de Lope de Vega». Extrañas palabras.

La cuarta sesión (Español, 26-4-54, trad. de J. L. Alonso) trajo un texto italiano, *La hora de la fantasía* (*L'ora della fantasia*, 1944) de Anna Bonacci, una comedia aparentemente de enredo que la autora situó en la Inglaterra victoriana para evitarse problemas en la Italia fascista pero que en realidad se enfrenta con la naturaleza moral de la mujer y su posición frente al varón en la sociedad. Billy Wilder potenció esas dimensiones en su controvertida y ácida película *Kiss Me, Stupid* (1964). Alonso la consideraba como «obra fuerte, valiente, audaz, pero su calidad e incluso su localización liman toda aspereza... difícil comedia, llena de matices». La comedia había sido premiada como la mejor comedia del año en Italia pero fue el estreno en París, donde permaneció tres temporadas en cartel, quien la catapultó a los escenarios de Londres y Nueva York. Se trata de la historia de un organista de

provincia inglesa en 1850 que, con tal de triunfar en Londres, se presta a un peligroso juego: hacer pasar a Geraldina, la prostituta local, por su casta esposa, durante la noche que va a pasar en su casa el influyente Sir Ronalds, tan mujeriego como dado a agradecer favores. Hay más de acidez que de farsa en la versión de Alonso, que lleva hasta el final la inversión de papeles entre la prostituta, que ansía el amor tranquilo de un hogar, y la esposa, que se siente transformada por la hora de fantasía que vive en la casa «alegre» de Geraldina. El organista triunfará en Londres pero no gracias a su talento, sino a la cesión de su esposa con el Lord. El matrimonio y la prostitución parecen instituciones complementarias en esta obra que dirigieron Troitiño y Alonso. Debió de quedar satisfecho pues la reestrenó al año siguiente, ya con la compañía de María Jesús Valdés (Infanta Isabel, 28-9-55) y la reestrenó aún en 1968 con Irene Gutiérrez Caba.

La quinta y última sesión presentó *Eurídice* de Anouilh (Español, 10-5-54) en texto de Julio Gómez de la Serna; recibió una acogida espléndida, a pesar de sus tres horas de duración. Dirigió Salvador Salazar, procedente del TEU y del TPU, que cubría la ausencia de Alonso, que a estas alturas buscaba ya un sitio en el teatro profesional, primero a través de Luis Escobar y después en la compañía de María Jesús Valdés, donde finalmente se integró. Troitiño, por su parte, pronto se iría con Higueras al TNCE, y comenzaría una breve carrera como dramaturga católica. El Teatro de Cámara de Madrid se cortó.

TEATRO DE CÁMARA DE BARCELONA

El Teatro de Cámara barcelonés tuvo una actividad más sostenida que el de Madrid. Funcionó desde finales del 49 hasta finales del 54, durante seis temporadas casi completas, y dio treinta y cinco sesiones, casi todas de autores extranjeros. Recibió el Premio Nacional en 1953. Lo dirigían Antonio de Cabo y Rafael Richart, que habían comenzado junto a Juan Germán Schroeder en el Teatro de Estudio (1943-1949)

de Barcelona. El repertorio, normalmente en el Romea un lunes al mes para sus doscientos abonados, no difiere del que se estrenaba en los teatros de cámara madrileños con los que en ocasiones se intercambiaban títulos: *El maestro de Santiago* (30-10-50) del torero aficionado y atleta Henri de Montherlant, el imaginativo y mítico drama antibelicista *La piel de nuestros dientes* (traducción que traiciona el sentido del título, que es «Por los pelos») de Thornton Wilder (11-12-50), *Peter Pan* de Barrie (26-12-50), *Ardèle o la margarita* de Anouilh (26-2-51), el vodevil *Nina* de Roussin (28-5-51), *El zoo de cristal* de Williams (CAPSA, 13-6-51); por cierto, que obtuvieron los derechos escribiendo directamente del autor, para ésta y el resto de sus obras, cosa que no logró el grupo La Carátula.

1951-1952. Lo más importante fue el estreno mundial de la *Medea* (28-1-52) de Anouilh, llevada luego a Madrid (María Guerrero, 24-3-52) donde esta «obra negra» pareció atroz y corrosiva, más repelente que su original griego. También de Anouilh dieron *Colombe* (18-6-52). De Cocteau *La voz humana* (10-12-51), de O'Neill *Diferente* (10-12-51), de Priestley *Desde los tiempos de Adán* (Comèdia, 4-4-52).

1952-1953. De Cocteau *El bello indiferente* (Barcelona, 6-10-52), de O'Neill *El deseo bajo los olmos* (25-11-52), de Huxley *La sonrisa de la Gioconda* (Barcelona, 29-12-52), de Anouilh la farsa en un acto *Cecilia o la escuela de los padres* (16-3-53), que era también estreno absoluto en España. Hubo algunos clásicos como Wilde, Molière, Lope. Y un autor español contemporáneo, Luis Delgado Benavente, con *Tres ventanas* (Calderón, 20-4-53), cosa excepcional, que se explica porque la obra era Premio Ciudad de Barcelona. Hay que destacar que por primera vez se daba ópera en un teatro de cámara: *El teléfono* –satirilla breve sobre la afición de las mujeres al aparato– y *La Medium*, de ambiente bohemio, en dos actos, óperas de Gian Carlo Menotti (Calderón, 27-4-53) de las que informa *Teatro* (8 [jul.-ag. 1953]: 8).

1953-1954. A continuación de *Tres sombreros de copa* (3-11-53), que no quiso ninguna empresa comercial, se dio de Priestley *La boca del dragón* (CAPSA, 21-12-53), de Cocteau *Los padres terribles* (Comèdia, 23-2-54), de Betti *La isla de las cabras* (CAPSA, 25-2-54), y de O'Neill *El emperador Jones* como

homenaje patrocinado por *Revista*, con motivo de su muerte (Comèdia, 9-4-54).

1954-1955. Esta temporada fue de crisis más bien económica y un poco también de crítica, que seguía siéndoles adversa por motivos ideológicos, no de calidad. Tras dos sesiones flojas en diciembre y tras intentar en vano la municipalización del grupo, Antonio de Cabo formó compañía y se trasladó al Teatro Club Windsor Palace, nuevo «teatro de bolsillo» donde dieron entre enero y junio de 1955 *La cocina de los ángeles* de Albert Husson, repusieron *Desde los tiempos de Adán* y estrenaron con éxito *La luna es azul* de Hugh Herbert, en la que destacó Berta Riaza. Después llevaron el repertorio en una pequeña gira por España.

OTROS GRUPOS

Luis González Robles dio *Nina* de André Roussin (Español, 12-3-51), seguramente como último estertor del viejo y pionero Teatro de Cámara oficial iniciado en 1947.

También procedentes del pasado pero con algo -no mucho- más de desarrollo se mantuvieron La Carátula y El Candil. La Carátula que, con reminiscencias de Lope de Rueda, habían iniciado en 1949 José Gordón y José María de Quinto, siguió activa y algo errática hasta 1952. En verano del 52 Gordón comenzó a publicar (*Correo Literario* 54 [agosto 1952]: 5) una serie sobre el teatro experimental que tituló «La hora del recuento», base de su libro de 1965 *Teatro experimental español: antología e historia*. Años más tarde marchó a Suramérica con una compañía de teatro, pero las cosas fueron mal y murió en su modesto alojamiento de Buenos Aires, adonde fue a visitarle su viejo compañero José María de Quinto, el cual se había dedicado en España al ensayo y la crítica teatrales, además de a su empleo como agente de seguros.

Si no me equivoco, La Carátula se apuntó la primicia del primer estreno español de Arthur Miller (1915-2005) con un temprano *Todos eran mis hijos*, mejor obra teatral en 1947 según

los críticos de Nueva York (Comedia, 2-11-51). La obra, terriblemente crítica contra la industria bélica estadounidense, fue dirigida por Gordón. Me resulta desconcertante que a continuación seleccionaran *Dramita* de Isabel Suárez de Deza (María Guerrero, 22-2-52; función no recogida en Andrés Peláez. *Historia de los Teatros Nacionales*) cuyo libreto está en la Fundación Juan March y que trata de un poeta que cuenta su vida e imaginaciones: la nieve, el bosque, el aire, el cielo y una madre que no quería que él dejara de ser niño. Gordón dirigió *La muerte de Ofelia* (20-5-52) de Pablo Martí Zaro en el María Guerrero, seguramente uno de los primeros estrenos allí de un grupo no oficial. El drama pretendía una confrontación entre lo femenino y lo masculino a propósito de la oposición Hamlet-Ofelia durante el «Madrid rojo» de la guerra. La extraña combinación disgustó al público de este irregular drama.

La Carátula se transformó en Teatro de Hoy y con ese nombre Gordón dirigió *Verano y humo* (1948) de Tennessee Williams en el María Guerrero (7-10-52). Se trataba de su siguiente obra tras el gran impacto de *Un tranvía llamada Deseo* (1947) y planteaba un turbulento drama sureño, lleno de punzante lirismo y frustraciones, entre Alma y John, entre su relación infantil y las vidas adultas que llegan a tener: él un médico materialista y promiscuo, ella un ser desequilibrado y puritano que teme a la vida y a quien la felicidad es negada a pesar de su torpe empeño por alcanzarla. Menos redonda que otras, no carece de la intensidad melancólica y la capacidad de sugerencia típicas del sentido trágico de lo cotidiano de Williams.

Tres antiguos miembros de Arte Nuevo y del Aula Teatral de la Facultad de Filosofía y Letras decidieron iniciar el Teatro Universitario De Ensayo (TUDE) y otro denominado «La vaca flaca». Los promotores eran Alfonso Sastre, Alfonso Paso y Carlos José Costas. El repertorio consistió en *La anunciación a María* de Claudel, *Mientras cae la lluvia* de Jesús Fernández Santos, *Cena para dos*, de Alfonso Paso, *Cuando llegue la otra luz* de Carlos J. Costas y tres dramas cortos de Tennessee Williams: *Auto de fe*, *La dama del insecticida Larkspur* y *Veintisiete vagones de algodón* (*From 27 Wagons Full of Cotton*, 1945).

EL CANDIL. El promotor de este grupo fue Juan Guerrero Zamora (Melilla, 1927-Madrid, 2002), hombre que bulló en estos ambientes durante un tiempo y publicó *Danza macabra. Danza milagrosa: 1948-1949* (s. l.: Norte, s. a.) en los Cuadernos de Poesía «Norte» que dirigía Gabriel Celaya desde San Sebatián; pero luego se replegó en la novela –*Estiércol* 1953 y antes *Alma desnuda* 1947–, el teatro radiofónico en Radio Nacional (1951-1962), los estudios sobre Miguel Hernández –*Miguel Hernández, poeta (1910 1942)*, 1955–, su meritoria *Historia del teatro contemporáneo* de 1961 y, en su momento, los programas dramáticos de TVE, que él inició desde 1957, primero como Gran Teatro o Fila Cero y después como el siempre recordado Estudio 1 de los años sesenta, donde realizó y adaptó multitud de obras. También publicó un extraño libro sobre teatro católico, *Las máscaras van al cielo* (1954).

A finales de los cuarenta animó y financió el grupo El Duende que, tras sólo cuatro meses de funcionamiento, se fusionó con La Carátula de Gordón-de Quinto, que habían decidido profesionalizarse y actuar en las provincias del norte durante el verano del 50 (ver vol. 2). Al regreso de esa gira, Guerrero decide iniciar otro grupo, El Candil, con sede en Lara –gracias a la generosidad de su empresario Conrado Blanco–, que funcionó sólo aquella temporada 50-51, con tres sesiones. *La sonrisa de la Gioconda* (1948) de Aldous Huxley (1894-1963) en Lara (27-1-51), que era un texto de poca calidad, mal traducido por María Luisa Muñoz de Buendía –hasta hizo reír con sus errores y sus «guateques» y «gatos con alas»–, mal interpretado –Vicente Soler estuvo pésimo y Mayra O'Wissiedo bien– y mal dirigido, esta vez por Alfonso Sastre, fracasó en toda la línea. *La sonrisa...* mezclaba torpemente lo psicológico y lo policíaco en la historia de una mujer que envenena a su amiga y esposa de Enrique, de quien ella está enamorada. Hubo versión fílmica: *Woman's Vengeance* (1947) de Zoltan Korda.

En cambio, *El tiempo es un sueño* de Lenormand (Lara, 30-3-51), dirigida por Guerrero, que introdujo efectos líricos a base de focos rojos y verdes, y traducida por los exmiembros de Arte Nuevo Carlos José Costas y Alfonso Sastre, resultó bien según su director, aunque Sainz de Robles

la encontró pretenciosa y Luis Calvo se deprimió ante la pobre actuación, además de censurar la traducción y la misma actualidad del texto.

Guerrero Zamora quedó aún más contento con la tercera y última función en Lara, de la que la prensa y la crítica no dieron información: *El zoológico de cristal* en versión de Gordón y De Quinto, ya rodada en la gira veraniega y antes en Barcelona (12 y 19-1-50, junto a *El pozo* de Julio Alejandro). Los actores –Asunción Sancho y Adolfo Marsillach– se la sabían bien; los decorados eran a base de empapelados abiertos que dejaban ver las siluetas de los rascacielos. Con sus tres funciones El Candil por lo menos cubrió gastos.

El Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura funcionó durante varios años, dirigido por Fernando Fernán Gómez y Francisco Tomás Comes. Había llevado a escena, por primera vez, *El yermo de las almas* de Valle Inclán (7-2-50) alabado en *ABC* por A[lfredo]. M[arquerie]. que señaló el carácter minoritario del texto y la oportunidad de su montaje. Ya en nuestro quinquenio, montaron *La torre sobre el gallinero* de Vittorio Calvino, en versión de versión de Piedad de Salas y Erminia Penna –familiar, supongo, del director del Instituto, Mario Penna– (2-5-50 y 19-5-51), y *El seductor* de Fabbri (Infanta Beatriz, 9-4-52) en versión de Julio Gómez de la Serna. En 1955, un grupo de actores hispanoamericanos estrenaron una obra de signo unamuniano, *La mentira* (18-2-55), original del novel José de Jesús Martínez.

DIDO Pequeño Teatro se inició en 1954 con el estreno de *Presagio*, de Luis Delgado Benavente (18-3-54) en el Instituto Internacional de Boston (calle Miguel Ángel), de cuya Asociación de Diplomados dependía Dido. Más tarde dieron *La isla de la cabras* de Ugo Betti (15-11-54) dirigida por Salvador Salazar; y ya en 1955 (26-1) *La lección* y *La cantante calva* de Ionesco, dirigidas por Trino Martínez y Manuel Gallego Morell. Sainz de Robles (1954-1955, 19) se equivoca esta vez al sentenciar agudo: «Ninguna de las dos justifica el por qué de su traducción». Estrenaron también una obra muy de la posguerra europea, *Le Malentendu* de Camus (11-11-55), en

versión de Guillermo de Torre, dirigida por González Vergel. Se trata de un sombrío drama sobre el abismo del odio humano en un apacible hotel suizo donde la muerte acecha a los huéspedes. El diálogo es profundo, brillante y, a la vez, sumamente teatral. El final, existencialista, tiene esa dimensión que gustaba a los grupos de cámara de estos años; el criado, que no ha hablado en toda la obra, responde así a la llamada –en realidad una oración– de la cruel María: «–¿Me llamó usted? –¡Apiádese, ayúdeme...! –¡No!» (56); pueden verse fotos del montaje en *Teatro* (17 [1955]: 25-26). Por cierto, que a Margarita Xirgu le prohibieron esta obra en Buenos Aires (Avenida, 27-5-49), ya peronista, a la tercera función. La actividad al frente de Dido de Josefina Sánchez Pedreño, que no dirigía montajes, y Trino Martínez Trives, llegado este de París en 1956, se prolongó hasta mediados de los sesenta y tiene en su haber la introducción del teatro del absurdo en España así como el estreno de dos textos clave de la «generación realista», *Un hombre duerme* de Rodríguez Buded (1960) y *La camisa* (1961) de Lauro Olmo. Fue el grupo que alcanzó mayor número de representaciones, unas cincuenta.

Otro grupo llamado La Carbonera estrenó casi a la vez (28-1-1955) *Nepasta*, de otro rumano, menos contemporáneo, Ion Luca Caragiale (1852-1912). Antes habían presentado (30-3-53) dos obras poco interesantes de Agustín de Figueroa: *El caso de Madame Deval*, sobre un cuento de «Colette» (seudónimo de la novelista francesa Sidonie Gabrielle Claudine Colette, 1873-1954, la autora de *Cheri*, 1920), y *La valora*, drama rural puesto al día, en dos cuadros.

El Teatro de Ensayo de la Escuela Oficial de Periodismo estrenó *Telarañas*, de Carlos Muñiz Higuera, dirigida por Manuel Ruiz Castillo (Lara, 8-5-55) y el de la Escuela de Ingenieros Industriales *Dalilah* (7-12-55), de A. A. Curzani.

El Apéndice de Sainz de Robles informa de que Ricardo Rodríguez Buded presentó en el Seminario *Queda la ceniza* (24-4-55), obra de aire sartreano y simbólico.

El Ateneo de Madrid no quiso quedarse al margen y promovió un Teatro Experimental del Ateneo que dio un

Prometeo Encadenado (27-4-53) dirigido por Juan Luis Aguirre, quien buscó la obra «más arcaizante para la más moderna de las experiencias». Tuvo lugar en el «teatro circular», una nueva forma de «teatro en pista» o «in the round», de la que hablaba Julio Manegat en la revista *Teatro* (15, 1955). Poco después dieron *Una mujer excepcional* (*La Donna di Garbo*) de Goldoni (20-5-53) dirigida por Manuel Villalba, cabeza del grupo. Debieron de ser algo aburridas estas sesiones. El Ateneo, presidido a la sazón (1951-56) por Florentino Pérez-Embid, Director General de Información a las órdenes del ministro Arias Salgado, manejaba mucho mejor géneros como el concierto de música o la conferencia elegante, incluyendo, en enero y febrero, un ciclo sobre Teatro, que precedió a estos dos montajes.

Dependiente del SEU local, se formó en Sevilla un Teatro de cámara llamado La Libélula, animado por Mario Barasona y Bernardo Carande. Primero promovieron una revista, luego lecturas dramatizadas y finalmente estrenaron *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista* (14-11-54) de Valle y *La guerra de Troya no ocurrirá* (7-3-55) de Giraudoux, interesante repertorio para una ciudad sin teatro donde proliferaba especialmente el folclorismo, la revista y el seudoteatro.

El repertorio de los «teatros de cámara» no incluye textos especialmente agresivos, o críticos, y hasta se aproxima al repertorio extranjero que se podía ver en algún teatro comercial madrileño. Predominan franceses contemporáneos como Anouilh, americanos como Williams, algunos autores famosos entonces y hoy olvidados, como Ugo Betti o Lenormand. El tono general de la cartelera se asemejaba no sólo al mejor teatro comercial madrileño sino también al mejor teatro comercial parisino, londinense o romano. Y no debería extrañarnos: en occidente los años cincuenta son los últimos en que todavía es perceptible una formalidad ambiental y social. Las fotos nos revelan que tanto los opositores de izquierda como los *Beat* llevan traje, se ponen corbata y visitan regularmente la barbería. Se fuma en pipa y, en privado, se bebe y se baila un «rock» que anda lejos todavía del tono de

rebeldía radical antiautoritaria que alcanzará la juventud en los «sixties», que es cuando se produce realmente la revolución cultural, sexual, de sensibilidad, costumbres, indumentarias y lenguaje. Desde ese horizonte, que es el nuestro hoy, el repertorio de los teatros de cámara nos parece un poco romo; y no creo que se deba achacar del todo a la censura. Es que no había mucho más, ni aquí con Franco, ni fuera sin Franco. Lo cierto que es que al poco de su aparición, los «angry young men» resultan casi ingenuos escolares.

Tanto el teatro universitario como el de cámara, confundidos muchas veces, eran una estación de paso, «un lugar de estudio y de preparación donde el futuro hombre de teatro hace sus primeras armas» como escribía Sastre en 1953 (*Drama y sociedad* 178). La Escuela Superior de Arte Dramático, creada en 1953, debería haber ayudado en la mejor formación de actores y directores pero no logró ir mucho más allá que la sección de Declamación del viejo Conservatorio.

COMIENZAN LOS FESTIVALES DE ESPAÑA. Partiendo de los conciertos y de alguna función teatral estudiantil que, dentro de los cursos de verano de la Universidad Menéndez Pelayo, se venían celebrando en la Plaza Porticada de Santander, se constituye en 1952 una iniciativa ministerial en la línea de la Educación Popular, para llevar fuera de Madrid espectáculos de teatro, danza y música. Se suele aludir también a un temprano Festival en Granada pero carezco de información concreta. Lo más abundante fue el teatro, que se planteaba como no competitivo con la empresa privada. La sensación de éxito comenzó hacia 1958-1959 por el gran crecimiento de espectadores, que en 1960 se estimaban en unos 6 millones –el afán propagandístico llevaba a hablar de un quinto de la población total; no contaban, claro, con que los espectadores no siempre eran distintos–, en 76 poblaciones, a lo largo de 181 festivales en total desde 1954. Con la retórica propia de estos casos se habla de «llevar la bondad y nobleza del arte al pueblo atrasado», de dar «el pan de la cultura a nuestro pueblo», lenguaje populista heredado del que emplearon las primeras iniciativas republicanas de esta clase en los años

treinta. Los primeros datos disponibles corresponden a 1954, año en que hubo espectáculos en veintiséis ciudades y pueblos desde Santander –plaza fuerte de los Festivales, gracias a la Menéndez Pelayo–, Cádiz o Sagunto. La financiación era a terceras partes entre el público, el ayuntamiento en cuestión y el organismo Festivales. La mayoría de los espectáculos tenían lugar al aire libre en lugares como el teatro griego de Montjuich, plazas mayores, parques públicos –en Madrid, el Retiro y los Jardines de Sabatini–, ante monumentos como el teatro romano de Mérida o fachadas de catedrales, plazas de toros, el palacio de Carlos V en Granada (1956) y, ocasionalmente, lugares pintorescos como una mina de Mieres (1954), la playa de Lloret de Mar (1955) o la gruta prehistórica de Nerja (1960). Ya en los setenta, a medida que la televisión y otras formas de ocio fueron extendiéndose, el éxito popular decayó y los Festivales fueron sustituyendo lo cultural por lo comercial. Frecuentaron los Festivales casi todos los directores disponibles en España: José Tamayo –experto en públicos masivos al aire libre–, Cayetano Luca de Tena, José Luis Alonso, Marsillach y Pérez Puig, entre otros.

Del «Teatro joven» al socialrealismo: Alfonso Sastre

De entre el inquieto mundo del teatro de cámara en estos años surgirán tendencias diferentes: por un lado, la que después se conoce como Generación Realista, con Alfonso Sastre a la cabeza, acompañado en el flanco de la crítica por José María de Quinto –y desde 1957 por José Monleón en *Primer Acto*–, y en el de la creación por Carlos Muñiz, José Martín Recuerda, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rincón o Lauro Olmo, cada uno a su tiempo y a su modo.

Muy próximo pero formando otra línea, estará el teatro de línea absurdista promovido por Trino Martínez Trives desde el grupo Dido. Esta línea y la anterior coinciden en la necesidad de una tragedia moderna, pero difieren notablemente en las características y alcance de esa nueva tragedia.

La primera, que será la que se imponga en España, reclama un teatro de efecto social, directo, realista, sincero y auténtico como los dramas norteamericanos de grandes hombres corrientes. La línea trágica beckettiana, en cambio, es más metafísica –«no es vacío lo que falta» se dice en *Esperando a Godoy*–, desnudamente formalista –le disgusta el teatro mortecino «de focos y gritos» de un Tamayo– y sin mayor preocupación social; por aquí hubiera podido desarrollarse en España un teatro formalmente vanguardista que quedó taponado.

Además, encontramos a Alfonso Paso y otros autores que no cuajaron como Luis Delgado Benavente o Carmen Troitiño. En aquellos años unos y otros comparten unas aspiraciones distintas a las de la generación de preguerra, contemplan a Benavente como un fósil, y perciben en sí mismos un deseo de establecer lazos directos entre el teatro al que se dedican con pasión y la realidad en que viven, dentro de una actitud crítica que se mueve entre lo reformista y lo radical; todo lo radical que admiten la censura y las revistas en que colaboran. En el apartado de los directores, los más activos dieron el salto a la escena profesional y nutrieron el mejor futuro de nuestro teatro: José Luis Alonso, Gustavo Pérez Puig, Alberto Rodríguez Vergel o Miguel Narros.

ALFONSO SASTRE (1926-) pertenece a la línea de lo radical. Aunque no llegó a formar parte del PCE hasta 1956, ya desde finales de los cuarenta había desarrollado un compromiso de tipo social a lo Padre Llanos S. J. y de tipo político en estrecha unión con Eva Forest, que le terminó por afincar en una marginalidad revolucionaria en la que aún permanece a día de hoy. En 1950, el Teatro de Agitación Social (TAS) fue una primera tentativa frustrada, con De Quinto (ver vol. 2), proyectada desde el semanario del SFU *La Hora* donde ambos colaboraban habitualmente. Al cierre de la segunda época de esta revista en diciembre 1950, Sastre desplazó su actividad de crítico y teórico a otra publicación, también oficial, dirigida por Leopoldo Panero y dependiente del Instituto de Cultura Hispánica, *Correo literario*. Durante el presente quinquenio, tanto Sastre como De Quinto se convierten en los

asiduos y pugnaces críticos de teatro y cine de *Correo Literario*. Allí, a propósito del desenlace de la película neorrealista *Milagro en Milán*, Sastre elabora una dicotomía entre teatro de magia y teatro de angustia (54 [1952]. 8). De Quinto apoya (*Teatro* 6 [1953]: 38-40) esta primera versión de la futura oposición entre teatro de compromiso y teatro de evasión. Con estas y otras colaboraciones en torno a las cuestiones teórico-prácticas del realismo y de sus formas compondrá Sastre su libro *Drama y sociedad* (1956). Su firma y –una vez más– la de De Quinto aparecen en primer lugar al término de las 17 Conclusiones del Coloquio sobre Problemas Actuales del Teatro en España, que se celebró en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander (29-8-55) y también en el posterior Grupo de Teatro Realista (GTR), ya en 1960. En esos cinco años Sastre no había dejado publicar varios textos más, en su acostumbrado y apodíctico formato de manifiestos: «Once notas sobre el arte y su función» (*Acento cultural*), «El social-realismo, un arte de urgencia» en 8 puntos (*Índice* 15-5-52) y «Para una metahistoria del arte contemporáneo en otros 8 puntos (*Acento* 2 [dic. 1958]).

Aparte de su labor ya comentada como director y animador de teatro universitario, Sastre presenta cinco obras como autor en este quinquenio, tres de ellas en el circuito comercial. *Escuadra hacia la muerte* (María Guerrero, 18-3-53) –dirigida por Pérez Puig con el TPU y Adolfo Marsillach, Agustín González, Fernando Guillén, Juan José Menéndez–, se sitúa en un escenario bélico, a medio camino entre lo real y lo simbólico, donde el cabo Goban tiraniza a un grupo de soldados, enviados bajo su mando a una posición desesperada en el frente. Pero éstos, en medio de una borrachera navideña, matan al cabo y abren el capítulo de la responsabilidad y las decisiones personales, que incluyen desde el egoísmo a la desesperación y la nobleza. A mi juicio, el problema de *Escuadra* es su didactismo, que hace difícil que la obra siga convenciendo al cabo de los años. Sastre tiende demasiado a teatralizar ideas y a poner discursos en boca de sus personajes, singularmente Javier, el profesor de Metafísica que «no puedo evitarlo... tengo que pensar, ¿sabes? Es... mi vocación... desde niño» (59); pero no es el único que hace

frases e interpreta la situación: «necesito una escuadra de soldados para la muerte» (14) dice el cabo; «Somos una escuadra hacia la muerte. Marchamos disciplinadamente, obedeciendo a la voz de un loco» (25), «Una escuadra hacia la muerte. Lo éramos ya antes de estallar la guerra. Una generación estúpidamente condenada al matadero. Estudiábamos, nos afanábamos por las cosas y ya estábamos encuadrados en una gigantesca escuadra hacia la muerte... Estamos ya muertos. No contamos para nadie» (32-33), «esta escuadra que no es sólo la muerte... sino una muerte infame [...] Para nosotros estaba decretada una muerte sucia» por «un misterioso y horrible pecado... del que no tenemos ni idea» (57-59). Los personajes debaten y mueren en torno a una situación cuyo origen y término no requieren aclaración; en realidad es la ocasión para un castigo que puede también ser purificador. La construcción de la obra es buena y su estreno causó mucha impresión; pero, releída hoy, le perjudica el didactismo existencialista, demasiado insistente, fenómeno que no es raro en otras obras de Sastre. La recepción de *Escuadra* fue muy buena y ocho diarios madrileños publicaron reseñas positivas. La juventud cerró filas y entusiasmos de modo parecido al desplegado con *Tres sombreros de copa* unos meses antes. Pero, según parece, algún general –o quizá su esposa; los generales iban poco al teatro–, vio ofensas al estamento militar por su supuesto antimilitarismo y la obra se prohibió –entiendo que para su representación en teatros comerciales . En el prólogo al manuscrito de *Escuadra*... que envió al Premio Lope de Vega 1952 –no incluido en la versión publicada–, Sastre afirma haberla escrito entre diciembre del 51 y mayo del 52, mientras «vivimos la amenaza de una nueva catástrofe [...] Los jóvenes europeos en general no formamos en las filas stalinistas ni norteamericanistas [ni] en esa fantasmal tercera fuerza que surgiría en todo caso de una por ahora improbable resurrección del fascismo. Entre dos fuegos, la juventud europea trabaja [...] ¿Qué sentido tiene todo esto bajo la amenaza de la guerra? En *Escuadra hacia la muerte* no se dan respuestas pero, al menos, se bucea en las raíces de las trágicas preguntas». Preguntas que conectaron eficazmente con el público más inquieto de aquellos años.

De nuevo en el María Guerrero, y de nuevo bajo la dirección de Pérez Puig, Sastre repuso *Cargamento de sueños* (23-11-53), de tono simbólico, existencial y cristiano, que había sido estrenada por el grupo Arte Nuevo en 1948 (ver vol. 2).

La mordaza (Reina Victoria, 17-9-54), dirigida por De Quinto, fue el primer estreno de Sastre en una sala comercial y constituyó un éxito que se debió de prolongar pues no hubo otro estreno en el Reina Victoria hasta el 21 de diciembre y la obra fue seleccionada para la antología de Sainz de Robles, que siempre alabó y alentó a Sastre. Con una estructura en seis cuadros, la misma que *Escuadra*, asistimos al hogar rural de Isaías Krappo –la onomástica desubicadora es corriente en Sastre–, antiguo miembro de la Resistencia francesa, que mata a un forastero que venía a vengarse por cuentas de la pasada guerra. Su crimen sólo es conocido por la nuera, pero ésta lo hace público y abre a los demás miembros de la familia la posibilidad de librarse del tiránico dominio que Isaías ejerce sobre ellos. ¿Por qué no lo delatan? Sastre nos lo explica claramente: «Por miedo... Siento como una mordaza en la boca... Es el miedo» (71), y cada uno de los demás tiene su propia mordaza. Lo explica bien pero lo muestra sólo medianamente: Isaías es un bruto y un grosero pero no se termina de ver por qué los otros no le hacen frente. Sastre ha huido del drama policíaco para centrarse en asuntos de fondo que le interesan más, como la discusión que mantiene Krappo con el comisario –también antiguo miembro de la Resistencia– sobre la inestabilidad de ciertas nociones jurídico-sociales: lo que lleva a Isaías a la cárcel hoy, ayer hubiera sido una hazaña. No hay pasos hacia una crítica social radical; más bien se perciben restos de las viejas preocupaciones cristianas, algo agónicas, del autor. No estaría de más, sin embargo, que Sastre justificara mínimamente ciertos detalles «detectivescos» de la acción que, descuidados, perjudican la coherencia interna del drama; por ejemplo, es inverosímil que nadie más que Luisa oiga el disparo de un arma en plena noche en mitad del campo.

El TEU de Filosofía y Letras dirigido por Antonio María Hernáez estrenó *El pan de todos* (6-2-55), que se publicó en la revista *Ateneo*, en versión luego repudiada. El estreno formal,

sin embargo, no tuvo lugar hasta 1957 (Windsor, Barcelona, 11-1-57, dirigida por Adolfo Marsillach). La obra, escrita entre 1952-1953, aborda explícitamente el tema de la revolución social, concebida como realidad trágica y encarnada en el dilema del ardiente revolucionario David Harko –más nombres deslocalizadores: Pedro Yudd, Jacobo Fessler–, el cual, para conservar la pureza de la revolución, tendrá que condenar a muerte a su propia madre, implicada en la creciente corrupción del sistema. Incapaz de soportar sus propios actos, Harko se suicida. En *El pan de todos* se percibe una tendencia predominante del teatro sastriano, que consiste en partir de ideas conflictivas más de que de conflictos humanos. Es como si la historia dramática se concibiera después, en función de una materia intelectual preconcebida a través de un filtro ideológico. Lo cual, a diferencia de Brecht o Buero, va en contra de la calidad teatral. Se nos cuenta que Harko fue un niño débil pero lo que vemos es un adulto inflexible; ahora bien, recordamos que siempre fue débil cuando le llega el momento de suicidarse. No es difícil localizar qué «significa» o qué «representa» cada personaje, a pesar de que en la Nota del autor de 1960 se afirme: «Me resisto a solucionar el problema a través de expedientes didácticos». También se remite el autor a la *Orestiada* para el conflicto de este nuevo Orestes-Harko frente a su madre-Clitemnestra y a la tía Juana, que agita su conciencia como una moderna Furia (59, 64-65). Sastre quiere que esto sea un vendaval trágico como el de la *Electra* de O'Neill, pero queda francamente lejos. El asunto es truculento, sí, pero el tratamiento no me parece imponente. El autor en su Nota insiste en lo opresivo y asfixiante del ambiente de *El pan de todos*: «En cuanto a los efectos escénicos "opresivos" admito que se producen». Ojalá fuera así. Quizá lo más auténtico sea Marta, la mujer agradecida y fiel, especialmente cuando entona un réquiem final y pide el descanso para el alma del suicida. Cada poco tiempo algún personaje subraya la sordidez del ambiente aludiendo a la lluvia y al frío –lo mismo que las alusiones al calor asfixiante enlazan con el crimen en *La mordaza* o, más adelante, en *Muerte en el barrio* (1961), según la moda behaviorista de los años cincuenta–. Algunos

aspectos resultan demasiado convencionales, como cuando David dice: «Me estás acusando de no sé qué crimen» –pues ¿de cuál va a ser?– (50) o se da a la bebida o duerme mientras le acusan de parricida; o cuando Fessler llega tarde para evitar un suicidio que no podía prever. Por otro lado, la pintura de ese mundo socialista es lo suficientemente ambigua como para ser leída en clave de crítica, es decir como un drama anticomunista.

Gustavo Pérez Puig estrenó en Valencia *La sangre de Dios* (Serrano, 22-4-55), un extraño drama bíblico-cristiano, protagonizado por un simpático y misticoide profesor de Teodicea, que se cree en la obligación –no se sabe por qué– de sacrificar a su hijo, como Abraham. Cuando ya lo ha hecho y es odiado por su esposa –otra Furia, más de O'Neill que de Esquilo–, damos marcha atrás en el tiempo y un hecho en apariencia casual impide el sacrificio en el último momento. La felicidad se instala en la familia. Me parece una tragedia demasiado libresca donde se recogen antiguas tribulaciones del autor sobre la fe en Dios –«Dios es el primero que sufre con el sufrimiento de los hombres», 26; y más en 20-21–. Pero las cavilaciones del profesor Parthon no generan un conflicto convincente ni pueden arrastrar al espectador hacia una identificación. El drama transita pesadamente por un camino indeciso entre una dimensión simbólica que no llega a alcanzar y un mero realismo que resulta insuficiente. El recurso al doble pasado –memorable entre nosotros desde *La herida del tiempo* de Priestley (1942)– no implica una nostalgia o un dolor sino que, al contrario, permite una verdadera redención, cristiana, frente al odio desesperado del primer desenlace.

Del Teatro joven a Alfonso Paso

A diferencia de Sastre, su viejo amigo y compañero de fatigas teatrales, Alfonso Paso (1926-1978), más que a desarrollar sus primitivas ansias reformadoras, empezó a integrarse en el mundo del teatro profesional e incluso a bordear zonas

menos respetables ligadas al tronco familiar de los Paso. Él dejó entrever lo importantes que fueron en su reorientación los años 1950-1952: «Dos años antes había escrito yo... muy en serio el primer acto de un drama policíaco lleno de truenos, tóxicos, asesinos y profundidad... al releerlo me di cuenta de la mina inexplotada que había en la parodia de aquel drama lleno de truenos, tóxicos, asesinos y profundidad» (*Teatro* 11 [ab.-may.-jun 1954]: 39-40; reproducido en *Veneno para mi marido*). A comienzos del 52, todavía en la órbita del teatro de ensayo, estrena *Yo, Eva*, comedia en un acto, en sesión conjunta con el drama en un acto de Pablo Martí Zaro *Un caso curioso* (Infanta Beatriz, 2-4-52). Al término del quinquenio Paso estrena una zarzuela, *Diga usted 33* (Zarzuela, 9-4-55), con dirección de Montorio Fajó y el maestro Augusto Algueró. Ya le decía su padre, don Antonio Paso: «¡La taquilla, hijo, lo que importa es la taquilla!» (40b).

No se dice adiós sino hasta luego (Infanta Beatriz, 12-2-53) fue su primer estreno comercial, con una compañía de poco trapío, la de Zoé Ducós, actriz argentina, dirigida por el también argentino J. M. Fernández Unsain, exdirector del Cervantes bonaerense. Las reseñas reconocieron experiencia en el diálogo y ambición de hacer cosas distintas, aunque todavía sin redondear. Yo encuentro que en muchos pasajes de la obra (por ejemplo, 55-56), Paso está deseando ser imaginativo, poético y talentoso como su suegro Jardiel, pero le sale demasiado la vulgaridad de su padre, tendencia que irá a más con los años. No se sabe cómo, Leonor aparece en el cuarto de baño de Carlos, la noche antes de su boda con la honesta Herminia. La «tiña» al matrimonio, los chistes misóginos y machistas, más cierta acumulación de episodios, se combinan con el recurso a lo inverosímil cuando Leonor resulta ser un ángel de la guarda que se dedica a deshacer bodas o Carlos sale por la ventana en busca de un carrusel. Lo malo no es que casi todo suene a conocido sino que suene a barato y a poca finura.

Poco después, el TPU de Pérez Puig estrenó su *Una bomba llamada Abelardo* (María Guerrero, 6-5-53) con Juan José Menéndez y Fernando Guillén. Esta «farsa burlesca menos fantástica de lo que parece» presenta a un sabio, feo y peludo,

cuya nueva bomba se disputan rusos y americanos. Una segunda línea de acción va en torno a su cuñado, que sustituye como amante a una vicetiple por una profesora de piano, lo cual da lugar a un equívoco, francamente gracioso –el único–, con el traslado de un piano. Las chifladuras recuerdan de nuevo, y de lejos, a Jardiel, especialmente al Ulises Marabú de *Como mejor están las rubias es con patatas* (1947). La guerra fría tomada a chacota culmina en el descubrimiento de que Abelardo es un gorila al que hace el amor el espía ruso disfrazado de mona. La farsa carece de chispa y vis cómica. En esta comedia, todavía universitaria, puede verse el distanciamiento de Paso respecto a ese mundo del «teatro intelectual» en que permanece Sastre: «Me cargan los listos, los hombres serios, los feos y tontos que se las dan de profundos. Me carga esa profundidad de moda. Me carga Jean Paul Sartre, Europa y esa cultura de periódico semiclandestino. Me cargan los mitos, los genios, todos esos tipos que charlan de la guerra sin haber pisado un frente» (47; también 56). Quizá también pueda verse el auge contemporáneo del teatro revisteril en la vicetiple despedida, que sale de escena así: «En mi boca ya no hay risas ni en mis ojos ilusión. Ni la alondra cuando canta canta mi canción» (46).

Veneno para mi marido (Infanta Isabel, 30-12-53) fue escrita para Isabel Garcés y constituyó el primer éxito de Paso en el teatro profesional. La comedia ilustra la idea de que «A veces al Destino llaman casualidad». El autor puso interés en destacar que las casualidades son en realidad un rasgo de fantasía. De ahí la gran sorpresa del primer cuadro (acto 1): estábamos asistiendo a una trama muy policíaca con venenos y asesinatos en un chalet de la sierra, cuando de pronto la actriz se desmaya y la comedia se interrumpe. Celia, la actriz, se va a descansar a la sierra y en el segundo acto, empezará a ocurrir en «la realidad» lo que sucedía en la comedia que la actriz representaba, con pequeñas e importantes variaciones, que son el punto de la intriga. Todo se queda en una sátira del género negro, del mundo del teatro y de las mujeres nerviosas; un producto bien construido, que quiere ser humorístico pero que necesitaría más ingenio para serlo; hábil, lucido para una actriz como Isabel Garcés, un juguete

teatral sin ese algo más que lo pueda redimir, desprovisto de poesía y fantasía y con ese toque de vulgaridad que estará presente en casi todo lo de Paso. También estrenó *Un ladrón como es debido* (1954) en Zaragoza y en Barcelona la opereta *¡Ay Angelina!* (1954).

EL TEATRO EXTRANJERO

En este quinquenio el teatro extranjero deja de ser una novedad y pasa a formar parte del panorama, lo cual, a efectos prácticos, significa que podríamos distinguir tres clases: el teatro extranjero que sigue siendo estimulante; el teatro extranjero que da lugar a montajes dignos con textos de cierta calidad; y el teatro extranjero fagocitado por criterios comerciales que aprovecha una moda y fomenta una rutina.

1. La primera clase va ligada mayormente a los teatros de cámara y a tres estrenos comerciales muy exitosos, responsables indirectos de la inflación de teatro extranjero en las carteleras de este quinquenio. El primero de éstos fue el más significativo, *La muerte de un viajante* de Arthur Miller (Comedia, 10-1-52) dirigido por José Tamayo. El segundo, única aportación real del maltrecho Marquerie en el María Guerrero (12-1-54), es *El cuarto de estar* de Graham Greene. El tercero corresponde otra vez a Tamayo: *Diálogos de carmelitas*, de Bernanos (Español, 16-3-54).

En cuanto a tendencias, se mantiene el influjo del teatro anglosajón y francés. O'Neill sigue interesando –su muerte en 1953 ayuda a mantenerlo–, lo mismo que Tennessee Williams, aunque sin llegar a las salas comerciales y con reparos por parte de críticos que no ven lo nuevo de estas tragedias venidas de los Estados Unidos. Se incorpora Saroyan –valor que no permanecerá en el futuro– y, sobre todo, Arthur Miller. Entre los franceses, de los que era devoto José Luis Alonso, Anouilh sigue siendo el más frecuentado. La novedad podría ser el teatro italiano, en particular Ugo Betti. Por

último, aparecen en forma seminal y casi imperceptible el primer Ionesco y el primer Beckett.

La muerte de un viajante permaneció en el Comedia desde el 10 de enero al 19 de marzo de 1952 por la compañía Lope de Vega de José Tamayo, en versión muy alabada de José López Rubio, que suaviza ligeramente el original. La recepción tendió a destacar el «realismo» de esta tragedia contemporánea y Sastre (recogido luego en *Drama y sociedad* 129) destacó el aspecto documental que encerraba el drama, en oposición polémica con el carpetovetónico Torrente Ballester, a quien Willy Loman parecía simplemente un memo. Algunos críticos pronto relacionaron *Muerte de un viajante* e *Historia de una escalera* y el propio Buero percibió lo mucho que había de común entre su teatro y el del americano: en realidad, un concepto moderno de la tragedia como género abierto y socialmente útil, aunque Buero la encontró «de discutible técnica» (*Teatro* 1 [1952]: 34). Desde la izquierda se destacó más la crítica del capitalismo y sus bárbaras estructuras sociales. En cualquier caso, la fama y la reputación de Miller quedaron firmemente establecidas a finales del quinquenio. Su influencia fue grande en el nacimiento de la Generación Realista: *El grillo* (1957) y *El tintero* (1961) de Muñiz, *La camisa* (1962) de Olmo y otras ofrecen campo para comparaciones concretas. Como todo gran clásico, *La muerte* admite visiones más míticas, más sociales o crudamente económicas pero parece claro que su planteamiento concreto y directo instaura un tipo de tragedia accesible al público general, que desbanca las tentativas trágicas de signo intelectual y minoritario de un Sartre, por ejemplo. Habrá que recordar que el primer Miller en España fue presentado por el grupo de José Gordón La Carátula (*All My Sons*, 1947) en 2-11-51 y que se le siguió estrenando en años sucesivos: *Las brujas de Salem* (*The Crucible*, 1953) en el Español (2-12-56) y *Panorama desde el puente* (ver. vols. 4 y 5).

También dos meses permaneció *El cuarto de estar*, la primera obra teatral del novelista Graham Greene, en el María Guerrero (11-1 a 8-3-54). Aquí la obra produjo considerable impacto y discusiones acerca de la ortodoxia católica de la obra. En realidad, la versión de Álvaro de Zárate aguaba las

audacias del progresismo católico del autor añadiendo un acto de contrición para Rosa, la contumaz pecadora suicida, inexistente en el original inglés y en la versión de Victoria Ocampo. Lo ético preocupó mucho más que lo estético. Poco después (27-1-54) llegó a Barcelona la obra de este «Dostoievsky católico».

También dentro del «teatro católico» en boga entra *Diálogos de carmelitas* de Bernanos, que causó verdadera euforia. El aplauso la noche del estreno duró diez minutos y se la consideró el mayor éxito de la temporada, en disputa con *El cuarto de estar*, otra obra extranjera. Su introducción en España, muy apoyada por la revista *Teatro*, venía precedida de un éxito enorme en Europa. A raíz de la canonización en 1906 de dieciséis carmelitas de Compiègne, Gertrude von le Fort escribió *La última del cadalso*, un relato que, leído por Bernanos, se convirtió poco antes de su muerte en 1948, en un guión de cine que no llegó a realizarse como película; pero sí se hizo una adaptación teatral, a cargo de Marcelle Tassencourt-Begui, que se estrenó en Zurich (14-6-51), después en Alemania, en París –donde duró un año entero en cartel– y en Italia, por iniciativa de Diego Fabbri. La traducción de Elena Ramos Mejía fue adaptada por Pemán y estrenada por Tamayo en el Español (16-3-54). La versión teatral se concentra en el personaje de la pusilánime Blanca de la Force para establecer el tema central: la lucha entre el miedo que la ha marcado desde su nacimiento y el destino de ser fuerte, que le imponen tanto su aristocrático origen como su condición de carmelita, durante el Terror revolucionario. La fragilidad de Blanca proporciona dos escenas cumbres: la decisión del voto de martirio en el convento y la inesperada aparición de la muchacha en la plaza para unirse a sus hermanas en la guillotina. La obra contiene una visión nada convencional de la vida conventual y un tratamiento hondamente religioso de temas como la muerte, la virtud –«Los fuertes son fuertes a expensas de los débiles»– o el sentido de la voluntad de Dios. Paradójicamente, la monja aristócrata que, en ausencia de la prudente y sencilla priora, había promovido el insensato voto de martirio, será la única que no muera. Dios es inescrutable; ni siquiera un voto de martirio

puede condicionar su voluntad, siempre misteriosa. Las reseñas exultan pero no abundan en el análisis o la discusión de ideas sino en las emociones religiosas que la obra suscitaba. Lo espectacular del decorado de Emilio Burgos, el manejo de la luz y el movimiento de los grupos –monjas en capítulo, revolucionarios en turba– daban un notable impacto visual al montaje. Por lo que puedo ver, en el Español la obra no llegó al mes (del 16-3 al 14-4-54), lejos de la permanencia en cartel de *La muerte* o *El cuarto de estar*. Quizá este drama «de monjas» hizo posible el éxito de la película «de monjas» de Fred Zinnemann *Historia de una monja* (1959), sobre un relato bastante menos edificante y muy crítico de Kathryn Hulme (1900-81).

La identidad de Bernanos (1888-1948) resultaba paradójica. Siendo de ideas reaccionarias y hasta «camelot du Roi», había condenado la represión franquista y las acciones de ciertos clérigos durante la Guerra Civil en Mallorca –donde vivía, huyendo de las deudas, desde 1934– en *Los grandes cementerios bajo la luna* (1938), libro del que se hizo una edición catalana procomunista poco después. En la España de Franco solía hacer pareja, como autor prohibido, con el también católico francés François Mauriac. Pero más que prohibido aquí, fue un autor seleccionado. Pemán se permitió aludir a esta situación cuando se rumoreaba el próximo estreno de los *Diálogos* en España: «Vivió todas las experiencias del horror y del miedo. El dolor de la represión nacional le inspiró *Los grandes cementerios*... El análisis del miedo le inspiró los magníficos *Diálogos*... Claro está que no vio con precisión que el dolor de Mallorca buscaba, con toda su impureza, evitar este otro dolor. No creo que frente a Bernanos deba utilizarse el odium auctoris sino que se deben echar en cara sus equivocaciones y aplaudir sus logros y aciertos» (*Teatro* 7 [1953]: 35).

El teatro italiano aporta dos nombres, ninguno de los cuales ha perdurado: Ugo Betti y Vittorio Calvino, ambos en teatros de cámara. Al filo ya del quinquenio Tamayo estrenó *Proceso a Jesús* (Español, 20-1-56), de Diego Fabbri (1911-1980), con texto de Giuliana Arioli –consorte de Calvo Sotelo–, recién estrenada por el Piccolo Teatro en Milán (2-3-55)

con resonancia enorme. Una de las obras de teatro católico más representativas del siglo XX, aporta un catolicismo intelectual, de posguerra y pro-conciliar, que plantea una nueva sensibilidad hacia los judíos y una sana autocrítica institucional.

Betti (1892-1953), escritor y juez de profesión, se preocupa mucho por la diferencia entre la justicia humana y la justicia divina en *Corrupción en el Palacio de Justicia* (1949) (Español, 4-3-53, por el Teatro de Cámara). En un tono semisimbólico y semicostumbrista contemplamos la posible corrupción de Vanam, el magistrado que dimite, el corporativismo de los otros jueces, el desencanto y suicidio de la hija de Vanam, la muerte del corrupto Croz y el nombramiento como juez presidente de Cust, autor de un crimen «que no quedará grabado en ningún libro» (68): la muerte de la chica. La obra es ambiciosa, discursiva, intelectual y vagamente católica. Quizá podría resumirse en esta cita: «Los hombres son un poco débiles y lo que ellos mismos crean, ideas, leyes, crímenes, pesa demasiado sobre sus espaldas» (61b).

Además de *El jugador* (María Guerrero, 10-6-53; por el TPU) ya reseñado, el Teatro de Cámara de Barcelona de Antonio de Cabo y Rafael Richart presentó *La isla de las cabras* (*Delitto all'isola delle capre*, 1950) en versión de José Luis Alonso (CAPSA, 25-2-54), que sería después presentada por Dido en Madrid (15-11-54) dirigida por Salvador Salazar. El estreno barcelonés fue recogido en *Teatro* (10 [1954]: 10) con sólo dos fotos del montaje que hablan de erotismo una y de violencia otra –una mujer caída gime en el suelo mientras recibe patadas de un joven–. El tema y el ambiente son morbosos: una familia de tres mujeres en pleno aislamiento recibe la visita de Ángel, camarada del marido de una de ellas, muerto en la guerra. Ángel resulta un ser inquietante, quizá diabólico, un personaje que habla del amor de los pastores por las cabras, hace crudos avances eróticos sobre la viuda y dominará a las mujeres sometiéndolas a una turbia relación orgiástica en la que rivalizan madre, hermana e hija. El cerramiento obsesivo y amoral a lo *Huis clos*, las atormentadas sicologías, el diálogo inquietante, el demandadero que marca el tiempo con sus idas y venidas, las cabras míticas y

paganizantes, reclaman una dimensión simbólica para interpretar este drama en el que la viuda logra quedarse a solas con el Ángel, caído y encerrado en un pozo, pero no para gozarlo a solas egoístamente sino para librar a la hija y a la hermana de una condena. «Ya no podemos volver atrás... El condenado tiene esa dicha. Yo acepto... Tú no podrás irte y yo tampoco. Seguiremos llamándonos y luchando durante toda la eternidad. FIN» (123, 130). Más que por un crimen concreto, esta obra se interroga por asuntos que van más allá de la habitual temática jurídica, tan frecuentada por Betti.

No conozco el texto que preparó Alonso para este oscuro drama sobre el existencia del hombre pero el problema no son las palabras –siempre decorosas en el original– sino la realidad aludida, que debió quedar poco aguada a juzgar por las reacciones de algunos críticos: «un cubo más de basura para el estercolero teatral», «desagradable por su bajo erotismo, con detalles francamente obscenos». Antonio de Cabo y Rafael Richart, directores del Teatro de Cámara barcelonés, se habían adelantado advirtiendo en el programa de mano de la función única: «Nuestra misión... es mostrar las obras más importantes del teatro actual. No hemos pretendido nunca defender doctrinas extrañas a la tradicional y cristiana concepción de vida de nuestro pueblo». El montaje del año 62 (Bellas Artes, 13-12) fue mejor recibido en sus más de cien funciones.

Un poco neorrealista, con un toque fantástico y un tono de farsa que no llega a lo grotesco, me resulta *La torre sobre el gallinero*, de Vittorio Calvino, una obra católica, estrenada por Fernando Fernán Gómez en el Instituto Italiano de Cultura (19-5-51) y después en Comedia (15-6-54), que se interroga por el mal en este mundo y la posibilidad de un milagro en nuestros días de posguerra. El mismo Dios, en forma de un benigno anciano que quiere «echar una ojeada al corazón de los hombres» (38), visita a Andrés –que ha construido una extraña torre para elevarse sobre el mal terrenal– y le hace anunciar el fin del mundo. Semejante desatino desencadena un enredo de situaciones y, sobre todo, el fracaso de Andrés, que se lamenta: «he perdido... todo lo

que tenía. Ya no sé qué hacer... ¡Ya ves si es difícil ser tu amigo!». Dios aparece como misterio en esta farsa católica, demasiado larga y desconcertante.

La introducción del Teatro del Absurdo alcanzó el final de este quinquenio y corrió a cargo del grupo de cámara madrileño Dido Pequeño Teatro, que presentó dos obras de Eugène Ionesco (1909-1994): *La lección* (orig. 1950) y *La cantante calva* (orig. 1948). La primera, dirigida por Trino Martínez Trives, tuvo lugar en el Instituto Internacional, o de Boston, de la calle Miguel Ángel (7 y 8-6-54). Ya en la siguiente temporada, Trives y Manuel Gallego Morell dirigieron otra sesión (Instituto Nacional de Previsión, 7 y 8-2-55) con *La lección* y *La cantante calva*. Más adelante Dido presentará *Las sillas* (orig. 1952; Círculo Catalán, Madrid, 10-6-57) y el TNCE *Amadeo o cómo quitarlo de en medio* (orig. 1953), en versión de Trives que se publicó en *Teatro* (21 [en.-mar. 1957]: 59-77, donde se indica como fecha de estreno 28-5-57 [sic]). También se debió a Dido la primera función en España de *Esperando a Godot* (orig. 1953) de Samuel Beckett (Paraninfo de Filosofía y Letras, 28 y 31-5-55) dirigida por Trives y Gallego Morell, que será repuesta en años sucesivos (Círculo Bellas Artes, 28-3-56; ver vol. 4).

La indagación existencial del teatro absurdista, tan representativo del siglo XX, no anda lejos de las preocupaciones religiosas del mejor teatro católico, que tanto interesó en estos años. No obstante, entre nosotros cuajó poco la estética vanguardista asociada al teatro del absurdo, como prueba el caso de Fernando Arrabal. Prendieron mucho más los modelos de tragedia americanos y brechtianos. De hecho, sobre Brecht se empezó a escribir al menos en 1955 (Enrique Sordo. *Teatro* 17 (1955): 8-10).

Fueron novedad en el quinquenio anterior y siguen positivamente influyentes en este, mayormente desde los Teatros de Cámara, autores franceses como Anouilh –el más frecuentado–, Cocteau, Henri de Lenormand, Marcel Aymé, Gabriel Marcel; americanos como Tennessee Williams, O'Neill y Saroyan, ingleses como Priestley –*Llama un inspector*, *Música en la noche* (María Guerrero, 25-3-53)–, T. S. Eliot o Aldous Huxley. También contribuyeron a este teatro extranjero

estimulante los montajes de clásicos como Von Kleist, Ibsen o Pirandello. Por su parte, el grupo catalán del Teatro de la Obra Atlético Recreativa (TOAR) daba en su segunda sesión (21-2-56), muy heterogéna, en el Círculo Catalán uno de los primeros Chejov en España, *El canto del cisne*, y de Terence Rattigan, *Los dioses miran de lejos*.

Anouilh gozó de estrenos fuera de los teatros experimentales: *La salvaje* (Lara, 2-10-53; trad. de Félix Ros) rehace el tema de Antígona con una crudeza y ternura que impresionaron al público madrileño. En cambio, *El viajero sin equipaje* (Beatriz, 27-11-53; trad. de Fernando Baeza), dirigida por Huberto Pérez de la Ossa, no funcionó bien. Sí lo hizo, en cambio, *Las manos de Eurídice* de Peter Bloch, comedia de un solo personaje, que alcanzó las cien funciones (Círculo de Bellas Artes, 4-1-54).

2. En la línea de un teatro digno, más o menos estimable según los casos, pero siempre menos ambicioso y renovador que el anterior, se mueven algunos éxitos de público, en los teatros nacionales principalmente. Me refiero a obras ya comentadas como *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov, *La heredera* de R. y A. Goetz, *La plaza de Berkeley* de Balderston, la reposición de *Crimen y castigo* (María Guerrero, 4-3-51) en versión de José Javier Aleixandre, o *Sor Buenaventura* (Beatriz, 22-12-50) de Charlotte Hastings, obra policíaca algo lenta, traducida por López Rubio. También incluyo *Recién llegada* (María Guerrero, 13-05-1953) de Keith Winter, *Crimen perfecto* de Frederik Knott (María Guerrero, 17-4-54), *En legítima defensa* de Paolo Levi (Beatriz, 11-9-53; trad. de J. L. Alonso), *Liliom* de Molnar (María Guerrero, 7-10-55), *La puerta estaba abierta* de Lajos Zilahy (María Guerrero, 13-1-55), el vodevil de Roussin *Nina* (Español, 12-3-51, por el Teatro de Cámara barcelonés) o algún clásico desconcertante como *Un sombrero de paja de Italia* de Labiche (Español, 11-12-53).

Algunas obras quizá merezcan cierta consideración como, por ejemplo, *La ratonera* (Infanta Isabel, 12-11-54) de Agatha Christie, ingeniosa, interesante y largamente influyente en el género teatral policíaco, que pronto llegará a las

cien funciones (30-12-54) y hasta las quinientas (14-9-55). A continuación, se podrá ver *Testigo de cargo* (Infanta Isabel, 13-1-56), famosa por la versión cinematográfica de Billy Wilder (*Witness for the Prosecution*, 1958).

La cocina de los ángeles del francés Albert Husson, traducida por José Luis Alonso y dirigida por Luis Escobar (Beatriz, 14-1-53), y *Cuando el fuego se apaga* de Jean Jacques Bernard (Beatriz, 5-2-53) traducida por José Gordón y José María de Quinto le parecen interesantes a Sainz de Robles. En la primera, unos presidiarios se instalan en un corrompido hogar burgués y, paradójicamente, logran llevar la paz a la vida de sus huéspedes; su absurdidad queda salvada por el diálogo y las situaciones, que parecen tener una acusada vertiente cómica que incluye el asesinato del «malo». En 1955 la repuso Antonio de Cabo en el Windsor de Barcelona junto con *Desde los tiempos de Adán* de Priestley. Por su parte, a *Cuando el fuego se apaga* le pasa lo que a otros autores franceses entre nosotros: nuestros críticos tendían a considerarlos pretenciosos al tiempo que frívolos, entretenidos y olvidables. Sin embargo, a De Quinto le interesó vivamente como ejemplo de teatro intimista (*Teatro* II [1954]: 35-36).

Ninotchka (Comedia, 25-3-51), de M. Leygen [sic] y M. G. Sauvajon, es una farsa político-sentimental sobre una implacable mujer soviética que llega a París para recuperar un valioso cuadro que tres torpes funcionarios soviéticos no han sido capaces de conseguir. Al final, entre el «glamour» de la vida parisina, el amor de un abogado y la rivalidad femenina con la princesa rusa propietaria del cuadro, todo se arregla para la enamorada y transformada Ninotchka. Supongo que Conchita Montes, actriz principal y autora de la versión española, dirigida por Neville, trató de reproducir en su texto los famosos «toques Lubitsch», toques de elegancia, gracia y agudeza que Ernst Lubitsch derramaba en su cine y más concretamente en su película de 1939 *Ninotchka*, protagonizada por Greta Garbo, mito del cine al que también intentaría asimilarse nuestra Montes. Una Garbo, siempre fría y hierática que, en *Ninotchka*, reía; la publicidad lo explotó en los carteles desde el principio con el lema «Garbo laughs». La historia original de Melchior Lengyel [sic] fue

adaptada al cine por Billy Wilder, entre otros, y supone una tempranísima sátira del estalinismo, fresca y actual a mediados de los cincuenta, donde aparecen puestas en solfa el burocratismo ineficaz, las purgas siberianas, los seres sin espíritu, el Partido –«sólo un monumento de expedientes, venganzas y crueldades» (79)– y sus irracionales bandazos –«el Tiziano ya no interesa en Moscú. Han descubierto que era de derechas» (80)–. Montes y Neville sacaron partido a una brillante comedia cinematográfica adelantada a su tiempo –más directo será Lubitsch en *To Be or Not to Be*, 1942.

William Somerset Maugham era casi popular entre nosotros tanto por sus novelas como por sus comedias, cuando se estrenó *La esposa constante* (Reina Victoria, 31-3-52) en excelente versión de López Rubio, que tuvo que notar los muchos parecidos entre esta comedia y su *Una madeja de lana azul celeste* estrenada en ese mismo teatro en diciembre del 51; pero ahora son hombres –y no mujeres– los que rivalizan retrospectivamente por una mujer, Constanza –no por un hombre–. Quizá falte acción y sobre dialéctica pero el final de la comedia está muy logrado, además de que Constanza pone sobre la mesa una serie de conceptos y actitudes de la mujer completamente insólitos en la España de los cincuenta. Constanza trabaja, tiene independencia económica y hace una dura apuesta con Juan, su adúltero marido: se va seis semanas de vacaciones con Bernardo, además de humillarle con el pago de un año de alojamiento en su propia casa. El nivel de acidez disminuye al final; pero el conciliador no es Somerset sino López Rubio, que eliminó hasta seis páginas del original y frases duras que igualaban a la esposa con una prostituta; suavizó otras haciendo que «soy económicamente independiente y reclamo mi independencia sexual» pase a ser «soy libre económicamente» (91). También alteró por completo el desenlace para que la censura autorizara la obra; por eso resulta que lo de irse con Bernardo sólo era un «farol» de la esposa constante, y todo acaba bien, mientras que el final original es un eco del de *Casa de muñecas*: Constanza se va dando un portazo. He aquí una comedia burguesa a más no poder sobre el más burgués de los temas: las mujeres y el matrimonio, seguramente acreedora al desdén de los jóvenes

pero nada vulgar y que sin duda interesaría a la clase media de las esposas.

Acababa de morir Ferenc Molnar en 1952 cuando Claudio de la Torre versionó la comedia *Mariscal* y el entremés *Un idilio ejemplar* estrenados en Beatriz (19-9-52) y publicados por Alfil como homenaje en uno de sus tomitos, con foto y una breve semblanza. Los dos actos de *Mariscal* son un juego muy teatral en el que Derval flirtea con su amante, la condesa, ella se deja, el conde lo oye y, fingiendo que le enseña una de sus escopetas, le pega un tiro a Derval. Éste –que es actor profesional– finge primero que está herido, después que ha fingido estar herido; al final, herido realmente, Derval se va con la satisfacción de que el celoso conde no se haya vengado de él. Todo consiste en las sorpresas que deparan las situaciones cambiantes: de visitante a amante, de amor secreto a descubierto, de hombre herido a sano y de nuevo a herido. Mariscal y Coronel son el nombre de las escopetas, a las que asciende el conde según su puntería. En este ambiente tan centroeuropeo el adulterio parece una institución tan firme como el matrimonio. El entremés, también pura situación de celos y matrimonio, permitió lucirse de nuevo al actor principal, Luis Prendes. De la Torre le fue fiel a Molnar y, ya en el María Guerrero, estrenó el famoso *Liliom* (7-10-55).

De Ladislao Fodor (1898-1978) se pudo ver *Europa y el toro* (Alcázar, 10-9-53), una de las comedias que Cayetano Luca de Tena logró captar para su compañía La Máscara. El fondo es serio: la preocupación por la inestabilidad internacional, la amenaza rusa y la destrucción atómica, tal como las sentía el refugiado húngaro que era Fodor. Frente a la posible supremacía americana o rusa, Fodor apuesta por la salvación de la decadente Europa y sus valores, simbolizados en el cuadro de Tiziano que da nombre a esta comedia europeísta. Sin embargo, lo más aparente es el tratamiento ligero y francamente gracioso de lo ocurrido en un castillo fronterizo con el telón de acero, donde coinciden una exfamilia real arruinada, un alcalde socialdemócrata, los invasores rusos y un agente del Metropolitan Museum de Nueva York. La versión de López Rubio seguramente contribuye a

la buena impresión general de este texto, que tuvo un buen éxito ante el público y la crítica.

3. Dedicaré sólo algunos brochazos a ese teatro extranjero de segundo o tercer nivel, más bien vulgar y rutinario, que proliferó en este quinquenio. Fueron obras como *Amor bajo cero* (Comedia, 24-4-51) de H. W. Reed y Jacques Deval, en versión de J. L. Alonso, que quería ser una comedia a lo Hollywood, interpretada por Conchita Montes; la cual también hizo, y tradujo, la comedia que siguió (Comedia, 30-5-51), *Las pirámides no muerden*, de Philip Johnson. Se estrenó *Dueto a dos manos* de Mary Helay Bell (Beatriz, 11-10-52), sobre una novela de Maurice Renard; *Tovarich* (Cómico, 14-9-50; trad. de de J. López Rubio) y *La mujer de tu juventud* (Beatriz, 11-11-52) de Jacques Deval, en versión de José Luis Alonso; *Sombra querida*, del mismo Deval (Reina Victoria, 9-1-53) que se salva sólo por la versión de López Rubio, a pesar de su buen tema. Casi lo mismo ocurre con *La oveja blanca de la familia* de L. Garde Peach (Alcázar, 20-1-53) del mismo traductor. Se pudo ver *El corazón alegre* (Lara, 4-4-53) de Roger Ferdinand; *Calor de nido* (Lara, 20-5-54) de André Birabeau; *Leyenda de una vida* (Infanta Isabel, 1-9-54) de Stefan Zweig; *Miss Mabel* (Infanta Isabel, 7-10-54) de Sheriff, el cual estrenó (Comedia, 5-3-55) una amena y original *El ángel y el pistolero*; *La casa de la noche* de Thierry Maulnier (María Guerrero, 10-11-54), *Trece a la mesa* (Reina Victoria, 18-11-54) de Sauvajon o *Dobles parejas* de Fodor (Reina Victoria, 6-12-54).

Rematemos esta sección con dos comentarios. El primero procede de Medardo Fraile que mencionaba entre las «obras extranjeras que... influyeron hondamente en los jóvenes de la inmediata posguerra [como él]», las siguientes: *La Plaza de Berkeley*, *Cocktail Party*, *El cuarto de estar*, *La muerte de un viajante*, *Diálogos de carmelitas*, *Seis personajes* y *Llama un inspector*. «Se comentaron con apasionamiento y fueron recordadas con frecuencia durante algunos años.» El segundo es a propósito de Tamayo y sus altibajos con el teatro foráneo. A continuación de su gran éxito con *La muerte de un viajante*, Tamayo quiso repetir con una comedia «extranjerizante» de

Enrique Suárez de Deza: *F. B.* (Comedia, 17-4-52). Pero fue un fracaso merecido. *F. B.*, que venía avalada por dos años de representaciones continuas en Buenos Aires y se publicó como «la comedia más discutida de la temporada», fue muy protestada. Y no es de extrañar: mucho escenario múltiple, luces y telones de gasa, para una obra de lenguaje y acción patosas, sin fuerza ni gracia. Una «americanada» que imita mediocremente lo exterior del teatro «moderno» y por dentro ofrece muy poco: sentimentalidad elemental y teatro discursivo al servicio de la historia de un señor fabulosamente rico e individualista extremo, llamado F. B., que se lega a sí mismo su inmensa fortuna; pero en el más allá le aplazan el juicio hasta que vuelva a la tierra y reparta su dinero. A Tamayo no le fue mejor, a continuación, con *El cero y el infinito* de S. Kingsley (Comedia, 3-5-52) sobre la famosa novela de Arthur Koestler, en versión del veterano y oscuro José Méndez Herrera.

NOVELES. MARTÍN RECUERDA. MUÑIZ. DELGADO BENAVENTE. ARMIÑÁN. GONZÁLEZ ALLER

Hubo una notable abundancia de noveles en este quinquenio pero ninguno cuajó a excepción de Jaime de Armiñán, que no se dedicó plenamente al teatro, y José Martín Recuerda y Carlos Muñiz, que sí cuajaron pero estrenaron tan poco y tan al filo del 1955 que a duras penas se les puede considerar autores noveles durante estos años de 1950-1955.

José Martín Recuerda (1926-), director del TEU granadino, llevó a Madrid *La llanura* (Español, 4-3-54) que dirigió él mismo, después de su estreno ese mismo año en Granada y Sevilla. Al año siguiente estrenó en Granada, dirigida por Trino Martínez Trives, *Los Átridas*. También quedaron escritas *El payaso y los pueblos del sur* (1951; estreno 1956), *Ella y los barcos* (1952) y *Las ilusiones de las hermanas viajeras* (1955; estreno 1973). *La llanura* me parece una obra muy valiente por su tema para el momento en que fue escrita, 1947, y con muchos elementos valiosos, pero no lograda del todo. Hay

aliento trágico, lirismo y buen simbolismo en la presencia permanente, a través de una ventana, de la llanura anónima donde yace el esposo fusilado sin recuerdo ni homenaje de cruz alguna. La herencia y el magisterio de Lorca es evidente y confeso. La Guerra Civil aparece desde la perspectiva de los vencidos, una familia del Albaicín, modesta y completamente destrozada: la esposa, desquiciada y obsesa, intentará defender la memoria de su muerto impidiendo que la llanura sea arrasada por los arados; su obsesión por la justicia será castigada con el pelo rapado. La hija pasará del cante a la prostitución y al suicidio en un aljibe. El hijo vacilará entre el maquis y la resignación alcohólica. Quizá el mejor personaje sea el más marginal: el abuelo ciego, que ve, se asusta, modera las pasiones. El arranque del drama, donde se concentran esos elementos más valiosos, me parece excelente; pero la obra decae con la aparición del hermano denunciador y aún más con la llegada de la esposa de éste; se vuelve todo demasiado explícito, hay que justificar las cosas y palidece el tono trágico y poético, que se recupera en la escena onírica múltiple en la iglesia –Dios no es solución tampoco para el dolor de los vencidos, parece decirse– y se intensifica en la escena final, con el sonido atronador de un cante telúrico y violento que reclama justicia y memoria frente al olvido y los poderes omnímodos. El texto que se estrenó en la sesión única de 1954 eliminó dos puntos esenciales: el fusilamiento del padre y la Guerra Civil. Tampoco fue autorizada en 1973 la publicación del texto completo, que apareció por primera vez en 1977 fuera de España. El autor ha realizado hasta cuatro versiones de este drama.

Algún crítico ha visto rasgos de Hécuba en la madre de *La llanura*, lo cual nos lleva a *Los Átridas*, de nuevo una tragedia familiar en la Andalucía de la posguerra donde se añade una dimensión más deliberadamente mítica y un eco más concretamente lorquiano. Un desdichado e incestuoso crimen –el hijo mata, por error, a la cuñada, a la que ama, y no a la hermana denunciadora– desata una literaturización nuevamente presidida por la guerra, la civil o la de Troya, las dos igualmente destructoras. La Abuela sentencia autoritaria antes de huir del pueblo, como nueva Bernarda Alba:

«que nadie se entere». Una rosa sobre el cadáver de la muerta remata ambiguamente la tragedia. El lenguaje teatral es directo, eficaz. Como se ve, las coordenadas fundamentales del teatro de Martín Recuerda –valentía testimonial, violencia, tragedia poética de signo lorquiano– están presentes desde sus comienzos aunque domine aún la aceptación del fracaso y cierta sentimentalidad que da paso a más franca violencia desde *Las salvajes en Puente San Gil* (1963).

Carlos Muñiz (1927-94) hizo su debut teatral con *Telarañas*, que era su segunda comedia, en el teatro Lara (8-5-55) en una sesión del Teatro de Ensayo de la Escuela Oficial de Periodismo, dirigida por Manuel Ruiz Castillo. La obra, en dos actos y seis momentos, tiene una clara impronta de *Tres sombreros de copa* y al mismo tiempo un cierto desarrollo original. Avelino es un manso y bohemio profesor que vive en una buhardilla llena de telarañas y tiene como alumna a Susi, que le paga mucho y es hija de un banquero. Una vez casados pese a la oposición familiar, Susi pierde la ilusión y recupera sus necesidades sociales de niña rica. A Avelino, personaje pasivo y sabio a su modo –¿es bueno o tonto?–, le falla Susi, le falla y traiciona su amigo Damián, de espíritu calculador, y le falla también su gato Tartufo, que se muere. Hasta le limpian las telarañas de su entrañable buhardilla, el poético símbolo de su soledad, la antigua y la que se le avecina nuevamente. Avelino ha sido y será voluntario juguete de las circunstancias (41, 85). El tono, ligeramente disparatado, tiene ya algo de la ternura grotesca de *El grillo*, escrita y premiada por el Teatro Nacional de Camara y Ensayo en 1955, aunque estrenada en 1957 (ver vol. 4). El Hombre de las Telarañas afirma en su prólogo que la gente «ríe inconsciente cuando el final [de la vida] tiene algo de grotesco y divertido... como si lo grotesco no fuera dramático y lo dramático grotesco, como si no existiera algo misterioso que mezcla ambos conceptos en una aleación cuyo nombre es para todos el mismo...: Vida» (8). Este Hombre, que va vestido con «un chillón traje verde, remendado por las rodillas, lleva una chistera con la copa desvencijada. En su mano derecha un paraguas» (7), pone una nota fantástica a la que no será del todo ajena la futura generación realista; por ejemplo,

en el Tío Maravillas de Lauro Olmo en *La camisa* (1962). Es evidente el contraste entre el mundo burgués de Susi y el de Avelino pero no se insiste en la algo trillada sátira de convencionalidades alienantes; sólo el suegro banquero recuerda por momentos a Don Sacramento cuando le llama «¡bohemio!» pero la escena se va a lo grotesco cuando le meten sus billetes hasta en la boca (28-29). Según el autor, se trataba de «una comedia esquemática llena de situaciones absurdas, en la cual se mezcla lo real y lo irreal en un juego bastante imperfecto» (Autocrítica *ABC* 7-5-55, 39-40). Y hace una precisión para mí importante sobre el diálogo, el lenguaje teatral, que es justamente donde suelen fallar los noveles: «el único aliciente que tiene es la sencillez del diálogo que resulta natural... Desde el principio me propuse que junto con el diálogo "hablara" el silencio». En teatro los problemas vienen por exceso, no por defecto. Aunque la obra no tuviera excesiva calidad ni el montaje tampoco –la falta de apuntador y de ensayos causó premiosidad y lentitud, aunque el público aplaudió cariñosamente–, esta preocupación por el lenguaje indica que Muñiz estaba en el mejor camino.

Lo primero que se publicó de Luis Delgado Benavente fueron unos «cuentos al estilo eslavo» titulados *El samovar hierve* (Madrid: Revista de Occidente, 1952). Él los juzgó «¡tan requetefalsos!» y de sabor «¡ay, también apócrifo!» (9). Veamos el titulado «El gusanito»: es sobre un amigo que muere miserablemente de hambre. El narrador, también hambriento, se come el dedo gordo del pie gangrenado del difunto, y luego rebana, chupa y se guarda la uña del pie. Tampoco perdona el gusano que sale de la carne putrefacta. De pronto, se le ocurre sacarle las muelas de oro con un destornillador. Le dan un rublo por ellas; se lo juega a la ruleta y gana otros 13.000. Puso una confitería. Ahora es feliz y tiene varios hijos. Los clientes acuden felices a la pastelería «El gusanito».

Antes de su primer estreno, había sido dos veces premio Calderón de la Barca: en 1951 con *Días nuestros* y en 1952 con *Humo*, compartidos ambos, como era habitual. Estrenó su primera obra, *Tres ventanas*, premio Ciudad de Barcelona

1952, en Barcelona por el Teatro de Cámara (Calderón, 20-4-53) donde resultó un estreno tormentoso. A los pocos días la estrenó el TPU en Madrid (María Guerrero, 22-4-53) dirigida por Salvador Salazar. La pieza, muy cuidadosamente construida, emplea materiales de la tradición teatral y novelística española a los que impone una innovación formal: la simultaneidad de acción entre los tres actos, y una innovación temática: la sorpresa final de lo metaficcional. El lenguaje, sin embargo, en ocasiones resulta algo pesado. En cada uno de los tres actos asistimos a lo ocurrido, simultáneamente, en tres pisos de la misma casa; desde cada piso se verán siempre las otras dos ventanas y habrá elementos sonoros que marcarán la simultaneidad temporal. El primer acto, que tiene algo de vodevil trágico, plantea la incógnita central: cuando Arcadio, el marido, pelea con el amante de su mujer, suena de pronto un disparo y el amante cae muerto. ¿Quién disparó? Antes ha aparecido Esteban, vecino y mutilado de guerra a quien se había dado por desaparecido. Acto 2: ambiente de novela tremendista. Una madre –llamada Andrea, como la chica de *Nada*– y dos hijas se odian por motivo de un hombre ausente: el mismo Esteban que acaba de ser repatriado –¿de la División Azul?– y se encuentra un hogar de incestos. Valentina, la esposa, había salido descaradamente a casa de su amante. De pronto suena un disparo. ¿Quién ha sido? Acto 3: estudio de Leandro, novelista y amante de Valentina. Se presenta Arcadio, que es un personaje de la novela de Leandro y le pide no morir a manos del amante. Discuten y es el mismo Leandro quien, cediendo a las presiones económicas de sus editores, le pega el tiro al amante. La altura casi unamuniana del recurso metaficcional queda así irónicamente degradada en un giro inesperado y desrealizador que afecta retrospectivamente a los otros dos actos, que quedan inscritos en la parodia del vodevil y del drama tremendista. ¿O de la novela? Porque en el alarde de construcción hay mucho de aplicación al teatro de técnicas constructivas novelísticas. Por cierto, el autor –a diferencia de su personaje Leandro– aseguró en una entrevista a Manuel del Arco (5-5-53): «Jamás construiré una comedia pensando en la taquilla». Para el crítico de *Ya*, Jenabe, se trata de

un drama crudo y desangelado; el de *Juventud* expresó su «elogio y protesta».

Presagio, su segunda obra, se estrenó en el Instituto Internacional de Boston (18-3-54) –*ABC* (17-3-54, 49) atribuye la dirección de escena a Alfredo Marquerie– y fue el primer montaje de Dido Pequeño Teatro, uno de los grupos de cámara más interesantes en los años siguientes (ver vols. 4 y 5). José María de Quinto, en estilo algo pedante, desmañado, retorcido y tenebroso, informa (*Teatro* 11 [1954]: 35-36), por un lado, de las raíces francesas de la obra en el teatro intimista de Pellerin (*Intimidad*, dado a conocer por La Carátula) y Bernard (*Cuando el fuego se apaga*, dado a conocer por el Teatro de Cámara); y, por otro, de la anticipación temporal del segundo acto respecto al primero, a lo Priestley; demasiadas fuentes para que resulte algo original. Se trata de un triángulo amoroso en el que Marta ama silenciosamente a Carlos, amigo de su marido. El centro del drama no es la acción sino precisamente los callados sentimientos de Marta y su renuncia al amor, que el espectador conoce, pero no los personajes. Miguel Narros hizo el papel de Carlos.

En *Jacinta* (Comedia, 15-2-55; dir. de Modesto Higueras con el TNCE) Delgado sigue preocupado por la renovación técnica de la narración, de nuevo a través de la simultaneidad de la acción y el retorno escenificado del pasado –más Priestley– en el acto 3, donde todo se aclara –en exceso, quizá–. En un pueblo pescador –tres espacios: casa, taberna y calle– una familia sufre la ausencia inexplicada del padre, José, y la locura de la hija, Jacinta. Las diversas tensiones –rivalidad, celos, falsas explicaciones de la ausencia– dan paso a la verdad: José, sorprendido por su esposa María en su incestuosa pasión por Jacinta, golpeó a María; pero fue apuñalado por Jacinta, que empezó a delirar. Hay, por un lado, demasiadas explicaciones –el cuerpo de José lo enterró fraudulentamente Santiago, que resulta ser sepulturero– y, por otro, una falta de verosimilitud general que perjudica a *Jacinta*. El lenguaje tampoco es especialmente eficaz –hay cosas tan manidas como decir «toda la verdad, por amarga que sea» (43)–. Es difícil no pensar en *La malquerida* y sorprende que a la altura de 1965 todavía interesara *Jacinta* a grupos de

teatro universitario (4-4-65, en Barcelona por el grupo Bambalinas), aunque la crítica no fue buena.

Media hora antes, Premio Lope de Vega 1955 (dirigida por Tamayo en el Español, 23-5-56; ver vol. 4) insistía en las simultaneidades temporales y el esclarecimiento de un pasado, ahora en un escenario a lo *Escuadra hacia la muerte*. Creo que Delgado no logró adquirir una técnica específicamente teatral. Le perjudicó la excesiva preocupación por la arquitectura del relato, en realidad más novelística que dramática. También le hace daño el lenguaje, ahormado en lo novelesco. Durante unos años Delgado todavía contaba como promesa y hombre afincado en el «realismo» (ver *Primer Acto* 4, 1957). En 1960 andaba en jurados como el del Premio Valle Inclán. Se diría que el único recuerdo que ha quedado de él es la mención de Gerardo Diego en su *Jinojepa del Cervantes* (1980): «Por allá va... / atado a su columna de cristal y jacinto / Delgado Benavente que es otro Vidriera».

Los inicios de Jaime de Armiñán (1927-) le incardinan en una órbita intermedia entre el humor de Jardiel y la comedia ilusionada de Ruiz Iriarte; pero no tardará mucho en desorientarse estéticamente y dejarse atraer por el cine y la televisión, que es donde Armiñán más ha trabajado. Al saludar su primera comedia *Eva sin manzana* (Español, 28-5-54; dir. de Pérez Puig, por el TPU, según programa de mano), premiada con el Calderón de la Barca 1953, Alfredo Marquerie aludió en un prólogo demasiado laudatorio a «las posibilidades infinitas que es conveniente y necesario utilizar, mezclando realidad y fantasía, ficción y realidad, y abriendo puertas y ventanas –y si es preciso, escotillones– a lo sobrenatural, a lo milagroso [...] mezclados a la divina y gozosa risa humana» (8). Esas combinaciones llegan a través de Ángel y Serafín, ángeles montañeros que el día mágico de santa Úrsula traen amores soñados a dos mujeres que han desterrado de sus vidas todo lo masculino, incluidos el ganado y el corral. Es original la invención de dos unidades, prólogo más comedia, que aportan versiones contrapuestas de la vida, la masculina y la femenina. El desenlace no carece de interés pero no estamos ante una gran obra. El humor funcionó muy bien en el estreno y es de este estilo: «Lo peor del

campo es que las vacas están crudas [...] Está húmedo y creo que para el tabaco lo peor es la humedad. –Para el tabaco lo peor son las cerillas» (41), «–¿Te gusta mi vestido, Ángel? –Tu vestido, las flores, el campo y los bocadillos de chorizo» (46). También inaugura el tratamiento más bien vulgar de lo sexual que va a desarrollarse en *Nuestro fantasma* (Español 1957, premiada con el Lope de Vega), fallido intento de comedia casoniana y de humor (ver vol. 4).

El estreno, en función única, de *Sinfonía acabada* (Comedia, 29-12-54), dirigida por Pérez Puig, registró aplausos, pateos y críticas encontradas. La obra se presta a incomprensión y a una mala interpretación actoral, dado el planteamiento tragicómico, poético y melancólico, con un fondo milturano: en 1918 Leopoldo, joven músico, viaja ilusionado a Berlín para tocar, pero el fin de la guerra lo impide. Después de muchas frustraciones, en 1940, Leopoldo por fin va a tocar en Bruselas y a casarse con Paula, ya madura, de quien se enamoró en aquel barco; pero el concierto es un desastre patético, el público, demasiado popular, no atiende y, además, los alemanes invaden la ciudad justo esa noche. 1954, en Bilbao, en aquel mismo barco, ya para desguace: Leopoldo, que terminó haciendo canciones para anuncios y revistas, y Paula, ya vieja, se van a casar. «Recordaremos... Porque nuestra vida no ha sido tan ridícula y quizá... HN» (75). El objetivo es emocionar pero quizá sobran pretensiones y sutilezas.

Faustino González Aller (1919-1983) estrenó muy tempranamente *Ritmo de juventud* (Español, 6-4-48) en colaboración con el poeta Rafael Morales y tempranamente obtuvo el segundo Lope de Vega de la posguerra con la abortada comedia *La noche no se acaba*, vista más arriba. También en colaboración con Armando Ocano estrenó *La estatua fue antes Pichurri* (Beatriz, 29-9-52) con Luis Prendes: de nuevo estamos en un espacio exterior: una plaza, con hotelitos y un café cantante. Ahora que le van a dedicar una estatua en su barrio, Álvaro actúa como narrador de su propia historia. En 1925 él era un buen chico que se echó a perder por la bella Monique, la «vedette» del café. Pero el Ondulao –por el cholis del «Pichi»–, un «castigador» al que persigue Monique, de-

vuelve al muchacho al buen camino sin sentimentalismos y en plan «chuleta». El lenguaje y las situaciones me parecen bastante graciosas, con chispa e ingenio, sólo el final moralizante rompe el buen sabor de esta comedia que brinda un pequeño homenaje al mundo del madrileñismo, el sainete y los años veinte un poco golfos. Sin embargo, gustó poco a la crítica de entonces. González Aller seguía siendo un novel cuando estrenó, a solas, *Menta* (Beatriz, 25-2-53), una comedia de tres personajes, construida en torno a un teléfono, que cosechó alusiones a los aciertos parciales y a las futuras realizaciones que se esperaban del autor. Desde la segunda mitad de los cincuenta González Aller se dedicó a los guiones de cine –fue premio del I Festival de San Sebastián por *Todos somos necesarios*–, radio, televisión, el periodismo y la novela, tanto en Cuba y Estados Unidos como en España, a su regreso en 1972. Para el teatro escribió *El taxidermista* (1965) y *La flauta en flor* (1970). Se diría que su ambicón testimonial se recondujo hacia la novela, a juzgar por su *El onceno mandamiento* (1983), aburrida especie de *Regenta* sobre su Gijón natal.

José María Rincón, que después no cuajó, obtuvo dos premios con *El espejo*, ambos en 1955: el del Teatro Nacional de Cámara y el Ciudad de Barcelona.

OTROS NOVELES

Aparte de Juan Antonio de Laiglesia, ya comentado, cabe referirse aquí a Carmen Troitiño y a José Luis Sampedro, que estrenaron sendas obras. Como dramaturga, Troitiño fue autora nada más que de dos dramas católicos –que yo sepa–. El primero, *Si llevara agua...*, ganó en 1954 el premio Jacinto Benavente (Comedia, 10-6-55) y trataba el contraste entre la verdad interior de las personas y las apariencias, pasto de la murmuración, con una mezcla de tono postbenaventino a lo *Pepa Doncel*, comedia de intriga y caso de conciencia en manos de jesuitas de apellido extranjerizante, como el padre Thomas, expertos misioneros de la clase alta. Ana, antigua amante de Gerardo y ahora su legítima esposa, a quien ponen «verde»

los matrimonios amigos del rico industrial que es Gerardo, es acusada calumniosamente de matar a su cuñado Ignacio. Ella se venga de las dos chismosas haciendo saber que fue amante de sus respectivos esposos; aquéllas piden la separación matrimonial. Pero no lo fue de Ignacio; éste, que la acosaba, murió accidentalmente. Hay un confidente verdaderamente leal y otras complicaciones pero, en suma, lo que queda es que la calumnia -que también alcanza a la Iglesia como institución- y la hipocresía son verdaderos e insidiosos pecados y no sólo los del sexo. Volverá sobre ello en *Y los hijos de tus hijos*, sobre la hipocresía social de los «buenos» (Club Recoletos, 22-7-57; ver vol. 4).

El novelista José Luis Sampedro (1917-) que ya había publicado *Congreso en Estocolmo* (1951), estrenó *Un sitio para vivir* con el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (María Guerrero, 28-11-55) dirigida por Higueras. Se diría que la obra revela mucho tanto del economista intelectual que hay en Sampedro como del hijo de padre cubano, pues el experimento científico con cerdos que centra la acción ocurre en una colonia británica de las «West Indies» y permite plantear la oposición entre tradición y libertad, por un lado, y modernidad y ciencia por el otro. El final se inclina por lo primero en un discurso antiprogresista y rousseauniano bastante explícito (65-66). Dickson marcha porque «he sido un peligro para toda esta vida, tan ancha, tan confiada, tan intacta... Un demoledor de la isla» (60). No faltan los tópicos ambientales: el abandono, la rutina, el calor, el acento perezoso de los nativos, el racismo, el personaje europeo desubicado y hasta el exrevolucionario aventurero y feroz, en la novelesca figura de Matón Tigre Jácome el cual, derrotado en su amor por Nena, acaba volviendo a la selva. Sampedro había obtenido el Calderón de la Barca 1950 por *La paloma de cartón*, que puso en escena el TEU (22-12-52).

Manuel Pombo Angulo inauguró la temporada del Infanta Isabel (15-9-50) con *El cuarto deseo*, una comedia ligera que pretendía ser moderna, divertida y con su moraleja acerca de la bondad de los hombres y la felicidad de las mujeres. No tuvo público ni tampoco crítica, pero Sainz de Robles la tiene en cuenta.

María Isabel Suárez de Deza (1920-) y Pablo Martí Zaro, ambos acreedores de un «Calderón de la Barca», llegaron a estrenar alguna obra. Hay poca información acerca del segundo, hijo de Natividad Zaro, vinculada al cine y ocasional frecuentadora del grupo El Caracol de Rivas Cherif, allá por 1929. La primera ganó el concurso de noveles «La Farándula» en 1950 con *Grito en el mar* y presentó al Calderón de la Barca 1951 dos obras, *Noche de San Miguel*, que le premian, y *Buenas noches* que, habiendo sido «estimada unánimemente durante las deliberaciones como acreedora única del Premio Calderón de la Barca, se excluye del concurso por haberse comprobado que fue presentada como original de persona distinta de su verdadero autor». No obstante, el estreno de *Buenas noches* tuvo lugar, con todos los honores, en el María Guerrero (31-1-1952) con dirección de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, un larguísimo elenco de treinta actores y la atención todos los críticos de Madrid –casi veinte reseñas–. La impresión es de cierto acaparamiento; el prestigio del veterano padre debió ayudar en los comienzos de esta frustrada autora.

Luis Calvo la trató con consideración pero poco respeto –«Es, en efecto, un "misterio" la obra que anoche se estrenó en el María Guerrero...» comienza– en su crítica, haciendo notar sus excesos simbólicos, líricos y lorquianos. El arranque de la obra recuerda más bien a Jardiel y *El landó de seis caballos*, con el estrafalario caserón y la estrafalaria gente que encuentra el matrimonio accidentado a quien da cobijo un médico rico y loco que, desde que su esposa lo abandonó, dice haber perdido su sombra, locura que el pueblo entero decidió adoptar también, en un «caso de locura colectiva por cariño» (19). Pero, en realidad, la demencia, que es fingida, empieza a pesarle al médico, el cual descubre que sus huéspedes no son matrimonio sino adúlteros: por eso los mata, vengando en ellos su propio abandono. Con este giro trágico se hunde en la confusión –en el «misterio»...– una comedia que nunca logra remontar el vuelo. Falla en su intento de mezclar humor, fantasía, poesía y drama. El pretencioso lenguaje poético nos informa así de que Jorge ha sido estrangulado: «está dormido en la cama con un collar en la garganta» (43). Se mantuvo en cartel unas cincuenta funciones

–hasta el 24-2–. Aunque no consta en ningún sitio, el original depositado en la Fundación Juan March afirma que *Dramita*, original de Isabel Suárez de Deza, se estrenó en el María Guerrero (22-2-52); el texto trata sobre un poeta que cuenta su vida e imaginaciones –la nieve, el bosque, el aire, el cielo– y su madre que no quería que dejara de ser niño.

José Javier Alcixandre había adaptado con mucho acierto *Crimen y castigo* (4-3-49), un montaje que dejó huella en el María Guerrero. Ahora estrenaba con la compañía Gregorio Martínez Sierra de Catalina Bárcena *Es más fácil soñar* (Beatriz, 31-1-51), malamente interpretada y duramente criticada en su estreno; se le achacó indefinición entre lo humorístico y lo poético, y la incapacidad para dramatizar su tesis: que es más fácil soñar que vivir; lo cual se dice pero no se logra mostrar.

Dentro de una teatralidad próxima al truco, está *Aurora negra* (Reina Victoria, 22-9-50) de Horacio Ruiz de la Fuente, siempre ansioso de originalidad, pero que nunca llegó a asentarse. El drama sicológico del músico Arturo y su esposa Eva, escritora cursi halagada por su padre y explotada por su vanidad, se orienta al efecto de la escena final: Arturo, al advertir que Eva se está quedando ciega, toca una música que la emociona y, convencido de su amor, desiste de abandonarla. Nada es convincente en esta obra, ni la situación ni el diálogo.

Julio Trenas –periodista, escritor poco notable, autor de la novela *Sol en las persianas* (Madrid: Stylos, 1943), chismoso oficial en *La Estafeta Literaria* bajo el seudónimo de «El silencioso» y ganador del Lope de Vega 1954– era un novel teatral cuando la compañía Retablo de las Siete Estrellas le estrenó *Como la resuca* (Teatro del Centro de Instrucción Comercial, 5-5-51; dir. de Modesto Higueras), en un prólogo y dos cuadros. Se trata de un drama de la miseria andaluza, nada convencional ni folclórico y notablemente violento. En una familia de pescadores arruinados, las pasiones mueven el cuchillo de los hombres y la lengua terrible de las mujeres, en especial Leocadia, que lanza a José contra el Patillas, que la violó a ella y es ahora amante de su madre; luego hace que Sarvori mate a José para vengarse de María, que busca

el amor de José y acude a ventas *non sanctas* por las noches. Entre tanta pulsión de muerte y sexo no falta cierto halo de poesía trágica y un diálogo aceptable; creo que la brevedad favorece la fuerza sugerente de los acontecimientos.

Juan Más Barlam (Liceo, Salamanca, 18-5-53) hace pensar con *Tres domingos de otoño* que la familia española ya no es autoritaria, gracias a la madurez de los jóvenes para abordar el conflicto generacional. Tras 25 años de feliz matrimonio, Pablo se encuentra con que la futura suegra de su hija es la novia que él amó, y sigue amando, una mujer infeliz, que le dejó por un famoso pianista. La hija de Pablo, viendo que aquel primer amor sigue vivo y que pondrá en peligro la armonía de sus padres, renuncia al novio artista y se casa con el amigo de siempre, el pasante de su padre en el despacho de abogado. El final de esta comedia semiseria, semicatólica –aquella crisis llevó brevemente a Pablo a un noviciado– y semimoderna, es que padres e hijos acaban yendo a Misa mientras las campanas parecen augurar un voluntario pero arduo retorno al amor conyugal. El lenguaje corre mejor en las escenas entre los jóvenes –a lo Ruiz Iriarte– que entre los mayores, más acartonado. La posterior *Dos hombres en la noche* (Teatro Popular, 14-11-58) comienza como un *thriller* pero pronto se centra en un conflicto entre derecho y moralidad (ver vol. 4), dentro de una tendencia católica.

Luis Maté (Principal, Valencia, 26-10-55) dio a conocer *Ecos escandalosos de sociedad*, comedia de diálogo ingenioso y muy expresivo de una cierta coloquialidad de las clases adineradas de los cincuenta, donde de nuevo los jóvenes tienen notable protagonismo en relación con la generación anterior; aquí la de unas señoras que preparan un festival benéfico, entre agobios e histerismos retratados con gracia. El tono varía cuando el cotilleo revela a la señora de la casa que su marido le es infiel; ella le hará saber, femeninamente, que lo sabe y que no se lo perdona. El festival acaba en desastre, lo mismo que el matrimonio, que probablemente se separe. Poco o ningún moralismo se percibe en esta comedia moderna, de sátira social poco complaciente. El mismo Maté se presentó poco después con un vodevil ingenioso y ligero, aunque de título ramplón, *Los maridos engañan después del fútbol* (Cómico, 13-9-55).

Antonio Manuel Martín Monge, novel algo despistado, estrenó *El embargo* (Comedia, 3-9-55), obra en verso al modo de Gabriel y Galán, que pretende cantar al pueblo extremeño en su sencillez y religiosidad campesinas (10) mediante un amor desigual entre Elisa y el doctor, que es «de otra clase y calidad». Por su parte, Vicente Gil Vilache estrenó en París (Teatro de la Huchette, 6-5-54) *La casa grande*, publicada por *Teatro* (13 (1954): 65-76).

Como síntoma de la situación de los noveles, recordaré que el Premio Nacional para Autores Noveles («Calderón de la Barca») se instituyó en 1950 y, ante la avalancha de originales, tomó la costumbre de dividir los premios. La primera convocatoria dividió el premio entre cinco concursantes, al año siguiente entre tres, dos, y rara vez a uno solo. Aparte de los ya citados, lo obtuvieron Fernando Vizcaíno Casas (1950) con *El baile de los muñecos*, Ángel Zúñiga con *El demonio tiene ángel* (1950), José Manuel Ruiz Castillo con *Un diablo que se llama Leopoldo* (1953) y Marcial Suárez con *Los sueños también despiertan* (1955); entre otros, desconocidos para mí, como Remedios Orad con *¡Qué salvajes!* (1953) o Mario Albar con *Hombres... y hombres* (1950).

EL TEATRO CATÓLICO

La preocupación por el arte y la literatura católicas es un fenómeno general en la Europa continental, vinculado a la experiencia de la Guerra Mundial y aún más a la de la posguerra. La búsqueda de recursos espirituales para la construcción de sociedades más estables y pacíficas coincide en ciertos ambientes católicos con una línea de renovación teológica que alimentará el Concilio Vaticano II. En Europa tanto el catolicismo intelectual como la literatura o el teatro católicos obtienen notable espacio en el mundo cultural. En 1953 aparece el primer volumen de *Littérature du XXe siècle et christianisme*, la exitosa serie de estudios, notablemente abiertos y ecuménicos en su rastreo de lo cristiano, del sacerdote y profesor de Lovaina Charles Moeller; saldrán otros cinco tomos hasta

1993, ya tras su muerte. En España las cosas son parecidas y distintas: por un lado, interesa mucho «lo católico»; por otro, puesto que aquí ya somos más católicos que nadie, ese catolicismo «de posguerra» de signo europeo sólo interesa a una minoría que ve con desaliento el escaso eco, la inviabilidad o el falseamiento entre nosotros de unos planteamientos religiosos y culturales más en consonancia con la vida diaria del cristiano y la historia contemporánea. El problema de fondo es la escasa estatura intelectual del catolicismo español. Esa inquieta minoría católica se reúne en las Conversaciones Católicas de Gredos o San Sebastián, lee revistas como *Correo literario*, *Índice*, *Revista*, *El ciervo* o *Alcalá* y escribe en ellas sobre temas como el arte, la pintura o la arquitetura sacros o la literatura, el cine o el teatro católicos. En 1954 nace la editorial Taurus, en sus inicios muy vinculada precisamente a este ambiente de renovación intelectual católica y nutrida en parte de las noticias que manda el clero joven que ha salido a centroeuropa en busca de una teología renovada al margen de la escolástica. Zubiri anda encriptado y algo envejecido, don Juan Zaragüeta sacerdote y filósofo formado en Lovaina, siempre poco visible, se jubila en 1953. En 1952, al tiempo que publica su *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, José Luis López Aranguren comienza a publicar en *Correo Literario* una sección de título un tanto pazgüato, «También entre los libros anda el Señor». Juan Guerrero Zamora se descolgó con un estudio de raro criterio, sobre teatro católico, que tituló *Las máscaras van al cielo* (1954), más interesante como síntoma de un contexto que por su contenido, poco útil hoy día.

Todo esto sucede durante los años más compactos del nacionalcatolicismo, que no son los cuarenta sino los cincuenta, en especial este primer quinquenio. Dos hechos: en primer lugar, la sensación de fortalecimiento institucional que aportan la masiva ordenación de casi mil sacerdotes en el Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona (mayo del 52) y la firma del Concordato (1953). En segundo, la muerte de Ortega (18-X-55) que, en cuentas muy resumidas, pone en evidencia la aspereza y poca generosidad de la cultura dominante, oficialmente católica.

Entrando ya en lo teatral y por resumir en uno otros casos semejantes, Lilí Álvarez reaccionaba así ante el estreno de *El cuarto de estar* («Un problema religioso y una obra de teatro». *Alcalá* 51 [25 feb. 1954]: 1-3): «Esta propensión inveterada y desastrosa a no entender nuestro destino sobrenatural más que en términos de Moral, no de Amor; o sea, a no ver sino su faz negativa y subalterna, aunque necesaria, se me hizo patente como hecho social –gigantesco, múltiple, envolvente– al asistir a la representación de la tan discutida pieza de Graham Greene, *El cuarto de estar* en el Teatro María Guerrero» (1). ¿Por qué los españoles no la entienden?, porque «La comprensión que tengamos de *El cuarto de estar* está directamente relacionada con la que podamos tener los unos con los otros». De ahí que «sea la pieza que mayor incomprensión y más controversia ha levantado en años» (3).

Lorenzo Gomis, por su parte, sintetizó una situación que tampoco ofrecía excesivas complicaciones en «Teatro que gusta y teatro que asusta» (*El ciervo* 30 [dic.-54]: s. p.): el que gusta es el teatro apologético o el teatro moral; el que asusta es el auténticamente religioso. Con el primero se defiende un punto de vista ortodoxo en la doctrina o, tras establecer unos personajes buenos y otros malos, se dicta sentencia final. En uno u otro caso, el público confesional sale de la sala con la sensación de un asunto resuelto. El drama realmente religioso no admite esa sensación porque intenta expresar un asunto inagotable: el diálogo del hombre con Dios. Es el caso, sobre todo, de *El cuarto de estar* de Greene, *Roma ya no está en Roma* de Marcel –en sesión única del TEU de Periodismo– o, con reservas, de *Diálogos de carmelitas* de Bernanos. *La muralla* de Calvo Sotelo o *La herida luminosa* de Sagarra, por el contrario, entran de lleno en el «teatro que gusta».

En efecto, *La herida luminosa* de José María de Sagarra (Lara, 20-12-55) es un buen ejemplo de lo que entre nosotros pasaba por teatro católico, un teatro de temas o personajes católicos, con tendencia al drama de tesis, con violentos enfrentamientos. Así tenemos, por un lado, un médico famoso e impío que es amante de su sobrina y tiene un hijo jesuita con el que ha cortado toda relación. Por otro, su mujer, tan piadosa como experta jugadora de «bridge». Los dos se aborrecen

cordialmente y guardan las formas. Cuando él está a punto de envenenar a su esposa para poder casarse de nuevo, llega la noticia de que la sobrina ha muerto en accidente y las intenciones del marido quedan en evidencia. El jesuita, que había asegurado a su padre que la gracia siempre puede llegar, muere de un ataque al corazón después de reprochar duramente a su madre las humillaciones de alcoba a que sometía al marido y de hablar a éste de fe y conversión. El Epílogo marca la milagrosa reconciliación conyugal: se toman las manos mientras consideran que el hijo dio la vida por ellos. El drama es sermonero, palabrero y de poca acción estrictamente dramática, a pesar de dos muertes y un envenenamiento frustrado. José María de Cossío planteó una rancia comparación con la *Doña Perfecta* galdosiana partiendo del personaje femenino central (*ABC* 12-1-56, 45). La versión catalana (*La ferida lluminosa*) era aún más folletinesca que la versión castellana, hecha por Pemán, que aprovechó para suavizar lo melodramático. Ya al filo del final de nuestro quinquenio, la obra obtuvo repercusión y Sainz de Robles la seleccionó para su antología, aunque haciendo notar su poca estima por esta obra, que mereció el Premio Nacional de Comedia 1954-1955 y todavía fue representada en el Congreso Eucarístico Nacional de Perú en 1960.

El teatro católico autóctono fue de este tenor, teatro «que gusta», sin problematicidad ni hondura religiosa. En realidad, no era más que el aprovechamiento teatral de un tema o asunto de moda: el ser o llamarse católico. Es decir, lo católico, fagocitado por la estética teatral al uso, aficionada al choque de pasiones. José Emilio Aragonés (*El teatro y sus problemas*. Madrid: RESAD, 1955. 49-74), al hacer sus propios diagnósticos, remachaba el diagnóstico de Gomis, primero cuando achacaba la incapacidad hispánica para el desarrollo de un verdadero teatro católico al exceso de facilidades ambientales para hacerlo; y se remontaba a las refriegas republicanas de *Nuestra Natacha* y *El divino impaciente*, el cual sí fue una auténtica obra católica, por las circunstancias de su estreno. Luego imagina Aragonés tres posibles teatros católicos: uno proselitista (dirigido a no católicos, destinado a provocar inquietud religiosa y que no debería ser catequizador),

uno de denuncia (destinado a católicos tibios) y un teatro oficiante que fuera él mismo ceremonia y fiesta espiritual para católicos fervorosos. Pero al final concluye que, puesto que en España no hay nada, debería haber al menos ese teatro de denuncia contra la hipocresía de los católicos oficiales. Es decir, *La muralla* o *La herida luminosa*, con lo que su análisis no sirve más que para certificar lo que ya sabíamos.

Prácticamente lo mismo cabe deducir de los tres insulsos editoriales que dedicó la revista *Teatro* (17, 18, 19 [1955-1956]) a la «absurda moda» del teatro católico. En realidad, viene a decir, la misma etiqueta es impertinente. De lo que se trata es de hacer buen teatro; si el autor es de verdad católico, su teatro lo será también. Pero no recurramos a las ingenuidades de lo apologético, las moralejas o los clérigos en escena. Es decir, nada de hacer teatro católico sino que los católicos sean buenos dramaturgos.

Además de *La muralla* y *La herida luminosa* yo añadiría a la nómina del teatro católico autóctono en este quinquenio obras ya comentadas como *La luz de la víspera* y *En las manos del hijo* de Pemán, *La sacristía* de Clemencia Laborda, *Tres domingos de otoño* y *Dos hombres en la noche* (1958) de Más Barlam; *Clase única*, *La hija de Jano* y, quizá también, *Murió hace quince años* de Giménez Arnau. Sin olvidar *El lebrel del cielo* de Benavente, quien ya años atrás había olfateado astutamente las posiblidades teatrales de lo católico, por ejemplo en *Divorcio de almas* (Fontalba, 10-10-48). O *La sombra pasa* (Lara, 29-12-50), de Luis Fernández Ardavín. No anda lejos de este catolicismo afirmativo y sin claroscuros la resurrección de los autos sacramentales y su paseo, de la mano de Tamayo, por diversos escenarios al aire libre. Puede añadirse algún *biopic* edificante como *Fue en Molokai* (Beatriz, 16-3-51), comedia de J. Antonio Verdugo-Torres sobre el padre Damián, apóstol de las leproserías. Desde la revista *Teatro* (5 [1953]: 4) no sólo se certificaba su vigencia y actualidad sino que se abogaba nada menos que por una nueva generación de autores de obras sacramentales. Estaba prevista la celebración de un Congreso Internacional de Teatro Católico en Zaragoza en mayo del 55 que inauguraría Pemán.

Encuentro escasísimas muestras de teatro católico escrito en España con un mínimo de problematicidad o, al decir de Gomis, de sentido «religioso», en la línea del teatro católico extranjero. En realidad sólo dos: *Si llevara agua...* (1955) de Carmen Troitiño y *El silencio de Dios* de Julio Manegat (Romea, 4-4-55), estrenada por el grupo experimental Escenario Íntimo y dirigida por Esteban Polls. Trata un problema de fe en la acción silenciosa de Dios al margen de los esfuerzos de los humanos; en definitiva, si Dios se cuida de los hombres o no. Como se ve, ambas van relacionadas con el minoritario mundo del teatro de cámara.

Más adelante, Troitiño estrenará *Y los hijos de tus hijos*, ya comentada (1957), y Luis Escobar *Fuera es de noche* (Club Recoletos, 3-57), donde Lucía, señorita del centro, muy segura de sí misma, trabaja misionalmente en los suburbios de la gran ciudad junto al sacerdote Juan. Al final será ella quien caiga y quede sin respuestas, víctima de un ambiente cuya oscuridad moral le afecta profundamente.

La muerte de Paul Claudel (1868-1955) sirvió para hablar de teatro católico pero, una vez más, sin consecuencias prácticas. El modelo simbolista con que el autor católico francés había compuesto su *L'Annonce faite à Marie* (1912) o el compacto mundo sobrenatural de *Le Soulier de satin* (1919-1925), con sus imágenes, su verso musical –una «ópera de palabras» –, su acción subterránea y su palabra poética, tenían nulas posibilidades de imitación en nuestros años cincuenta. Sólo el esquinado Torrente Ballester, desde su fidelidad falangista, había propuesto («La Falange y el teatro». *Arriba*, octubre 1951) el modelo de Claudel como una vía para la creación de un teatro políticamente falangista y estéticamente vanguardista: «Hay vacante en el mundo un puesto de gran dramaturgo... ¿Será pues la hora de nuestro teatro?». Eran de nuevo sus viejas e inoperantes ideas sobre una dramática futura de corte litúrgico y comunitario, publicadas en *Jerarquía* (2 [oct. 1937]: 61-80), y que curiosamente coinciden con el tercero de los posibles teatros católicos que diseñaba Aragonés. Torrente pensaba que en teatro la nueva España no había hecho nada. Es comprensible su decepción cuando Miller y su viajante se hacen con esa vacante

mundial; por eso, mientras a Alfonso Sastre Willy Loman le parecía «un hombre dolorosamente vivo», Torrente sólo veía en él «la apariencia de un imbécil» (*Correo literario* 43 [1952]: 12). Sin embargo, y me extraña, no vio que el católico –así se le consideraba aquí– Eliot, con su verso y sus temas metafísicos, era un posible camino, no demasiado lejano del de Claudel.

Una clave de todo este asunto de lo católico y lo cultural en un país tan confesional como la España en los cincuenta la aportaba –entre otras más sociológicas y de fondo– José María García Escudero en su curso de la Menéndez Pelayo en verano del 53 sobre «La eficacia social del catolicismo», que puede leerse en *Cuadernos Hispanoamericanos* (52 [1954]: 9-22): la insensibilidad literaria de aquella formación católica, excesivamente racional y escolástica. El literato católico español tiende a hacer censura, labor negativa y defensiva, pero está mal dotado para entender la belleza y para crearla (15). Desde *El ciervo* (24 [abr.-54]: s. p.) Neón se quejaba de lo mismo: «No tenemos "literatos" católicos».

La pequeñez de todo este asunto se percibe al examinar la recepción de *El cuarto de estar*, la única obra que llevó al gran público un mínimo de ese sentido «religioso» profundo –a pesar de que, como ya he señalado, el suicidio de Rosa se aguó con un acto de contrición–. El personaje polémico fue el sacerdote inválido e incapaz, que todo lo fía a la misericordia de Dios. A diferencia de otros sacerdotes en escena, éste no triunfa, no es un héroe, ni impone la verdad; antes bien, es humillado por su hermana y derrotado por las circunstancias del drama. No hay «Deus ex machina» sino aparente fracaso de la fe en Dios. Así, mientras a la mayoría parecía un drama poco ejemplar, una minoría pensaba que Greene nos aportaba el sentido del misterio y nos ayudaba a distinguir lo que es fe de lo que es apariencia social de lo religioso. Nos descubría la necesidad de un catolicismo más auténtico y menos moralista que no conciba a Dios sólo como un inspector de nuestros actos.

En esta línea de autocrítica católica, Julio Manegat se animó a escribir «El drama que no escribió Graham Greene» (*Teatro* 18 [1958]: 14-16), una fantasía futurista en que el

catolicismo ha sido aniquilado y su último superviviente es un Papa que vaga por el mundo. Pero el agente del ateísmo que lo persigue y finalmente lo mata, se pregunta: «¿y si es verdad todo lo que este hombre creía?». En suma: la fe continuará.

El caso de *Diálogos de carmelitas* es distinto. Si bien procede de un texto profundo y auténticamente «religioso», la versión de Pernán y el montaje de Tamayo la convirtieron en teatro apologético. La muerte poco «triunfal» de la abadesa no gustó, precisamente porque tenía profundidad. Blanca, la protagonista, no encarnaba ni transmitía la lucha interior de su invencible miedo, especialmente con su voz demasido rotunda cuando va hacia el cadalso. Constanza fue convertida en un tipo de monjita graciosa; el delegado del pueblo, privado de toda dignidad, pasó a ser un tipo simplemente tosco. El decorado y la iluminación, espectaculares y decorativos a lo Tamayo, eran más propios de una obra de acción que de un drama de pasiones íntimas. En suma: el conflicto fundamental entre la gracia de Dios y la debilidad humana quedaba arrinconado y se sustituía por las acciones heroicas de un teatro «de santos».

El teatro italiano aportó autores y obras católicas, ya comentadas: *La torre sobre el gallinero* de Vittorio Calvino (2-5-50 y 19-5-51), *Proceso a Jesús* (Español, 20-1-56), de Diego Fabbri y, quizá, *La isla de la cabras* de Ugo Betti (15-11-54).

En los años siguientes esta corriente y esta pequeña polémica continuó con la misma poca fuerza y poco interés real. Por ejemplo, a propósito del estreno de *Sur* de Julien Green (Reina Victoria, 26-11-56; trad. de Trino Martínez Trives) por el TNCE, un católico tan oficial como Nicolás González Ruiz describía el mismo panorama cuando hablaba de «Teatro católico difícil» y señalaba que los autores extranjeros muestran una «valentía ante los problemas vitales» que no se da entre los españoles (*Teatro 21* [1957]: 12). En los años siguientes, hubo unos pocos dramas católicos extranjeros, normalmente en círculos minoritarios, mientras en los comerciales seguía lo ya conocido: obras de tesis católica como *La ciudad sin Dios* de Calvo Sotelo (1957) o autos sacramentales montados por Tamayo, que tenían la gran ventaja de

ser muy españoles y sin problemas intelectuales, aunque dudo mucho que interesaran al público.

La situación era paralela en el cine católico, que entre nosotros se movió entre el *thriller* extranjero con clérigo a lo *Yo confieso* (1953) de Hitchcock y la película nacional más o menos hagiográfica: *Marcelino pan y vino* (1954) de Ladislao Vajda o *Molokai* (1959) de Luis Lucia.

SUPERVIVIENTES DE LO BENAVENTINO, LO SAINETESCO, LO CÓMICO, LO MUSICAL: FERNÁNDEZ ARDAVÍN, SORIANO ANDÍA, SASSONE, FERNÁNDEZ DE SEVILLA. JULIA MAURA: JOVEN PERO ANTICUADA

Don Felipe Sassone bajó mucho en actividad en este quinquenio. Que yo sepa, estrenó *¡Yo tengo veinte años!* (Reina Victoria, 24-2-50), con los también veteranos Carmen Carbonell y Antonio Vico, y escribió un artículo necrológico para su admirado maestro, «Jacinto Benavente: un ensayo imposible» en *Teatro* (12 [1954]: 27-28), antes de morir él mismo en 1959. Me extraña que Sainz de Robles seleccionara la comedia de Sassone para su tomo de 1950-1951 puesto que *¡Yo tengo veinte años!* tiene muy poco de ofrecer; en realidad, corresponde perfectamente a la envejecida imagen del autor, retratado por Gyenes, en la que aparece Sassone nada menos que empleando un monóculo. Justo debajo (Sainz de Robles, 37) vemos una todavía más acartonada escena de esta comedia, que se ocupa de un rico aristócrata, su hijo ilegítimo, su herencia y una sobrina amenazada por un cazadotes, la cual acabará casándose con el aristócrata –que estuvo enamorado de la madre– y regalándole una segunda juventud. Las respetuosas reseñas hablaron de «deliberado empleo de tipos, de temas y de situaciones muy usados en el teatro» (Marquerie) o de comedia «eficaz, digna y limpia» en la que «nos disgusta la artificiosa construcción del acto segundo» (Llovet). Hoy podemos señalar con claridad, aparte de lo tópico del argumento, el vetusto concepto de teatralidad –equivalente a sorpresa y folletinismo– que maneja

Sassone y la ranciedad de un lenguaje en el que no sólo hay apartes sino frases como «Yo soy inmensamente rico» (56) o citas de Herodoto (60).

Vicente Soriano Andía estrenó en 1951, año de gloria para este novel que nació con un teatro envejecido, sus dos obras más recordadas: *Ayer... será mañana* (Cómico, 31-8-51) y *¡Ponte el bigote, Manolo!* (Cómico, 21-12-51), escrita con José Alfayate –pobre cosecha–. La primera es un nostálgico homenaje al mundo del sainete, lo cual quizá explique que Sainz de Robles la seleccionara para su tomo de 1951-1952, además de las doscientas funciones que obtuvo: un señor rico tiene el salón de su casa dividido en dos partes, una correspondiente a 1951 y otra al Madrid saineteril y torero en que él nació. Al recuerdo de Arniches se suma el del teatro cómico posterior, sobre todo Jardiel –hay una muerta que reaparece, da consejos y pone y quita almas–, coronados por un tono moralizante que censura los fáciles negocios de los años cuarenta y culmina el tránsito de la parte de sainete a la de comedia; las críticas le reconocieron cierta originalidad. El ejemplo debió de cundir: por ejemplo, un desconocido S. Ferrer Maura intentó la mezcla de lo sainetesco y lo melodramático, con pésimos resultados, en *Los hijos hablan* (Beatriz, 8-5-1953).

¡Ponte el bigote, Manolo!, también interpretada por Valeriano León y Aurora Redondo y mucho menos recordable, nos lleva a una colonia veraniega donde una viuda rica, que idolatra el recuerdo de su difunto Manolo, descubre un doble en Abelardo, vendedor ambulante, al que obliga a ponerse un bigote postizo. Tiene cierta gracia y cierta desenvoltura de lenguaje, pero no logra mantenerla durante tres actos, que frecuentan los tópicos del teatro cómico de estos años: la mujer neurasténica, el marido siempre infiel, la rivalidad de los sexos, la sátira del matrimonio, el enredo para captar la herencia, etc. Antes Soriano había presentado un juguete cómico sin interés, *Marcelo o ¿a cuál de las 2?* (Comedia, 20-12, 50). A continuación, hizo el libro del sainete-revista musical *El Trust T.R.I.S, T.R.A.S.* (Latina, 5-12-52) y estrenó, con José Alfayate, *La mosca de Otelo* (Cómico, 28-5-53), bien reída por el público poco exigente, pese a que Luis Calvo (*ABC*) percibió

«un excesivo ahínco en eso de rellenar con chistes desmesuradamente vernáculos, unos de desecho y acarreo, otros muy elaborados y excéntricos, la superfluidad de las situaciones y de los caracteres»; gira en torno al tema de los celos. Siguió una comedia en colaboración, *¡Que viene la nube!* (Comedia, 28-8-53), que no ha dejado rastro, y otras dos obras cómicas: *El sol se pone gafas* (Cómico, 27-10-54), escenas de sainete modernista, de nuevo con la pareja León-Redondo; y, fuera ya de este quinquenio, *Te engañaré si eres buena* (Reina Victoria, 1-3-56). Nada aportó al teatro cómico este autor, que pasó de poco a menos y cuyo epitafio y olvido certificó Marquerie en su reseña a la última obra citada, juguetón de sal gorda, trama gorda y carcajada: «Todo en *Te engañaré si eres buena* es burdo, viejo, falso, vulgar: el diálogo, las situaciones, la construcción escénica, los trucos, los finales de acto...» (*ABC*).

El veterano Luis Fernández de Sevilla (1888-1974) hizo una excepción en su cultivo del teatro musical, para presentarse y ganar, en colaboración con Dora Serrano, uno de los espléndidos Premios Pujol (el Lope de Rueda) con *La diosa de arena* (Lara, 12-4-52), interpretada por Rafael Rivelles, Elvira Noriega y Mariano Azaña. El pie forzado de la convocatoria pedía demostrar que «La nivelación por la cultura en una línea media relativamente elevada permite el paso de las clases hacia el entendimiento y la paz». Los autores presentaron un peculiar triángulo amoroso en el pre-revolucionario Madrid de 1935: la bella Silvia, costurera y maniquí ocasional, se deja cortejar por un joven juez con chófer que condenó a su anterior novio, un pistolero socialista. Una vez casados, Silvia revela al juez que todo lo hizo por venganza: «No podrás quitarme esta alegría de verte sufrir como he sufrido yo. Me tendrás a tu lado y no seré tuya nunca [...] como no lo fui de aquel» (40). Es la diosa de arena que aplasta a sus devotos. Su cuñado Esteban es un obrero supuestamente «ilustrado» y justiciero, en realidad, un vulgar resentido que aspira a Silvia y a vivir como los ricos. El 20 de julio del 36, en Madrid, tiene lugar el cumplimiento de la tesis: el odio, sobre todo el de clase, se vence con amor. Silvia reconoce que «a mi odio han respondido con el cariño»

(54) y Esteban salva al juez (que había roto con su propia familia), renunciando, además, a Silvia, que se le ofrecía como moneda de cambio –también Esteban sabe ser todo un hombre–. El público de Lara aplaudió esta obra didáctica acerca de la izquierda y la Guerra Civil, en la que no faltó el tipo cómico de obrero revolucionario que acaba heredando una zapatería eclesiástica.

Por lo demás, Fernández de Sevilla estrenó una comedia en colaboración con Luis Tejedor, *¡Penalty!* (Reina Victoria, 15-2-51), centrada en un patio sevillano, donde tiene lugar una lucha generacional entre la afición a los toros y al fútbol, y piezas de género musical: *Las alegres cazadoras* (Zarzuela, 15-12-50), zarzuela que, según la autocrítica, pretendía la dignidad del género y que «suprimidos los números musicales, sería una obra cómica perfectamente representable»; la revista prenavideña *Brindis*, con los diversos vinos como motivo de unión de los cuadros (Lope de Vega, 14-12-51), y –la misma noche de su obra de tesis en el Lara– la revista *Las matadoras* (Zarzuela, 12-4-52), con libro también firmado por Luis Tejedor, que alcanzó buen éxito.

También se ve uno obligado a prestar alguna atención a Luis Fernández Ardavín, presidente a la sazón de la Sociedad de Autores Españoles, pues, al igual que los demás autores de este apartado, estrenó una comedia comentable, junto a adaptaciones tan olvidables como sus contribuciones a la decadencia de la zarzuela. *La sombra pasa* (Lara, 29-12-50), que formó parte de la antología de Sainz de Robles para 1950-1951 –selección tan extraña como la de Sassone–, es un caso de conciencia y, por tanto, un folletín católico sobre una viuda que debe separarse de su segundo y maravilloso esposo cuando aparece inesperadamente el primer marido, rico y canallesco, que la hizo infeliz y a quien se había dado por muerto –más bien suena a División Azul que a Guerra Civil–. El conflicto, un poco a lo Echegaray, entre los dos hombres deriva en un enfrentamiento entre la mentalidad española y las libertades morales que Alfonso, el segundo marido, descubre en Estados Unidos y que le llevan a forzar la voluntad de Enriqueta, quien, cristiana y española, se niega a seguirle con la hija de ambos. Alfonso termina perdiendo

su condición de «bueno» mientras que Gonzalo desaparece noblemente. Un subtema en este convencional dramón propio del público de Lara es el catolicismo activo y suburbial del padre Ricardito.

Tras la zarzuela *Las alegres cazadoras* (Zarzuela, 15-12-50), estrenó una folletinesca comedia en verso, *La reina clavel* (Infanta Isabel, 14-12-51), aplaudida la noche del estreno pero que, con todo su casticismo y medular españolismo, «me dejó tan sólo la sensación de una convulsa galopada fragorosa por terrenos muy de antiguo acotados y trillados para esta clase vernacular de imaginería y recamado líricos» (Luis Calvo, *ABC*). Lo dicho: un superviviente. La «leyenda andaluza» *Sierra morena* (Zarzuela, 13-12-52) contentó al irreductible pero ya escaso público fiel a los viejos patrones líricos, que nada quiere saber de una renovación del género, que es donde los más agudos veían la única salvación de la zarzuela como género vivo. Por eso tenemos a un generoso y valiente bandolero llamado Curro, a un enamorado tenientillo, una aristocrática muchacha y una mocita humilde, más un sacristán, un boticario y un barbero, malamente cantados estos últimos por cascados e insufribles tenores cómicos. Los otros estrenos de Ardavín este quinquenio fueron adaptaciones de obras, en su línea romántica y poética: *Ruy Blas* de Hugo (Español, 21-2-52), *La dama de las camelias* (Comedia, 28-9-55) adaptada a medias con Conchita Montes y dirigida por Edgar Neville, y *Cyrano de Bergerac* (Español, 15-10-55) que Ardavín aligeró dejando el verso sólo en los momentos más destacados.

De Julia Maura (1910-1971) he hablado arriba a propósito del estreno de *Siempre* en el María Guerrero (19-1-51). *Teatro* (2 [1952]: 20) publicó un «Autorretrato» con fotografía que muestra a una elegante y madura dama de extraños ojos, que afirma en el texto no tomarse en serio su obra, escribir porque le divierte, ser sencillamente una buena madre de familia que «se entretiene de vez en cuando en dar ocasión a que la critiquen unos y a que la alaben otros». Hacía bien doña Julia en no dar importancia a su obra porque realmente no la tiene; en cuanto a lo último, suscitó más críticas –respetuosas, eso sí– que alabanzas.

Todo parece indicar que *El mañana no está escrito* (Lara, 12-9-52) no gustó. Pretendía simbolizar ideas opuestas, en un bastardo que llega a la herencia que le corresponde después de una juventud llena de rencores y en una dama llena de bondad; pero «del calor del pensamiento inicial no le ha quedado nada en el diálogo, se le ha enfriado la imaginación creadora» (*ABC*). *La eterna doña Juana* (Infata Beatriz, 26-2-54), sobre un cuento de Vicki Baum, «no está mal. Es larga pero ello tiene remedio. Es reiterativa, pero así plantearía Vicki Baum el problema en su novelita» (*ABC*). Ya fuera de nuestro quinquenio, Marquerie comentó así *La riada* (María Guerrero, 23-4-56) cuyo novedoso asunto gira sobre «las miasmas sutiles» de la murmuración: «Lo que en *La riada* pasa y se nos dice no sólo tiene el clima de 1900 sino que también posee el clima teatral propio de esa época [...] todo está en el desarrollo de la trama enfriado y reblandecido». También probó doña Julia la revista: *Póker de damas* (Zarzuela, 14-2-53), una revista escrita a la española pero montada al estilo internacional, cuyo libro promete ser una cosa graciosa en el primer acto pero en el segundo todo se viene abajo; obra inviable y paso desafortunado el dado por Julia Maura, a juicio del crítico de *ABC*. También estrenó la comedia *Chocolate a la española* (Cómico, 26-6-53) –Luis Calvo la consideró innecesaria, una «grávida pasta» que nadie se atreve a tomar en la España de nuestros días– y, diez años más tarde, *Jaque a la juventud* (Teatro Club, 10-6-65). El apellido Maura y el título ducal de su padre debieron de abrir puertas a la autora, ya desde su primera obra, *La mentira del silencio* (María Guerrero, 15-11-44), que a unos pareció digna y a otros anticuada. Pero esa deferencia no podía poner calidad donde sólo había afición, empeño y un inservible concepto de lo teatral, que los críticos no dejaron de señalar; eso sí, respetuosamente.

El teatro cómico. Tono. Álvaro de Laiglesia. Carlos Llopis. Adolfo Torrado

La muerte de Jardiel Poncela en 1952 bien podría representar el final del brillante teatro de humor que surgió en España durante los cuarenta, en cuyo primer quinquenio brilló el propio Jardiel. Pero ahora, ese humor nuevo se mecaniza y abarata hasta confluir de nuevo con la corriente castiza y, en general, ramplona del teatro cómico de siempre; a pesar de que el triunfo del otro gran humorista, con *Tres sombreros de copa*, se produce justo ahora. Pero Mihura no abre una nueva línea de humor, sino que entra en la órbita de la comedia renovada, amable, ingeniosa, de la felicidad, la ilusión, la imaginación, la evasión –o como se la quiera llamar.

El ingenioso Tono (1896-1978), que estrenó regularmente en este quinquenio, aún prolonga con cierto talento, sobre todo lingüístico, el humor de Jardiel, aunque sin renovarse y reiterando en exceso unos mismos motivos. Le falta ese plus que sí tuvo Jardiel. Empezó Tono con *¡Qué «bollo» es vivir!* (Infanta Isabel, 3-10-50), que ofreció a Isabel Garcés un prometedor primer acto en el que el buenazo del señor Ramírez es hostigado por Aurora, su esposa, insatisfecha por la falta de imaginación que preside su vida, y la suegra, también incomprendida. El arrollador romanticismo de Aurora toma cuerpo en el segundo acto y da lugar a un divertido enredo que implica a su marido, siempre paciente; también toma cuerpo el retorcimiento de tópicos lingüísticos, de ya vieja estirpe, pero todavía eficaces, en torno al «grito pelado», «andar de coronilla» y los pimientos (113); o el neologismo: «–¡Canalla! ¡Ganforro! –¿Ganforro? –Sí, es un insulto que he aprendido últimamente» (121). El tercer acto baja mucho. Aparece una estrepitosa Magda que acusa al inocente Ramírez de ser su amante; Aurora se siente feliz pero él se pega un tiro, un tiro falso, porque Magda, secretaria de Ramírez, hace saber que todo era un enredo para curar a Aurora –pero por lo bajo los dos se citan «donde siempre».

Tita Rufa se estrenó en Barcelona (Comedia, 13-12-50); se inicia, una vez más, con el desorden de la sala como síntoma de inconformismo e imaginación. Rufa es, de nuevo, una mujer

chiflada, esta vez por unos imaginarios amores y aventuras hollywoodienses –ámbito por donde anduvo el autor en su juventud–, cuyo amor a la vida no la saca de su estado de solterona. La familia decide darle una gran broma con un supuesto admirador real, pero todo para en un final sin poesía ni melancolía. Mientras dura el disparate, hay brillantez lingüística y de situación; el remate apresurado y vacío, no obstante, lo llena todo de intrascendencia y de una sensación de ya visto, pues el lector habrá advertido ya que ambas comedias emplean los mismos recursos.

En el resto, hay colaboraciones, lo cual suele ser mala señal. Con Eduardo Manzanos estrena *Un drama en el quinto pino* (Benavente, 19-12-1950), dirigida por Félix Ros, comedia que hace pensar en la posterior *La otra orilla* (4-11-54) de López Rubio, aunque le falta justo lo que ésta tiene: una idea, un fondo. *Un drama* representa bien las estribaciones del humor jardielesco: el ambiente burgués del hotelito metropolitano, los criados y policías, la pareja de vecinos disparatados, el ingenio, la ácida sátira del matrimonio («–¿Es usted feliz en su matrimonio? –¿Por qué no iba a serlo? –Porque sería usted una excepción», 50), el aire de farsa, los elementos de imaginación y fantasía: Roberto sale de viaje de negocios y deja sola en casa a su esposa Fernanda; se presenta Juan, que está enamorado de ella. La comedia, subtitulada «función con trampa», consiste en las tres posibles reacciones del marido, en caso de regreso inesperado. Una es trágica –Roberto les pega un tiro a los dos–, otra cómica –Roberto cree que Juan es de la familia y lo aloja en casa–, otra «práctica» –Juan estaba compinchado con Roberto, para tapar a éste en sus líos extramatrimoniales–. Una vez más, el problema de estas comedias de Tono es el final. Cuando el humor debería dejar paso a algo más y no lo hace porque no hay nada, nos damos cuenta de que estamos ante el viejo juguete cómico, renovado.

Con Jorge Llopis, y de nuevo jugando a la parodia en los títulos, Tono estrenó *La viuda es sueño* (Infanta Isabel, 3-12-52) que, según se dice en la autocrítica, quiere escapar toda clasificación genérica, declarando no ser comedia humana ni juguete ni farsa ni entremés sino «función». A Socorro le picó

una mosca tse-tse hace 99 años y ahora despierta; para evitarle el choque, la familia se viste de época y se hacen pasar por viejos parientes. El enredo a que da lugar la situación es hábil, gracioso y -esta vez- con cierta almendra final: Socorro se vuelve a la cama en espera de un siglo mejor que el actual.

Al calor del tópico (Álvarez Quintero, 11-7-53) es una revista, con el maestro Rosillo a la música, donde, como no podía ser menos en Tono, se parodia el mismo género de la revista, con ingenio, al parecer de la crítica. *Federica de Bramante* (Infanta Beatriz, 22-12-53) y, con Janos Vaszary, *La verdad desnudita* (Reina Victoria, 10-3-55) aportan poco. La primera es una farsa de pascuas navideñas, una especie de *Don Mendo* -o sea: más parodia- referido al siglo XIX, donde el marqués echa de casa a la marquesa por un disparatado enredo de cinco hijos ilegítimos de distintos orígenes, que luego dan lugar a anagnórisis desorbitadas; todo en un verso ripioso y algo cargante donde se deslizan chistecitos como «pobre y tierna palomita / por quererla Marquerie / la llaman la Marquería» (83). La segunda obra confirma el punto fuerte de Tono -el diálogo ingenioso- y sus flacos: la endeblez del asunto, esta vez centrado en un señor que durante veinticuatro horas se compromete a decir toda la verdad a quienes le rodean.

Como una excepción, y no del todo lograda, puede considerarse una obra de Mercedes Ballesteros, mujer de Claudio de la Torre, con quien estrenó *Quiero ver al doctor* en 1940. Ahora, en solitario, estrena *Las mariposas cantan* (Reina Victoria, 14-11-52), una ingeniosa comedia de humor mihurano, donde la fantasía tiene un buen espacio. Berta, viuda arruinada, alquila su elegante mansión a un soltero, Eduardo, y se hace pasar por un viejo fantasma de 108 años, al que no ve ni oye el viejo mayordomo -a lo *Celos del aire*-. El tercer acto quiere explicar los hechos pero resulta poco acorde con el humor y la imaginación que campean en esta comedia, que también podría considerarse «de la felicidad».

Dedicado a una comicidad de menor rango que Tono, el director de *La Codorniz*, Álvaro de Laiglesia (1922-81), tuvo en este quinquenio una actividad, ligada a la pareja de

húngaros Janos Vaszary y Lilí Murati, que ha dejado poco rastro. Con ellos hizo en Barcelona *Loló* (Barcelona, 2-6-51); con Arturo Rigel una mala comedia musical: *Peligro de Marte* (Lope de Vega, 13-9-52), con Mihura un acto titulado *El caso del señor que volvió del Polo* (María Guerrero, 4-1-53), con Vaszary y el maestro Parada, otra comedia musical: *El corderito verde* (Lope de Vega, 4-4-53), digna pero nada original; el juguetillo de risa *Sirenas sin cola* (Reina Victoria, 25-2-54), estrenado por la Murati, y la comedieta *Amor de veinte quilates* (Infanta Isabel, 18-10-54). Sólo el juguete cómico *Amor sin pasaporte* (Reina Victoria, 30-1-53), con Lilí Murati, merece cierto comentario, más que nada para extrañarse un poco de que Sainz de Robles lo seleccionara para su antología. El autor parece buscar una comicidad más tradicional, anterior al soplo codornicesco, en esta historia de mucho y picante enredo que gira en torno a una refugiada húngara –como su actriz, cuyo acento gustaba al público–, liante e inteligente.

Carlos Llopis (1913-70), por su parte, prosigue su línea de años anteriores con siete estrenos: *La cuarta de A. Polo* (Lope de Vega, 31-5-51) es una revista-vodevil con flojo libro –que presenta escenas parisinas y legionarios franceses prisioneros de la tribu de los Tragüis– y aceptable música del maestro Parada, que salva la obra de cara al público. Como revista, con música del maestro García Morcillo, es también *¡Abracadabra!* (Fuencarral, 13-2-53), con libro, apresurado y de fácil comicidad, de Llopis. La primera de sus cinco comedias fue *La cigüeña dijo «sí»*, continuación poco brillante del buen éxito de *Nosotros, ellas y... el duende* (Cómico, 10-1-52; ver vol. 2), con José Alfayate. Un par de situaciones equívocas en torno a la futura maternidad de las dos parejas en cuestión, la de los padres y los hijos, confirman la tesis machista «¡Siempre lo que ellas quieran!» 116– alargándose inmoderadamente. En los primeros setenta Filmayer decidió hacer una «españolada», que tituló *El padre de la criatura*, con esta historia –guión y diálogos de Vicente Coello y Mariano Ozores . Siguió *La vida en un block* (Comedia, 9-1-53) con la compañía de Fernando Fernán-Gómez. Su fondo es de una vulgaridad abrumadora: el que no la corre de soltero la corre de casado; por eso el zamorano Nicomedes le dice a su

novia zamorana: «Para que nuestro cariño continúe hasta el fin de nuestras vidas es necesaria esta experiencia en Madrid. Aquí tienes tu pulsera de pedida» (20). Esta floja comedia da cuenta del auge del folclore y las folclóricas en el Madrid de los cuarenta y cincuenta, donde la despampanante y exótica Lupe resulta ser Calixta, antigua criada de Nicomedes, que aún le llama «señorito». Es decir, las tristes historias de las mujeres alegres que tanto frecuentó Mihura, y el catecismo del juerguista: «a los hombres que de verdad, de verdad, nos gustan las mujeres, no lo pasamos bien más que entre hombres» (120), sabiduría que descubre el provinciano Nico, una vez casado. *¡Nosotros también!* (Cómico, 26-2-54), con José Alfayate y Rafaela Rodríguez, resultó un sainetón, en la línea de comicidad poco ambiciosa que frecuenta Llopis, a mucha distancia del sainete arnichesco, al que parece acercarse, sin embargo, *¿De acuerdo, Susana?* (Cómico, 9-4-55), que Marquerie valoró bien, con su historia de ladrones, su intriga policíaca, su buen humor y la humanización de ciertos personajes en el tercer acto «hasta llegar a un desenlace difícil y sin concesiones». Parece que Llopis se esforzó en el texto de *¿De acuerdo, Susana?*, nunca publicado, aunque mucho debió de contribuir al éxito Alberto Closas, que se presentaba en Madrid como primer actor y que triunfó plenamente. La distinguida Conchita Montes protagonizó *El amor tiene su aquel* (Comedia, 2-12-55) donde pudo lucir modas pasadas puesto que –como *La guerra empieza en Cuba* de Ruiz Iriarte, recién estrenada el mes anterior– se trata de una caricatura semihistórica, con su acción hacia 1912 en una provincia castellana, que satiriza a los gobernadores conservadores, a los anarquistas y a los folletines apasionados; a Marquerie le gustó. De *El amor... y una señora*, con Isabel Garcés en el Infanta Isabel, no consta fecha de estreno pero, puesto que la acción tiene lugar en 1952 y la Garcés parece estar en plenitud, la incluyo en este quinquenio, aunque por su tema (los realquilados) esta débil farsa puede ser más tardía. Rosalía, cuyo marido es constructor, tiene alucinaciones que le hacen ver a su antiguo novio, que murió, despechado, como aviador de la RAF, y que resulta ser, tras consultar a una pitonisa, el pobre hombre –padre de

cinco hijos, vive realquilado, es representante de caramelos– que viene a pedir un piso y al que el marido no hace ni caso. En cuanto el exnovio recibe su piso, Rosalía queda curada. También presentó *Apreciable Dora* (Comedia, 23-6-51) y *Cinco años y un día* (Cómico, 4-7-51).

En sus últimos años, Adolfo Torrado (1904-58) siguió estrenando melodramas gallegos como *Amoriños a dos velas* (Infanta Isabel, 27-1-54) con su actriz de siempre, Isabel Garcés. Como declara una larga autocrítica en verso, *Amoriños...* intenta una segunda *Chiruca* que combina una emigrante, un minero, los inevitables duques de pazo y el enredillo amoroso con diferencias sociales y detalles sentimentales, como el compromiso de la emigrante y el minero ante el cruceiro de san Roque, santo con perro, que indica lealtad y sencillez, que es lo que acaba recuperando el minero Andrés, después de «ser malo»; es decir después de volverse un fatuo, tanto con sus trabajadores de la mina como con la hija del duque con quien iba a casarse. Naturalmente, Andrés aprende la lección y se casa con su Milagriños. *Las de aúpa* (Cómico, 7-4-51) fue un juguetillo cómico sin interés que, a decir del crítico de *ABC*, recuerda, al revés, *Las de Caín* de los Quintero. El veterano autor estrenó también, al parecer en Nerva, *Una muchacha audaz* (Victoria, 10-12-52) y un par de comedias musicales, *Una noche fuera de casa* (Madrid, 29-9-51), con el maestro Rosillo, y *De pillo a pillo* (Alcázar, 24-2-55) con el maestro Montorio, en cuyo éxito fugaz poco tuvo que ver el libro y mucho, en cambio, la música y la espectacularidad de la presentación, como era normal en el género.

Reúno, un poco al azar, estribaciones de otros autores cómicos, que nos dan una idea de esta zona de nuestro teatro, la más crudamente convencional. A modo de símbolo, murieron al final de este quinquenio Valeriano León, el actor tragi-grotesco, favorito de Arniches, el autor cómico Pedro Pérez Fernández –el colaborador de Muñoz Seca– y el empresario Enrique Rambal, promotor de grandes tramoyas. Dora Serrano, ganadora de un Premio Pujol con *La diosa de arena*, se precipita, con Luis Tejedor, en un juguete cómico sin la menor altura, *Nuestras chachas* (Cómico, 13-11-53) donde una criada que se entiende con el señor hace creer que se

entiende con el señorito, del mismo nombre, y con un flamenco que chantajea a las casas burguesas con escándalos de este estilo. La vulgaridad es total, como corresponde a la pareja de actores José Alfayate-Rafaela Rodríguez. Luis Tejedor se asocia con Alfayate para escribir *Tres alcobas*, que estrenan la pareja Gascó-Granada (Reina Victoria, 25-11-53), comedia de enredos machistas y sentimentales –vaya esto último por la actitud de Chon, la señorita de compañía que educa y mantiene en la inocencia a su hermana Tita–. Adrián Ortega, con la pareja Alfayate-Rodríguez, estrenó *Don Armando Gresca* (Cómico, 19-1-51), cuyo original título ya anuncia la insustancialidad en que se mueve este autor, en la modesta línea del sainetillo astracanado: a base de puya madrileña va, puya viene, y una serie de personajes «vivales», como Armando, que se lleva mal con su pariente Paloma de la Paz y acaba casándose con ella para heredar a un pariente rico y tacaño. *Mátame y te querré siempre* (Alcázar, 7-10-52), a medias con Francisco Sanz, quiere satirizar el psicoanálisis con la sola idea de un fanático de la ópera, que quiso estrangular a su novia, como Otelo a Desdémona, y que actúa como una radio por culpa de un «shock» del analista. En *Tan perfecto no te quiero* (Cómico, 9-4-55) Ortega remacha sus pocos y viejos recursos de autor: chistes con apellidos, dilogías arrancadas a la fuerza, esta vez con un matrimonio ejemplar que quiere repetir su noche de bodas veinticinco años después; el marido confiesa un desliz, en realidad falso, que hace desear a la esposa otros veinticinco años menos aburridos... Siguen activos viejos autores como Luis Tejedor con *Una chica americana* (Reina Victoria, 18-2-55) que quiere poner a Lilí Murati a imitar esas «deliciosas comedias cinematográficas, blancas y limpias, «made in USA», en las que un leve asunto, cargado de episodios, mantiene al espectador alegremente entretenido» (Autocrítica); o Leandro Navarro que, con el maestro Padilla, se va a la revista: *¡A lo loco, a lo loco!* (Alcázar, 23-3-54).

VÍCTOR GARCÍA RUIZ

Textos teatrales citados en el período 1950-1955

ALFAYATE, JOSÉ, Y VICENTE SORIANO DE ANDÍA. *¡Ponte el bigote, Manolo! comedia festiva en tres actos*. Madrid: Biblioteca Teatral (Biblioteca teatral, año 12, n.º 162), 1952.

ANOUILH, JEAN. *La alondra*. Buenos Aires: Ediciones de Losange, 1954.

ARMIÑÁN, JAIME DE. *Eva sin manzana*. Madrid: Alfil (col. Teatro 103), 1954.

ARMIÑÁN, JAIME DE. *Sinfonía acabada*. Madrid: Alfil (col. Teatro 127), 1955.

BALDERSTON, JOHN (en colaboración con J. C. Squire). *La plaza de Berkeley*. Trad. de José López Rubio. Madrid: Alfil (col. Teatro 23), 1952.

BALLESTEROS, MERCEDES. *Las mariposas cantan*. Madrid: Alfil (col. Teatro 53), 1952.

BENAVENTE, JACINTO. *Cuatro comedias. Al amor hay que mandarle al colegio. Su amante esposa. Tú una vez y el diablo diez. Mater imperatrix*. Madrid: Aguilar, 1951.

BENAVENTE, JACINTO. *La vida en verso. Ha llegado don Juan. El lebrel del cielo. Servir*. Madrid: Aguilar, 1953.

BENAVENTE, JACINTO. *Obras completas*. Vols. 9 y 10. Madrid: Aguilar, 1956, 1958. Cito por esta edición.

BERNANOS, GEORGES. *Diálogos de carmelitas*. Trad. de María Elena Ramos Mejía. Adaptación José M.ª Pemán. *Teatro* 10 (1954): 18-24. Versión no completa.

BETTI, UGO. *Corrupción en el Palacio de Justicia.* Trad. de José Luis Alonso. *Teatro* 2 (dic. 1952): 55-68.

BETTI, UGO. *Delito en la isla de las cabras. Teatro completo.* Trad. de Giovanni Cantieri Mora. Madrid: Aguilar, 1960. 67-130.

BONACCI, ANNA. *La hora de la fantasía.* Trad. de José Luis Alonso. Madrid: Escelicer (col. Teatro 639), 1969.

BUERO VALLEJO, ANTONIO. *Aventura en lo gris. Teatro* 10 (1954): 57-76.

BUERO VALLEJO, ANTONIO. *Casi un cuento de hadas.* Madrid: Alfil (col. Teatro 57), 1952. Cito por OC.

BUERO VALLEJO, ANTONIO. *El terror inmóvil. Obra completa.* Ed. de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Vol. 1. Madrid: Espasa-Calpe, 1994. 359-407.

BUERO VALLEJO, ANTONIO. *En la ardiente oscuridad.* Madrid: Alfil (col. Teatro 3), 1951.

BUERO VALLEJO, ANTONIO. *Irene o el tesoro.* Madrid: Alfil (col. Teatro 121), 1955.

BUERO VALLEJO, ANTONIO. *La señal que se espera.* Madrid: Alfil (col. Teatro 21), 1952. Cito por OC.

BUERO VALLEJO, ANTONIO. *La tejedora de sueños.* Madrid: Alfil (col. Teatro 16), 1952. Cito por OC.

BUERO VALLEJO, ANTONIO. *Madrugada.* Madrid: Alfil (col. Teatro 96), 1954.

BUERO VALLEJO, ANTONIO. *Obra completa.* Ed. de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Vol. 1, Teatro. Vol. 2, Poesía, narrativa, ensayos y artículos. Madrid: Espasa-Calpe, 1994. OC.

CALVO SOTELO, JOAQUÍN. *Criminal de guerra.* Madrid: Luis Uriarte, 1951.

CALVO SOTELO, JOAQUÍN. *Cuando llegue la noche. Cuando llegue el día.* Madrid: Alfil (col. Teatro 15), 1952.

CALVO SOTELO, JOAQUÍN. *El jefe.* Madrid: Alfil (col. Teatro 59), 1954.

CALVO SOTELO, JOAQUÍN. *La muralla.* Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1955.

CALVO SOTELO, JOAQUÍN. *María Antonieta.* Madrid: Alfil (col. Teatro 29), 1952.

CALVO SOTELO, JOAQUÍN. *Milagro en la Plaza del Progreso.* Madrid: Alfil (col. Teatro 94), 1954.

CALVO SOTELO, JOAQUÍN. *Teatro casi completo*. Madrid: Grupo Libro 88, [1993].

CALVO-SOTELO, JOAQUÍN. *La mariposa y el ingeniero*. Madrid: Alfil (col. Teatro 64), 1953.

CAMUS, ALBERT. *Teatro. El malentendido. Calígula. El estado de sitio. Los justos*. Trad. de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre. 4.ª ed. Buenos Aires: Losada. 1957: 9-56.

COCTEAU, JEAN. *El bello indiferente. La voz humana. Teatro* 8 (jun.-ag. 1953): 53-56, 56-59.

DE LA CUEVA, JORGE, Y JOSÉ DE LA CUEVA. *Como era en un principio*. Madrid: s. p., 1951.

DELGADO BENAVENTE, LUIS. *Jacinta. Media hora antes*. Madrid: Alfil (col. Teatro 165), 1956.

DELGADO BENAVENTE, LUIS. *Tres ventanas*. Madrid: Puerta del Sol (col. Escena), 1955.

ELIOT, THOMAS S. *Asesinato en la catedral*. Madrid: Epesa, 1949.

ELIOT, THOMAS S. *Cocktail Party*. Buenos Aires: Emecé, 1950.

FODOR, LADISLAO. *Europa y el toro*. Trad. de José López Rubio. *Teatro* 9 (1953): 55-77.

FOXÁ, AGUSTÍN DE. *Otoño del 3006. Obras completas*. Vol. 1, Poesía, teatro y novela. Madrid: Prensa Española, 1972. 679-759.

GIMÉNEZ ARNAU, JOSÉ ANTONIO. *Carta de París*. Madrid: Alfil (col. Teatro 87), 1953.

GIMÉNEZ ARNAU, JOSÉ ANTONIO. *Clase única*. Madrid: Alfil (col. Teatro 146), 1956.

GIMÉNEZ ARNAU, JOSÉ ANTONIO. *La hija de Jano*. Madrid: Alfil (col. Teatro 122), 1955.

Giménez Arnau, JOSÉ ANTONIO. *Murió hace quince años*. Madrid: Alfil (col. Teatro 72), 1953.

GOETZ, RUTH Y AUGUSTUS. Trad. de José Méndez Herrera y José Luis Alonso. *La heredera*. Madrid: Alfil (col. Teatro 13), 1952.

GONZÁLEZ ALLER, FAUSTINO, Y ARMANDO OCANO. *La estatua fue antes Pichurri*. Madrid: Alfil (col. Teatro 62), 1953.

GONZÁLEZ ALLER, FAUSTINO, Y ARMANDO OCANO. *La noche no se acaba*. Madrid: Escelicer (col. Teatro 772), 1975. Reed. *Premios Lope de Vega, 1949-1951*. Ed. de G. Torres Nebrera. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2005. 175-236.

GREENE, GRAHAM. *El cuarto en que se vive*. Trad. de Victoria Ocampo. 3.ª ed. Buenos Aires: Sur, 1960.

KNOTT, FREDERICK. *Crimen perfecto*. Trad. de José López Rubio. Madrid: Alfil (col. Teatro 138), 1956.

LABORDA, CLEMENCIA. *La sacristía*. Madrid: Alfil (col. Teatro 172), 1957.

LAIGLESIA, ÁLVARO DE. *Amor sin pasaporte. Teatro español 1952-1953*. Ed. de F. C. Sainz de Robles. 2.ª ed. Madrid: Aguilar, 1959. 153-233.

LAIGLESIA, JUAN ANTONIO. *La rueda*. Madrid: Alfil (col. Teatro 124), 1955.

LAIGLESIA, JUAN ANTONIO. *Nuevos retablos de La carreta*. Madrid: Alfil (col. Teatro 264), 1960.

LAIGLESIA, JUAN ANTONIO. *Retablos de la carreta*. Madrid: Alfil (col. Teatro 150), 1955.

LEYGEN [SIC], M. Y M. G. SAUVAJON. *Ninotchka*. Trad. de Conchita Montes. Madrid: Alfil (col. Teatro 54), 1953.

LLOPIS, CARLOS. *Casi un caballero*. Guión de Pedro Masó. Vicente Coello, y Rafael Salvia, inspirado en la comedia *¿De acuerdo, Susana?* De Carlos Llopis. Multicopia. Biblioteca Nacional (signatura 1/39031).

LLOPIS, CARLOS. *El amor tiene su aquel*. Madrid: Alfil (col. Teatro 423), 1964.

LLOPIS, CARLOS. *El amor... y una señora*. Madrid: Alfil (col. Teatro 528), 1967.

LLOPIS, CARLOS. *La vida en un block*. Madrid: Alfil (col. Teatro 590), 1968.

LLOPIS, CARLOS. *Nosotros, ellas... y el duende. La cigüeña dijo "sí"*. Madrid: Alfil (col. Teatro 75), 1953.

LÓPEZ RUBIO, JOSÉ. *Cena de Navidad*. Madrid: Alfil (col. Teatro 7), 1951.

LÓPEZ RUBIO, JOSÉ. *El remedio en la memoria*. Madrid: Alfil (col. Teatro 48), 1952.

LÓPEZ RUBIO, JOSÉ. *La otra orilla*. Madrid: Alfil (col. Teatro 119), 1955.

LÓPEZ RUBIO, JOSÉ. *La venda en los ojos*. Madrid: Alfil (col. Teatro 101), 1954.

LÓPEZ RUBIO, JOSÉ. *Una madeja de lana azul celeste*. Madrid: Alfil (col. Teatro 14), 1952.

LÓPEZ RUBIO, JOSÉ. *Veinte y cuarenta. Estoy pensando en ti.* Madrid: Publicaciones Españolas, 1951.

LÓPEZ RUBIO, JOSÉ, Y MANUEL PARADA. *El caballero de Barajas.* Madrid: Alfil (col. Teatro 151), 1956.

LUCA DE TENA, JUAN IGNACIO. *Don José, Pepe y Pepito.* Madrid: Alfil (col. Teatro 46), 1952.

LUCA DE TENA, JUAN IGNACIO. *El cóndor sin alas.* Madrid: s. p., 1951.

MARCEL, GABRIEL. *Teatro. Roma ya no está en Roma. Un hombre de Dios. El emisario.* Trad. de Beatriz Guido. Buenos Aires: Losada, 1953. 13-78.

MARTÍN RECUERDA, JOSÉ. *La llanura. El Cristo* Ed. de Antonio Morales. Granada: Don Quijote (Los libros de Maese Pedro), 1983. Cito por esta edición.

MARTÍN RECUERDA, JOSÉ. *La llanura. Estreno* 3.1 (1977): T1-T16.

MARTÍN RECUERDA, JOSÉ. *Los Átridas.* Salobreña: Ayuntamiento de Salobreña, 1999.

MÁS BARLAM, JUAN. *Tres domingos de otoño.* Madrid: Alfil (col. Teatro 222), 1959.

MATÉ, LUIS. *Ecos escandalosos de sociedad.* Madrid: Alfil (col. Teatro 169), 1957.

MAURA, JULIA. *Chocolate a la española.* Madrid: Alfil (col. Teatro 76), 1952.

MAURA, JULIA. *Jaque a la juventud.* Madrid: Alfil (col. Teatro 487), 1965.

MAURA, JULIA. *La eterna doña Juana.* Madrid: Alfil, (col. Teatro 106), 1954.

MAURA, JULIA. *La riada.* Madrid: Alfil (col. Teatro 156), 1956.

MAURA, JULIA. *Siempre.* Madrid: Alfil (col. Teatro 11), 1952.

MIHURA, MIGUEL. *¡Sublime decisión!.* Madrid: Alfil (col. Teatro 128), 1955.

MIHURA, MIGUEL. *A media luz los tres.* Madrid: Alfil (col. Teatro 92), 1954.

MIHURA, MIGUEL. *El caso de la señora estupenda.* 1953. 3.ª ed. Madrid: Alfil (col. Teatro 61), 1967.

MIHURA, MIGUEL. *El caso del señor vestido de violeta.* Madrid: Alfil (col. Teatro 112), 1952.

MIHURA, MIGUEL. *La canasta.* Vigo: Cardeñoso, 1998.

MIHURA, MIGUEL. *Teatro completo*. Madrid: Cátedra, 2004.

MIHURA, MIGUEL. *Tres sombreros de copa. Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario. El caso de la mujer asesinadita*. Madrid: Editora Nacional, 1947.

MIHURA, MIGUEL. *Una mujer cualquiera*. Madrid: Alfil (col. Teatro 68), 1953.

MILLER, ARTHUR. *La muerte de un viajante*. Trad. de José López Rubio. Madrid: Alfil (col. Teatro 12), 1952.

MILLER, ARTHUR. *Todos eran mis hijos*. Trad. de Vicente Balart. Madrid: Alfil (col. Teatro 324), 1962.

MOLNAR, FERENC. *Liliom. La fábula del lobo. Mima*. Trad. de León Mirlas. Buenos Aires: Sudamericana, 1956. 9-104.

MOLNAR, FERENC. *Mariscal. Un idilio ejemplar*. Trad. de Claudio de la Torre. Madrid: Alfil (col. Teatro 40), 1952.

MUÑIZ FIGUERA, CARLOS. *Telarañas*. Madrid: Alfil (col. Teatro 161), 1956.

MUÑIZ, CARLOS. *El grillo*. Pr. Gonzalo Torrente Ballester. Madrid: Arión, 1957.

ORTEGA, ADRIÁN. *¡Mátame... y te querré siempre!*. Madrid: Alfil (col. Teatro 402), 1963.

ORTEGA, ADRIAN. *Don Armando Gresca*. Madrid: Escelicer (col. Teatro 289), 1963.

ORTEGA, ADRIÁN. *Tan perfecto no te quiero*. Madrid: Alfil (col. Teatro 117), 1956.

PASO, ALFONSO. *No se dice adiós sino hasta luego*. Madrid: Alfil (col. Teatro 66), 1953.

PASO, ALFONSO. *Una bomba llamada Abelardo*. Madrid: Alfil (col. Teatro 78), 1953.

PASO, ALFONSO. *Veneno para mi marido*. Madrid: Alfil (col. Teatro 104), 1954.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA. *Callados como muertos*. Madrid: Alfil (col. Teatro 31), 1952.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA. *Edipo*. *Teatro* 6 (abril 1953): 49-74.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA. *En las manos del hijo*. Madrid: Alfil (col. Teatro 91), 1954.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA. *Entre el no y el sí*. 3.ª ed. Madrid: Alfil (col. Teatro 1), 1962.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA. *Julio César* de W. Shakespeare: versión libre, en verso. Madrid: Alfil (col. Teatro 125), 1955.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA. *La divina pelea*. Madrid: Alfil (col. Teatro 109), 1954.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA. *La luz de la víspera*. Madrid: Alfil (col. Teatro 98), 1954.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA. *Paño de lágrimas*. Madrid: Alfil (col. Teatro 42), 1952.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA. *Todo el amor*. Madrid: Talleres Escelicer, s. a.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA. *Vivir apenas*. Madrid: Alfil (col. Teatro 136), 1955.

PRIESTLEY, JOHN B. *Llama un inspector*. Trad. de Félix Ros. Madrid: Alfil (col. Teatro 6), 1951.

RODRÍGUEZ BUDED, RICARDO. *Queda la ceniza*. Madrid: Puerta del Sol, 1957.

ROS, FÉLIX. *Las maletas del más allá*. Madrid: Alfil (col. Teatro 22), 1952.

RUIZ DE LA FUENTE, HORACIO. *Aurora negra. No me esperes mañana*. 2.ª ed. Madrid: Escelicer (col. Teatro 55), 1971.

RUIZ DE LA FUENTE, HORACIO. *La novia*. Madrid: Alfil (col. Teatro 34), 1952.

RUIZ IRIARTE, VÍCTOR. *Cuando ella es la otra*. Madrid: Alfil (col. Teatro 17), 1952.

RUIZ IRIARTE, VÍCTOR. *El café de las flores*. Madrid: Alfil (col. Teatro 86), 1953.

RUIZ IRIARTE, VÍCTOR. *El gran minué. Las mujeres decentes*. Madrid: Alfil (col. Teatro 5), 1951.

RUIZ IRIARTE, VÍCTOR. *El lando de seis caballos. El pobrecito em bustero*. Madrid: Alfil (col. Teatro 80), 1953.

RUIZ IRIARTE, VÍCTOR. *Juego de niños*. 2.ª ed. Madrid: Alfil (col. Teatro 8), 1965.

RUIZ IRIARTE, VÍCTOR. *La cena de los tres reyes*. Madrid: Alfil (col. Teatro 111), 1955.

RUIZ IRIARTE, VÍCTOR. *La guerra empieza en Cuba*. Madrid: Alfil (col. Teatro 142), 1956.

RUIZ IRIARTE, VÍCTOR. *La soltera rebelde*. Madrid: Alfil (col. Teatro 37), 1952.

RUIZ IRIARTE, VÍCTOR. *Usted no es peligrosa*. Madrid: Alfil (col. Teatro 118), 1955.

SAGARRA, JOSÉ MARÍA DE. *La herida luminosa*. Versión de José María Pemán.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Teatro Español 1955-1956*. Ed. de F. C. Madrid: Aguilar, 1957. 79-117. Reed. Madrid: (col. Teatro 403), 1964.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Teatro español*. Madrid: Aguilar, 1952.

SAMPEDRO, JOSÉ LUIS. *Un sitio para vivir*. Madrid: Alfil (col. Teatro 184), 1958.

SAROYAN, WILLIAM. *El momento de tu vida. Teatro norteamericano contemporáneo*. 2.ª ed. Madrid: Aguilar, 1962. 113-91.

SASSONE, FELIPE. *¡Yo tengo veinte años!. Teatro español 1950-1951*. Ed. de F. C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1952. 41-91.

SASTRE, ALFONSO. *El pan de todos*. Madrid: Alfil (col. Teatro 267), 1960.

SASTRE, ALFONSO. *Escuadra hacia la muerte*. Madrid: Alfil (col. Teatro 77), 1953.

SASTRE, ALFONSO. *La mordaza*. Madrid: Alfil (col. Teatro 126), 1955.

SASTRE, ALFONSO. *La sangre de Dios*. 2.ª ed. Madrid: Alfil (col. Teatro 152), 1959.

SEDANO, DORA, Y LUIS F. DE SEVILLA. *La diosa de arena*. Madrid: Proscenio año 1, n.º 9, 1952.

SERRANO, DORA, Y LUIS TEJEDOR. *Nuestras chachas*. Madrid: Biblioteca Teatral año 13, n.º 170, s. a.

SOMERSET MAUGHAM, WILLIAM. *La esposa constante*. Trad. de José López Rubio. Madrid: Alfil (col. Teatro 26), 1952.

SORIANO DE ANDÍA, VICENTE. *Ayer... será mañana*. Madrid: Proscenio año 1, n.º 5, 1952.

SUÁREZ CARREÑO, JOSÉ. *Condenados*. Madrid: Alfil (col. Teatro 24), 1952.

SUÁREZ DE DEZA, ENRIQUE. *F. B.* Madrid: Proscenio, 1952.

SUÁREZ DE DEZA, MARÍA ISABEL. *Buenas noches*. Madrid: Alfil (col. Teatro 19), 1952.

TONO, Y EDUARDO MANZANOS. *Un drama en el "quinto pino"*. Madrid: Alfil (col. Teatro 79), 1953.

TONO, Y JORGE LLOPIS. *Federica de Bramante o Las florecillas del fango*. Madrid: Alfil (col. Teatro 99), 1954.

TONO, Y JORGE LLOPIS. *La viuda es sueño*. Madrid: Alfil (col. Teatro 49), 1952.

TONO. *Francisca alegre y olé. ¡Qué "bollo" es vivir!*. Madrid: Alfil (col. Teatro 25), s. a.

TONO. *Tiita Rufa*. Madrid: Alfil (col. Teatro 186), 1957.

TORRADO, ADOLFO. *Amoriños a dos velas*. Madrid: Luis Uriarte (Exito Archivo de Obras Teatrales, 3), s. a.

TORRE, CLAUDIO DE LA. *El río que nace en junio*. Madrid: Alfil (col. Teatro 132), 1955.

TORRE, CLAUDIO DE LA. *La cortesana*. Madrid: Alfil (col. Teatro 32), 1952.

TRENAS, JULIO. *Como la resaca*. Madrid: s. p., 1952.

TRENAS, JULIO. *El hogar invadido*. Madrid: Alfil (col. Teatro 129), 1955.

UNAMUNO, MIGUEL DE. *Soledad*. Ed. de Manuel García Blanco. Barcelona: Juventud, 1954.

USTINOV, PETER. *El amor de los cuatro coroneles*. Trad. de Luis de Baeza. *Teatro inglés contemporáneo*. Madrid: Aguilar, 1959. 441-515.

VEGA, VENTURA DE LA. *El hombre de mundo*. Versión de Claudio de la Torre. Madrid: Alfil (col. Teatro 305), 1961.

WILLIAMS, TENNESSEE. *Verano y humo: el ángel de piedra*. 1948. Trad. de Antonio de Cabo. *Teatro* 20 (1956): 55-76.

ZÚÑIGA, ÁNGEL. *¡Gibraltar!. La guerra para acabar con la guerra*. Madrid: Alfil (col. Teatro 135), 1955.

ZÚÑIGA, ÁNGEL. *El demonio tiene ángel*. Madrid: Alfil (col. Teatro 58), 1953.

ZÚÑIGA, ÁNGEL. *El estupendo Juan Pérez*. Madrid: Alfil (col. Teatro 27), 1952.