

EL TEATRO EN *LA ESTAFETA LITERARIA*
(1944-1957).

LOS AÑOS DE JUAN APARICIO



Trivium. Biblioteca de textos y ensayo

Dirección:

Dr. José Ramón Trujillo - Universidad Autónoma de Madrid

Basilio Rodríguez Cañada - Grupo Editorial Sial Pigmalión

Comité científico:

Dra. María José Alonso Veloso - Universidade de Santiago de Compostela

Dr. Carlos Alvar - Université de Genève (Suiza)

Dr. Rafael Bonilla Cerezo - Universidad de Córdoba

Dra. Françoise Dubosquet - Université de Rennes 2- Haut Bretagne (Francia)

Dra. Ruth Fine - The Hebrew University of Jerusalem (Israel)

Dr. Ángel Gómez Moreno - Universidad Complutense de Madrid

Dr. José Manuel Lucía Megías - Universidad Complutense de Madrid

Dra. Karla Xiomara Luna Mariscal - Colegio de México (México)

Dr. Ridha Mami - Universidad de la Manouba (Túnez)

Dr. Fabio Martínez - Universidad del Valle (Colombia)

Dra. María Payeras - Universitat de les Illes Balears

Dr. Marcial Rubio Áñez - D'Annunzio University of Chieti-Pescara (Italia)

La colección «Trivium» se rige por un proceso de evaluación y revisión anónimo realizado por dos especialistas en el área (revisión por pares), uno de los cuales pertenece a su comité científico internacional. Todas las ediciones críticas y artículos científicos publicados en la colección han pasado esta revisión por pares y siguen los criterios de estilo y los estándares éticos establecidos en su constitución.

Editorial evaluada en Scholarly Publishers Indicators in Humanities and Social Sciences (SPI), Lingüística, literatura y filología (2018): puesto 44, ICEE 9.

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO
Y MILAGROSA ROMERO SAMPER (COORD. Y ED.)

EL TEATRO EN *LA ESTAFETA LITERARIA*
(1944-1957).

LOS AÑOS DE JUAN APARICIO



Trivium

Biblioteca de textos y ensayo, ???

Sial ediciones

© de los textos: los autores

© Colección Trivium de Textos y Ensayo, 2021

GRUPO EDITORIAL SIAL PIGMALIÓN

Bravo Murillo, 123, 6.º D • 28020 Madrid (España)

Tels.: 91 535 4113 / 686 500 013

Correo electrónico: editorial@sialpigmalion.es

Imagen de cubierta:

Dirección de la colección: José Ramón Trujillo y Basilio Rodríguez Cañada

Diseño de la colección: Grupo Editorial Sial Pigmali3n

La reproducci3n total o parcial de este libro, incluido su diseño, sin autorizaci3n de los titulares del *copyright*, vulnera derechos reservados.

ISBN: 978-84-18888-41-0

Dep. Leg.: M-32082-2021

Hecho en España (Unión Europea)

ÍNDICE

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO, LAURA GONZÁLEZ-DÍEZ, PEDRO PÉREZ CUADRADO, GUADALUPE SORIA TOMÁS, MIGUEL Á. OLMOS: Introducción.....	9
LAURA GONZÁLEZ-DÍEZ y PEDRO PÉREZ CUADRADO: <i>El diseño gráfico de la información en La Estafeta Literaria</i> durante sus dos primeras etapas	17
ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO: Reflexiones y disquisiciones sobre teatro en <i>La Estafeta Literaria</i>	49
José Luis González Subías: El teatro romántico (o lo que es lo mismo, <i>don Juan Tenorio</i>) en <i>La Estafeta Literaria</i> (1. ^a y 2. ^a época, 1944-1957) ..	109
Guadalupe Soria Tomás: Noticias sobre formación actoral en <i>La Estafeta Literaria</i> (1944-1957): hacia la creación del instituto del teatro y la Real Escuela Superior de Arte Dramático	123
Gema Cano Jiménez: ¿La vida es sueño? No: la vida es cine. Teatro y literatura en la crítica cinematográfica de <i>La Estafeta Literaria</i> (1944-1945 y 1955-1956)	151
Ana Isabel Ballesteros Dorado: Teatro Español en <i>La Estafeta Literaria</i> ...	187
Milagrosa Romero Samper: Guerra, posguerra y vida teatral.....	211
Elena Serrano Bertos: Recepción de la literatura dramática en lengua alemana en <i>La Estafeta Literaria</i>	227
Ana Isabel Ballesteros Dorado: El teatro de otros países en <i>La Estafeta Literaria</i>	253
Giovanna Fiordaliso: El teatro italiano en la primera y segunda época de <i>La Estafeta Literaria</i>	261
Miguel A. Olmos: El teatro francés en <i>Lel</i> (1944-1946).....	281

INTRODUCCIÓN

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO, LAURA GONZÁLEZ-DÍEZ,
PEDRO PÉREZ CUADRADO, GUADALUPE SORIA TOMÁS, MIGUEL Á. OLMOS

EN el presente volumen se vierten los resultados de la investigación en torno a los contenidos de teatro impresos en *La Estafeta Literaria* (a partir de aquí, *LEL*) en los años en que Juan Aparicio dirigió esta revista, a saber, desde su fundación en marzo de 1944 hasta el cierre de su primera etapa en enero de 1946, y desde su reinicio en abril de 1956 hasta el fallecimiento del redactor jefe José Jiménez Sutil, fallecimiento que en julio de 1957 motivó una suspensión de varias semanas, hasta asignarse un nuevo director y equipo.

LEL es una de las pocas revistas culturales del franquismo sobre las que ya se han realizado algunos trabajos de base, como los imprescindibles, aunque limitados, índices de índole literaria (Garbisu e Iglesias, 2004). Anteriormente, Mainer y Rubio habían señalado algunos rasgos sobre su origen y desarrollo (v. gr., Mainer, 2013: 157-160; Rubio: 2003: 84-94). Así mismo, tras acceder tanto en archivos particulares como en el Archivo General de la Administración a datos que reflejan el funcionamiento interno y económico de la revista a lo largo de sus distintas etapas, quien coordina y edita este volumen ha publicado dos artículos (Ballesteros, 2018, 2019) y un libro (2020). Pero hasta la fecha no se han abordado estudios sistemáticos de los muchos materiales impresos en sus casi treinta años de publicación, y la mayor parte de los existentes se han centrado en los géneros narrativos. Estos se deben, sobre todo, a la profesora Garbisu Buesa (2004a, 2004b,

2006, 2008, 2010, 2014), aunque también ha de mencionarse el artículo de Jacques Maurice (2005) sobre la novela entre 1960 y 1963, la aportación sobre la presencia de Leopoldo Alas (Ballesteros, 2002a) y los trabajos sobre Camilo José Cela de la profesora Velázquez (2018, 2020). Otras referencias y exámenes en relación con las etapas analizadas en el presente volumen se deben al catedrático especialista en teatro de posguerra García Ruiz (1988: 197-212) o a García Lucio (2018). Con todo, en torno a la mayor parte de aspectos del teatro en esta revista, hasta el momento solo se contaba con un artículo sobre dramaturgos (Ballesteros, 2002b), tres capítulos dedicados a sendos críticos de estrenos (Ballesteros, 2017: II, 337-343, 367-381, 422-433), y las revisiones de Nieto (Nieto García, 2010: 103-138; 2011: 381-388).

De igual manera que respecto a *LEL*, ha ocurrido con otras revistas culturales coetáneas: en aquellos casos en que se han abordado por parte de filólogos, los esfuerzos se han orientado mayoritariamente hacia los contenidos relacionados con los géneros poéticos y narrativos, y los géneros teatrales se han visto claramente relegados (Oskam, 1992; 2005, Renaudet, 1991; Ramos, 2006); cuando los análisis se han verificado desde la perspectiva de las ciencias de la comunicación, casi siempre ha quedado olvidada cualquier referencia a las secciones de teatro, y lo mismo cabe afirmar de cuando se han afrontado desde la perspectiva histórica (por ejemplo, véase Abellán, 1985; Safón, 1993; Saura, 1995; Altares, 2004; Muñoz Soro, 2005).

En la elaboración del presente volumen, se ha procurado acometer el estudio uniendo los saberes de filólogos especialistas en distintas áreas, los de historiadores del periodo acotado y los de periodistas, para obtener conclusiones sin desechar ninguno de los elementos subyacentes en los textos publicados, desde el diseño, la maquetación y la tipografía, hasta el sentido que adquieren las colaboraciones en el contexto cultural, social y político.

Sobre Juan Aparicio y su condición de falangista y colaborador del franquismo en la posguerra hay numerosas referencias (López de Zuazo, 1981; Gómez Aparicio, 1981; Tobajas, 1984; Sánchez

Aranda y Barrera del Barrio, 1992; Seoane y Saiz, 2007; Aguina-ga, 2010; de Diego González, 2016), pero la que nos interesa más a propósito para la contextualización de esta investigación la encontramos en Jorge Urrutia (1978) quien se centra en el «enorme confusionismo que reina en nuestra literatura del interior en la postguerra (sic)» y escribe que...

[...] dicho confusionismo estuvo provocado por el propio Juan Aparicio, responsable oficial de la creación de una aparente vida literaria en el país. Las revistas *El Español*, *Fantasia*, *Garcilaso* y *La Estafeta Literaria* le sirvieron para crear un ambiente literario que, desde la actualidad, puede resultar doblemente confundidor. Primero, porque no era tan intenso como se quería hacer ver [...] y segundo, porque el que tales publicaciones fuesen oficiales y, por ende, franquistas no permite unificar la ideología política de sus colaboradores. La disyuntiva que se ofrecía no era la de publicar en esas revistas o en otras, sino publicar o no publicar (Urrutia, 1978: 181).

En esta tesitura, el gobierno de estas publicaciones permitió un cierto acercamiento entre facciones, de manera que el propio Urrutia confirma que «Juan Aparicio comprendió que su política cultural debía consistir, si quería aparentar una vida literaria intensa, más en abrir las revistas con generosidad que limitarlas a un grupo de convencidos». En la misma línea, Seoane y Saiz (2007: 276) entienden que, aunque «volvía la censura, el silenciamiento del disidente y el monolitismo cultural», *LEL* de Juan Aparicio era una revista «propiciada desde el poder [...] en la que se darían a conocer muchos nuevos escritores» (Seoane y Saiz, 2007: 279).

El compendio que aspiraba a ser *LEL* en los años de Aparicio admitía en sus páginas todas las artes, muchas veces en salto de unas secciones a otras y con permanentes relaciones entre sí, lo que proporciona a la revista una particular riqueza, especialmente en la primera de las dos etapas estudiadas en este volumen. Después del necesario estudio del diseño y maqueta, los resultados de la investigación seleccionados cubren el cometido de presentar algunos aspectos básicos en torno a obras, autores, crítica, críticos y tendencias teatrales a que se dieron cabida. Se suman las consideraciones

aportadas en el cuerpo de los números en relación con el teatro del momento, su futuro, los géneros con más éxito de público y las propuestas vanguardistas, las relaciones entre cine y teatro o la formación actoral. En volúmenes posteriores se acometerá el examen de los textos de ficción teatral contenidos en sus páginas, el tratamiento de figuras del mundo del espectáculo, y así mismo el de géneros concomitantes con los estudiados aquí, a saber, la ópera y la zarzuela, la danza y el circo.

Cabe plantearse, ante la lectura de este libro, la aportación especial que pudieron suponer, en la sociedad y la vida cultural de la posguerra, los materiales recogidos en esta publicación. Y, así mismo, qué valor representan actualmente para profundizar en el conocimiento de la época. La respuesta está en la selección y conjunto de las opiniones vertidas por figuras representativas de la España teatral del momento y el panorama ofrecido. El hecho de que Juan Aparicio dirigiera la Delegación Nacional de Prensa le proporcionó una atalaya única, pues bajo su responsabilidad se revisaban más de setenta periódicos diariamente, en su poder estaba conceder los permisos para la fundación de nuevas revistas y a él llegaban puntualmente los informes de la actividad cultural en general, y teatral en particular, habida en las distintas provincias, a través de personas especialmente encargadas de esta comisión. Y esta actividad en escasas ocasiones se tenía en cuenta en la prensa nacional o en semanarios y revistas culturales, como no fueran las de alcance exclusivamente comarcal.

Si el estudio del teatro en las revistas culturales del franquismo y la transición sigue constituyendo un tema con muy escasas publicaciones, pese a que los contenidos de todas ellas resultan de gran interés para un conocimiento cabal de la época, como vienen manifestando distintos investigadores desde hace más de cincuenta años, sirva esta investigación para contribuir a completar ese conocimiento. En estudios posteriores, habrán de cotejarse materiales y opiniones expuestos en *LEL* con los publicados en otras revistas culturales o en diarios y semanarios, para obtener una perspectiva más amplia y completa de todos los aspectos tratados en el presente volumen.

REFERENCIAS CITADAS

- ABELLÁN, Juan Luis (1985) «Los diez primeros años de *Ínsula* (1946-1956)», *Sistema* 66 (mayo), 105-114.
- AGUINAGA, Enrique de (2010) *Aquí hubo una guerra. Otra memoria histórica. Otra antología*. Madrid: Plataforma.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2002) «Seis dramaturgos con título nobiliario en *LEL*». *Aportes* 49, 4-22.
- (2004) «La presencia de Leopoldo Alas en *LEL*». En *Leopoldo Alas Clarín y su época*. Madrid: Universidad CEU-San Pablo, 102-115. (También en https://cvc.cervantes.es/literatura/clarin_espejo/ballesteros.htm)
- et alts. (2017) *Historia y antología de la crítica teatral en España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Centro Dramático Nacional. Tomo II.
- (2018) «*LEL*. Pervivencia y nuevo impulso de una revista cultural franquista entre 1970 y 1972». *Historia y Comunicación Social* 23-2.
- (2019) «Promoción y realidad en cifras de una revista cultural durante el tardofranquismo, *LEL*». *Revista Internacional de Historia de la Comunicación* 12, 370-391.
- (2020) *LEL. Trayectoria de un empeño cultural*. Madrid: SIAL-Pigmalión.
- DIEGO GONZÁLEZ, Álvaro de (2016) «La prensa y la dictadura franquista. De la censura al Parlamento de papel». Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUM).
- GARBISU BUESA, Margarita (2004a) «1944: *LEL*, el Nadal y Laforet». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 696, 17-20.
- (2004b) «La literatura francesa en la primera *Estafeta Literaria*». *Hesperia: Anuario de filología hispánica* 7, 89-104.
- (2006) «*LEL* (1944-2001), vehículo de difusión de nuevos escritores: el caso de Francisco Umbral». En *Retórica, literatura y periodismo: actas del V Seminario Emilio Castelar*, J. A. Hernández Guerrero (coord.), 263-276. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

- (2008) «La literatura extranjera de creación en *Nueva Estafeta*: un medio de entrada en la España de la primera democracia». *RILCE: Revista de filología hispánica* 24-2, 285-305.
- (2014) «Los inicios en prensa de Francisco Umbral: las colaboraciones en *LEL*». *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* 32, 155-183.
- y Montserrat IGLESIAS BERZAL (2004) *Índices literarios de LEL*. Madrid: Fragua.
- GARCÍA LUCIO, Santiago (2018) *La Estafeta Literaria: un estudio descriptivo comparado*. Madrid: Fragua.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1988) «Víctor Ruiz Iriarte, teórico y crítico teatral en la inmediata posguerra (1943-1947)». En *Actas del II Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, vol 2, 197-212. Oviedo: Universidad de Oviedo (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/victor-ruiz-iriarte-teorico-y-critico-teatral-en-la-inmediata-posguerra-1943-1947/> [19.04.2021]).
- GÓMEZ APARICIO, Pedro (1981) *Historia del periodismo español. De la Dictadura a la Guerra Civil*. Madrid: Editora Nacional.
- LÓPEZ DE ZUAZO, Antonio (1981). *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*. Madrid: Gráficas Chapado.
- MAINER, José-Carlos (2013) *Falange y literatura*. Barcelona: RBA.
- MAURICE, Jacques (2005) «Franquismo y literatura: la novela en *LEL*». En *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*, J. M. Desvois (coord.), 315-322. Francia: Université Michel de Montaigne Bordeaux 3: PILAR
- MUÑOZ SORO, Javier (2005) *Cuadernos para el Diálogo, 1963-1976: una historia cultural del segundo franquismo*. Marcial Pons: Ediciones de Historia, S.A.
- NIETO GARCÍA, María Dolores (2010) «Aportaciones de *La Estafeta Literaria*, en su primera etapa (1944-1946), al estudio de la poesía y del teatro en la España de la posguerra». En *La Estafeta Literatura y su contribución a la difusión de la cultura del siglo XX*, P. Fernández Martínez; M. Garbisu Buesa; M. D. Nieto García y F. González Ariza, 103-138. Madrid: Sílex.

- (2011) «Situación del teatro en España a través del testimonio de la primera etapa de *La Estafeta Literaria*». En *El papel de la literatura, el cine y la prensa (TV/internet/mav) en la configuración y promoción de los criterios, valores y actitudes sociales*, D. López Martínez (coord.), 381-388. Santiago de Compostela: Andavira.
- OSKAM, Jeroen (1992). «Las revistas literarias y políticas en la cultura del franquismo». *Letras Peninsulares*, 5.3, 389-405.
- (2005) «Las revistas literarias y políticas del franquismo». *Hibris* 27, 41-46.
- RAMOS ORTEGA, Manuel J. (ed.) (2006) *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*. Madrid: Ollero y Ramos.
- RENAUDET, Isabelle (1991) «Une revue progressiste *Cuadernos para el Diálogo* face à la censure franquiste en 1968: La guerre de Troie n'aura pas lieu». *Mélanges de la Casa de Velázquez* XXVII-3, 163-185.
- RUBIO, Fanny (2003) *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Alicante: PUA.
- SAFÓN, Arantxa (1993) «Recepción y debate de la estética social en *Cuadernos para el diálogo*». *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios* (Ámsterdam) 4-1, 297-305.
- SÁNCHEZ ARANDA, Javier J. y Carlos BARRERA DEL BARRIO (1992). *Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona: EUNSA.
- SAURA, Antonio (1995) «Doce portadas». En *Triunfo en su época: jornadas organizadas en la Casa Velázquez*. P. Aubert y A. Alted Vigil (coords.), 211-234. Madrid: Casa Velázquez.
- SEOANE, María Cruz y María Dolores SAIZ (2007) *Cuatro siglos de periodismo en España. De los avisos a los periódicos digitales*. Madrid: Alianza Editorial.
- SOBRINO VEGAS, Ángel Luis (2014) «Las revistas literarias. Una aproximación». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23, 827-841.
- TOBAJAS, Marcelino (1984) *El periodismo español (Notas para su historia)*. Madrid: Ediciones Forja, S. A.

URRUTIA, Jorge (1978) «La poesía española de postguerra y la obra poética de Camilo José Cela». *Boletín AEPE* 18, 81-96. Centro Virtual Cervantes.

VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ, Raquel (2018) «Camilo José Cela y su paso por *LEL*». En *Aspectos del periodismo de Camilo José Cela*, A. Sotelo Vázquez (coord.), 21-40. Barcelona: Universitat de Barcelona.

— (2020) «Nuevos perfiles de Camilo José Cela: su colaboración en *LEL* (1944-1975)». *Anales de la Literatura Española Contemporánea, Anales de Literatura Española Contemporánea* 45- 1, 165-196.

EL DISEÑO GRÁFICO DE LA INFORMACIÓN EN *LA ESTAFETA LITERARIA* DURANTE SUS DOS PRIMERAS ETAPAS

LAURA GONZÁLEZ-DÍEZ

Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities

PEDRO PÉREZ CUADRADO

Universidad Rey Juan Carlos

SI HAY algo que sorprende a primera vista en el nacimiento de *SLEL* entre 1944 y 1946 es la prestancia de una publicación a todo color en un país en el que la tirada y calidad técnica de la prensa de posguerra estaban bajo mínimos, una situación propiciada no solo por las consecuencias de la contienda nacional, sino también por el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que había afectado muy principalmente al desarrollo de las máquinas de impresión y a la fabricación de papel.

La pregunta de investigación resulta entonces meridianamente clara: ¿qué resortes tecnológicos se pusieron en marcha para la producción de esta cabecera? Y, ¿quiénes fueron los artífices de la identidad de la revista?

La gran mayoría de los periódicos que se editaban entonces en España eran tipográficos; solo alguna cabecera en Madrid y Barcelona imprimían en huecograbado¹ para mejorar la calidad de las fotografías incluidas.

¹ Fermín Vélchez (2011: 172) cita *ABC* (1926) y *Ahora* (1930) en Madrid y *El Día Gráfico* (1926) y *El Noticiero Universal* (1930) en Barcelona.

Sabemos, por el pie de imprenta que aparece en la propia revista, que *LEL* se imprimía en Talleres Offset, de San Sebastián y, como su nombre indica, su método de impresión era el offset, un sistema planográfico que facilitaba la impresión a color. En algunos reclamos de la propia empresa se anunciaba el Almanaque literario *impreso asimismo a varias tintas*.

El procedimiento offset, manejado con certero sentido de atracción plástica, servirá para destacar la parte ilustrativa de *La Estafeta*, sobre todo en las reproducciones de cuadros u obras de arte (Anónimo, 26.07.1944: 879).

A pesar de ello, hemos encontrado numerosas referencias que vilipendian el aspecto formal de la publicación desde diferentes perspectivas. Camilo José Cela, uno de los escritores de la casa en la primera etapa, la tilda de «tebeo² gracioso y utilísimo» (Ballesteros, 2020: 62).

En la misma línea, Ana Isabel Ballesteros (2020: 50) escribe que «Pedro de Lorenzo, codirector de la revista *Garcilaso* junto con José García Nieto, había dicho que la primera página parecía *Jeromín*, un tebeo del sacerdote Federico González Plaza fundado también por Teodoro Delgado en 1929, que siguió editándose durante la República, hasta 1936».

Pero las críticas se daban también en la propia revista, donde los dibujantes —entrevistados en la página 42 del número 40, último

² El genérico *tebeo* se debe a una primera publicación infantil de dibujos e historietas, *TBO* (1917-1998), que, con un éxito notable, no tardó en imprimirse primero a dos tintas (1920) y enseguida a todo color (Martín, 1978). La importancia y popularidad alcanzada por ella dio lugar al término *tebeo*, que fue recogido por el Diccionario de la lengua de la Real Academia Española en su edición de 1968, para hacer referencia, de un lado, a una publicación infantil o juvenil cuyo asunto se desarrolla en series de dibujos y, de otro, a una serie de aventuras contada en forma de historietas gráficas. El *tebeo* era, pues, una publicación basada en la imagen, con textos sintéticos, en la que, como recoge Martín Martínez (1968: 151), «se imponían los criterios recreativos sobre los pedagógicos y moralizantes». Desde entonces se han denominado *tebeos* a todas las publicaciones para niños de estas características. Pero usado como calificativo de otras publicaciones adquiere un significado peyorativo de algo con no demasiada altura intelectual.

de la primera etapa— mostraban su decepción con los resultados obtenidos en la impresión: Luisa Butler se queja de que los colores *chillan* y de que *la línea, el dibujo, varía completamente*; Suárez del Árbol incide en *grabados feos y sucios*; Rafael Pena acusa, como casi todos, a la calidad del papel y de la impresión; por último, Gabriel destaca una «reproducción poco fiel» (Butler et alts., 1.1.1946: 42).

¿Qué motivaba que, a pesar de los medios puestos a disposición de la publicación, los resultados fueran tan cuestionados?

1. METODOLOGÍA

Se articula entonces un trabajo de búsqueda sobre las causas que cuestionan la apuesta formal de *LEL* en sus primeras etapas bajo las siguientes hipótesis:

- 1) Que la utilización del offset, como sistema de impresión, no se realizaba de manera tan certera como sus editores pregonaban.
- 2) Que la distancia entre la redacción de la revista, en Madrid, y su centro impresor, en San Sebastián, añadía problemas a un flujo de trabajo a caballo entre dos tecnologías en proceso de sustitución.
- 3) Que los recursos de producción puestos a disposición de la cabecera superaban, con creces, lo que era habitual en publicaciones de esta índole y el diseño es, de alguna manera, resultado de esta abundancia.

Para averiguar lo anterior, se propone una investigación de tipo descriptiva y analítica que se centra, fundamentalmente, en la puesta en página de los contenidos, prestando una atención prioritaria a sus portadas, en cuanto página esencial de la revista, pero también al empleo de las imágenes, la tipografía y el color que dicha cabecera realizó en su primera y segunda etapa de las cinco que tuvo la revista, es decir, entre marzo de 1944 y enero de 1946 y entre abril de 1956 y diciembre de 1957. Identificaremos, además, la paleta de colores utilizada, así como los diferentes tipos de ilus-

traciones a los que la publicación recurría en su discurso gráfico. Dentro de este análisis formal tendrá cabida, además, la valoración de la interacción que estos elementos esenciales en el diseño gráfico realizan con los contenidos periodísticos, así como la evolución de su puesta en página durante el período analizado. Debido al contexto de la obra en la que se inserta esta investigación, prestaremos una atención especial a la sección fija dedicada en la primera etapa a la crítica teatral: *Troteras y Danzaderas*.

Se alude también en este trabajo a los procesos técnicos que llevan entonces en España a la edición de una revista de tales características y a cuantas coincidencias interesaban al resultado final. Lo que supone los siguientes objetivos:

- 1) Una revisión bibliográfica sobre la evolución de la tecnología de artes gráficas en España en los años que nos ocupan.
- 2) Una búsqueda hemerográfica del grupo de revistas que dependieron de la Delegación Nacional de Prensa, entre las que se encuentra *LEL*.
- 3) La realización de un análisis cualitativo pormenorizado del diseño, la tipografía, las imágenes y el color en las dos etapas aludidas, lo que supone la revisión exhaustiva de cuarenta ejemplares (más de mil trescientas páginas) en la primera etapa y sesenta y tres ejemplares (más de quinientas páginas) en la segunda etapa, las dos que estuvieron a cargo de Juan Aparicio.

2. ANÁLISIS DE LA PRIMERA ETAPA (1944-1946)

Cuando nace *LEL*, ya tenía la Delegación Nacional de Prensa en la calle otras cabeceras emblemáticas de carácter literario y cultural: *El Español*, *Así es*, *Fénix*, entre otras, pero, al contrario de nuestro objeto de investigación, eran publicaciones sobrias y de aspecto humilde, aunque con una confección variopinta. Estaban impresas en blanco y negro con alguna nota de otro color en páginas esporádicas.

El historiador José Carlos Mainer definió a *El Español* como un rotativo abigarrado, bastante mal compuesto, donde el sensacionalismo político [...] alternaba con la información literaria, las evocaciones históricas, las entrevistas y encuestas y las novelas seriadas (García, 1997: 105).

De entrada, la salida de *LEL* supone un cambio en la estrategia de producción de los editores. Ellos mismos reconocen que, «técnicamente, se había procurado adquirir una personalidad especial en el conglomerado de las publicaciones españolas merced a su plástica [...]» (Anónimo, 1.01.1946: 68). El cambio resulta tan evidente que la comparación con sus revistas hermanas se hace fácil. Para muchos, *LEL* era *El Español* «vestido de luces». Pero la mayoría de las críticas se centraban en su acercamiento a la estética de las publicaciones infantiles y la utilización de los colorines.

Existía una evidente razón a las observaciones anteriores. En su intento de diferenciar la publicación, los editores habían decidido que la producción se realizara en los Talleres Offset, de San Sebastián, talleres especializados no solo en el nuevo sistema de impresión³ sino también en la estampación de material cartográfico para el ejército, libros infantiles de personajes de Walt Disney para la Editorial Saturnino Calleja, litografías de provincias españolas, cromos [...] (Badiola, 2015: 196).

Mosen Rosell fue el primer nuevo editor tras la guerra, pues él inauguró en 1939 el sello Editorial Españoles contando con la excelente impresión que proporcionaba la maquinaria de Talleres Offset de San Sebastián, la misma que tiraba *Flechas y Pelayos* y *Chicos* (Barrero, 2015: 261-262).

³ El sistema offset de impresión era una evolución del sistema litográfico que «consistía básicamente en la interposición de una manta intermedia entre la plancha matriz y la superficie de papel, pudiendo regular la presión que se efectuaba al imprimir y permitiendo impostar mayor finura en el trazo hasta el punto de llegar a la filigrana» (Barrero, 2015: 143).

Es esta una prueba suficiente —el mismo origen de los pliegos impresos— para que se diera un parecido razonable entre *LEL* y el resto de producción de los Talleres Offset: la utilización de las mismas máquinas, papel y tintas supone una huella considerable de identificación y eso, de entrada, hacía productos muy similares.

Pero esta razón solo contesta parte de la incógnita. ¿Por qué entonces el nuevo sistema de impresión hacía lucir de manera espléndida líneas, dibujos y colores en los productos mencionados y, sin embargo, provocaba las quejas de los dibujantes en el resultado final de *LEL*? La respuesta la encontramos en los procesos anteriores a la impresión que, por entonces, seguían siendo tipográficos y de producción con base en plomo:

El sistema offset comenzó a usarse en España en 1918 en los talleres de Heraclio Fournier. Luego, otros impresores fueron incorporando maquinaria de este tipo, pero su implantación no llegó hasta que se pudo resolver el problema de la preimpresión de los textos mediante el montaje fotomecánico, lo cual no tendría lugar hasta los años cincuenta (Barrero, 2015: 143).

Es decir, que si los productos estrella de Talleres Offset se basaban fundamentalmente en imágenes y apenas portaban una cantidad limitada de texto, por el contrario, *LEL* aportaba cantidades ingentes de artículos que debían componerse tipográficamente (en caliente) para, después, conseguir pruebas de calidad y poder ser fotografiados y manejados junto a las imágenes en los procesos fotomecánicos posteriores (fotolitos —en negativo o positivo—, planchas, etc.) que iban paulatinamente perdiendo los trazos originales de letras e ilustraciones. Lo que llevaba a resultados inevitables al recibir las tintas: el engrosamiento de los trazos por línea en los dibujos que, con la ganancia de punto⁴ en la impresión, acababan por completar el desaguisado.

⁴ El término *ganancia de punto* o (*dot gain*) es usado en el mundo de la impresión y concretamente en el offset, para referirse al incremento en los valores tonales del punto de trama. Es decir, que los puntos que resultan impresos son más grandes de lo esperado. Este fenómeno ocasiona que, cuando se observa una imagen, ésta luce

Habría de esperarse hasta los años sesenta del siglo pasado para que aparecieran las primeras generaciones de fotocomponedoras y, con ello, los procesos de composición de textos sin plomo que completaban los modelos de producción *en frío*:

Los técnicos españoles siguieron muy de cerca, desde 1949, la evolución de las máquinas fotocomponedoras [...]. La primera fotocomponedora que se instaló en España fue en Gráficas Grijelmo, de Bilbao, en julio de 1961 [...] (Garrido, 1974: 61).

Con todo, el aspecto que *LEL* presenta en esta primera etapa era muy superior, con creces —y a pesar de las quejas—, al resultado que diarios y revistas de posguerra conseguían en máquinas de impresión tipográfica que con harta frecuencia bastante tenían con evitar que los ojos de las letras no se convirtieran en rincones donde se acumulaba la tinta para reducir aún más la legibilidad de por sí cuestionable sobre un papel de mala calidad.

El tema del papel malo y escaso también afectó a esta primera serie de ejemplares de la publicación:

LEL surgió en un momento todavía difícil por la escasez de papel y la calidad del que ofrecen los ejemplares de esta etapa no es la que había proyectado su fundador. Numerosos documentos prueban que, desde 1942, año en que nació *El Español*, se habían racionado los suministros... (Ballesteros, 2020: 24).

Durante su primera época, *LEL* presentó un tamaño tabloide en torno a los 35,5 cm de ancho por 44 cm de alto, con una retícula⁵ generalizada de seis columnas, si bien es posible encontrar números con opciones de cuatro (nº 39) y cinco columnas (nº 40). En

oscurecida, opaca y sin vida. Los tonos medios y las sombras son las que más se notan en este problema. De esa forma, ganancia de punto es la diferencia entre el punto de trama escogido y el que la máquina imprime.

⁵ Las retículas son «conjuntos invisibles de guías o sistemas de coordenadas que ayudan al diseñador a determinar la ubicación y el uso del texto, las imágenes y otros elementos como los blancos de página, los márgenes y los folios» (Zappaterra, 2008: 117).

cualquier caso, dada la estructura, el tamaño y formato de la publicación, se parecía más a un diario que a una revista cultural. En todos los casos, el número de páginas era treinta y dos, con la excepción del último número (enero de 1946), ya que fue un especial con sesenta y ocho páginas, que también incrementó su precio de dos a seis pesetas. Con una periodicidad quincenal, la revista era confeccionada por Epifanio Tierno (Baeza 1917-Madrid, 2013). Tierno, alumno de la primera promoción especial de la Escuela Oficial de Periodismo, fue «pionero en integrarse a la escasísima lista de periodistas confeccionadores que existían después de la Guerra Civil en Madrid, encabezada por Ibrahim de Marcelvelli, su profesor» (Vílchez, 2011: 244). En aquel momento también confeccionaba el semanario *El Español*, y más tarde realizaría la misma función en las revistas *Fantasía*, *Poesía Española*, *Gaceta de la Prensa Española* y el diario vespertino *Pueblo* (López de Zuazo, 1981: 607).

Con la idea de una diferenciación estética notable, Juan Aparicio y Epifanio Tierno plantearon una publicación muy emblemática que, debido a la generosidad de los recursos industriales que hemos visto, añadían un diseño dinámico y ordenado con infinidad de recursos gráficos donde los dibujos —a todo color, a dos tintas o en blanco y negro— sorprendían, cuando menos, en lo que pretendía ser una empresa literaria seria de primer orden.

Lo segundo que sorprende en el diseño de Epifanio Tierno es la utilización de una variedad inusitada de letras y estilos en titulares, sumarios, epígrafes y cuerpo del texto que convierte las páginas en un muestrario tipográfico de primer orden, lo que nos ayuda a entender aún más la filosofía de la cabecera:

- 1) Para demostrar la abundancia de recursos también en las pólizas⁶ de muy diversas fuentes que permitían una composición de lo más variada (y que, a su vez, nos confirma la base tipográfica

⁶ Se conoce como *póliza* (*character set*) a un juego completo de caracteres (números, letras mayúsculas y minúsculas, signos de puntuación, caracteres especiales... todo) que componen una fuente tipográfica en un mismo cuerpo y variante (negra, redonda, cursiva, etc.)

de la composición en caliente; las primeras fotocomponedoras nunca ofrecieron tal cantidad de letras).

- 2) Para imprimir un diseño movido y espectacular donde coexistían diversos centros de interés visual en cada página.
- 3) Para identificar las propias secciones que, si bien no mantenían una uniformidad de extensión, situación o importancia en la revista, sí se procuraba que llevaran una especie de grafismo o creatividad —una combinación del nombre de la sección con letras especiales y dibujo— que se repetía en cada ejemplar donde aparecía dicha sección.

Contribuía a ese enfoque de divertimento o esparcimiento el aire informal mencionado que impregna la revista, desde la creativa manera de distribuir rótulos, titulares y colaboraciones hasta la cierta flexibilidad respecto a las secciones, sin olvidar el intento de traspasar las páginas para establecer diálogos espontáneos con el lector (Ballesteros, 2020: 19).

2.1. LA PORTADA DE LA PRIMERA ETAPA

En la prensa literaria, al igual que sucede en el resto publicaciones periódicas, la portada tiene un protagonismo especial, ya que es la tarjeta de presentación de la cabecera ante los lectores, e intenta llamar su atención e invitarles a adentrarse en sus contenidos. Como señala White, es «un potente reclamo que excita la curiosidad y la atención del lector» (White, 2017: 186). En este mismo sentido se pronuncia Zappaterra al indicar que la portada es «la primera parte y la más importante de cualquier publicación en la que hay que estampar la imagen de marca y los valores asociados a ella» (Zappaterra, 2008: 29).

También podemos considerar la primera página como un mosaico informativo que refleja la actualidad informativa, al tiempo que ofrece una primera aproximación a la identidad y el carácter de la publicación. Y de cómo en ella se organice, jerarquice y ponga en página la información puede depender la predisposición

del receptor a su lectura. Se trata, por tanto, de un «elemento informativo de primer nivel que agrupa un conjunto de mensajes periodísticos independientes y no relacionados entre sí» (González Díez, 2014: 82).

En lo que a *LEL* se refiere, en su primera etapa, las portadas respondían a un mismo estilo. En los cuarenta números que integran esta fase, podemos apreciar que se trata de portadas de tipo sumario o escaparate, también conocidas como «de señal y texto» que, como dice Evans, son aquellas que ofrecen no solo los titulares de las noticias más importantes, sino que además las desarrolla, incluyendo un mínimo de cuatro o cinco noticias. Es la más habitual en el formato sábana, pero también se emplea con frecuencia en los tabloides (Evans, 1984: 65), como es el caso de *LEL*. El número medio de noticias ofrecidas por la publicación objeto de estudio en sus cubiertas es ocho, las cuáles se acompañaban en numerosos casos, por un sumario recuadrado y tramado que, con el título de *Le ofrecemos en este número*, incluía el avance de otras tantas.



Figura 1. Portadas de los tres primeros números de *LEL* (1944)

Como se puede apreciar en la Figura 1, el aspecto formal, gráfico, tipográfico y cromático era prácticamente el mismo en cada ejemplar, cumpliendo la máxima indicada por White sobre el hecho de cada portada «debe ser diferente de la del último número, para demostrar que es uno nuevo, pero permanecer igual estilísticamente, para identificar y diferenciar tu producto de otros»

(White, 2017: 186). Y esto lo consiguió muy bien *LEL*, ya que se mantuvo fiel al mismo diseño durante su primera etapa.

La estructura sobre la que se construía la primera página respondía habitualmente a una retícula de seis columnas, si bien en algunos casos, se utilizaba también una opción de cuatro e, incluso, cinco. La puesta en página de las informaciones respondía a un diseño de equilibrio informal, ya que si dividimos la superficie en cuatro cuartos idénticos (visualizando una cruz sobre la página), cada uno de ellos recibe un impacto gráfico o tipográfico potente. Esto motiva que el diseño de la portada fuera ordenado y equilibrado, a pesar de tener distintos centros de impacto visual que pugnaban por la atención de lector.

Las imágenes adquirirían un claro protagonismo, siendo cinco el número medio de inserciones gráficas ofrecidas en cada primera página. En todos los casos, se trata de ilustraciones en color que, en algunos casos, responden a retratos o caricaturas de los protagonistas de las noticias. La apuesta de *LEL* por los dibujos y viñetas se aprecia también en el hecho de que en dos de los sumarios de las portadas de la primera etapa (números 18 y 40) acompañan los textos que ofrecen con ilustraciones.



Figura 2. Portadas de los números 18 y 40 de *LEL* (1944)

En cuanto a la paleta cromática utilizada, las cubiertas de *LEL* destacan por el empleo de colores vivos y vibrantes, especialmente en los titulares, en los que se observa un predominio del rojo y el azul. El negro queda reservado para la tipografía del cuerpo de la noticia. Amarillo y verde son otros dos colores muy utilizados en *LEL*, no solo en las portadas, como trama de algunos elementos textuales, sino también en páginas interiores, ya sea en recuadros y orlas o en tipografía.

Otra de las características formales de las cubiertas de *LEL* tiene que ver con la tipografía. Si bien en el texto base recurren siempre a una tipografía romana antigua⁷, es de destacar la extraordinaria variedad de familias distintas a la hora de poner en página los titulares, pudiéndose contabilizar en algunos casos, hasta una decena de tipografías diferentes. Destaca el empleo de letras caligráficas, que imitan la escritura manual, lo que confiere al resultado un aspecto artesano y un tanto desenfadado.



Figura 3. Detalle de los titulares en el número 2 de *LEL* (1944)

⁷ Las letras romanas antiguas constituyen una de las categorías tipográficas establecidas por J. F. Thibaudeau en 1921 (en su obra «La Lettre d'imprimerie: origen, développement, classification»), junto con las romanas modernas, las egipcias, las de palo seco, las decorativas y las de escritura. Se caracterizan por tener un remate triangular, poca diferencia en el espesor del asta, un enlace suave y poco contraste entre el asta y el terminal. Destacan por su excelente legibilidad en textos largos.

Todo ello contribuye a que las portadas de *LEL* durante su primera etapa fueran páginas dinámicas, vibrantes, repletas de vitalidad, muy atractivas para los lectores, si bien esta utilización del color, de las ilustraciones, de la tipografía y de las tramas le valió el calificativo de *T.B.O. de las letras* (Garbisu, 2010: 65), ya que su aspecto recordaba más a una publicación destinada a un público infantil y juvenil que a una publicación de carácter cultural.

2.2. DISEÑO DE PÁGINAS ESPECIALES: *TROTERAS Y DANZADERAS*

Troteras y Danzaderas es la sección de la revista dedicada exclusivamente al teatro en la primera etapa de *LEL*. En ella, «se habla del desarrollo del género, de la calidad de las obras y autores, de las dificultades por las que se atraviesa, etc., y se proponen soluciones para mejorar el panorama escénico. Son espacios interesantes *Conócete a ti mismo, A muerte, Cómo ve usted el teatro del porvenir*, entre otros» (Nieto, 2010: 122).

Como recoge Ballesteros, Juan Aparicio, para poner nombre a dicha sección, «aprovechó el título de la famosa novela intelectual de Pérez de Ayala, ambientada en el mundo del espectáculo de la bohemia finisecular, *Troteras y danzaderas*» (Ballesteros, 2020: 28).



5 DE MARZO DE 1944



20 DE MARZO DE 1944



15 DE ABRIL DE 1944



30 DE ABRIL DE 1944



15 DE MAYO DE 1944



31 DE MAYO DE 1944



10 DE OCTUBRE DE 1945



15 DE NOVIEMBRE DE 1945



30 DE NOVIEMBRE DE 1945



15 DE DICIEMBRE DE 1945



30 DE DICIEMBRE DE 1945



1 DE ENERO DE 1946

Figura 9. Sección *Troteras y Danzaderas* en los seis primeros y seis últimos números de la primera etapa de *LEL*

Se trata de una sección fija que, en su primera etapa, apareció siempre en la página 10, ocupando esta en su totalidad. Se construía sobre una retícula de seis columnas, al igual que la portada y otras tantas secciones de la revista, lo que favorecía un diseño más ágil y una puesta en página de los contenidos más dinámica, frente a la rigidez de la opción de cuatro columnas.

En la parte superior de la página, en la zona de entrada, se situaba un grafismo identificativo⁸ de la sección, a un ancho de cuatro columnas. Esta, incorporaba el dibujo de un telón abierto que daba paso al título de la sección, caracterizado por estar compuesto en letras mayúsculas, en negrita y en tipografía romana moderna⁹ que, según algunos autores se asocia al refinamiento y la elegancia, y es la tipografía ideal «cuando se busca una belleza clásica no exenta de sensibilidad o cuando ese clasicismo quiere ser percibido desde una cierta modernidad, o desde cualidades sensoriales o emocionales» (Carrere, 2017: 7). El hecho de que este elemento icónico apareciera de forma constante en cada número favorecía la identificación de la sección por parte de los lectores.

Troteras y danzaderas siempre incorporó el color como elemento de diseño. Era una sección que, en todos los números de *LEL*, se imprimió a dos tintas. Una correspondía invariablemente al color negro, destinado a la tipografía del cuerpo de la noticia; y la otra cambiaba en cada edición, siendo los colores rojo, verde, azul o amarillo, los empleados principalmente. El color elegido en cada número se aplicaba tanto a las imágenes, como al nombre de la sección, a los titulares y a los recursos tipográficos no textuales, tales como capitulares, filetes, recuadros y tramas.

En esta sección se apreciaba también un uso funcional del color, ya que servía para enfatizar los elementos de titulación, al tiempo que

⁸ Entendemos aquí grafismo en la acepción que defienden Puebla Martínez, González-Díez y Pérez Cuadrado (2018: 415) y que lo definen como el «conjunto de dibujo y texto [...] que aparece a modo de cabecera de sección y se repite a diario o varios días a la semana en las columnas del diario».

⁹ Las tipografías romanas modernas se caracterizan por su remate filiforme, esto es, recto y fino; carecen de enlace y presentan un acusado contraste entre el asta (o trazo principal de la letra) y el terminal (remate).

se utilizaba para guiar el ojo del lector hacia lo que la publicación consideraba importante, estableciendo una secuencia de lectura, jerarquizando, por tanto, la información puesta en página. Pero también desempeña una función ambiental y decorativa intentando atraer la mirada del lector y, como dice Gäde,

esto solo se consigue cuando uno o varios contenidos de la página o del conjunto de páginas destacan sobre los demás. Ahora bien, una vez cumplida tal función ese determinado color tiene que ser *olvidado* fácilmente por el ojo del lector, pues de lo contrario le estorbará en su concentración durante el proceso de lectura (Gäde, 2012: 134).

El resultado era una página atractiva, con un diseño limpio y ordenado, donde el color desempeñaba un papel fundamental como elemento de refuerzo, ya que un elemento informativo en color se recuerda mucho mejor que su versión en blanco y negro.

En cuanto al empleo de elementos icónicos en *Troteras y Danzaderas*, estos adquieren un gran protagonismo, ya que se observa en la mayoría de los casos una interesante interacción entre los textos y las imágenes. Existe en esta sección un claro predominio de las ilustraciones sobre las fotografías, lo que puede explicarse por el carácter emocional que encierran las primeras sobre el prioritariamente informativo de las segundas. Y es que el teatro es, precisamente, un arte escénica en la que se apela a los sentimientos y las emociones, de ahí esa atención especial hacia las ilustraciones en esta página, las cuales contribuyen a despertar la curiosidad y la imaginación de los lectores. Por su parte, las fotografías utilizadas tienen, en unos casos, carácter informativo, pero en otros presentan un claro valor documental. En cualquier caso, unas y otras aportan al diseño un valor estético que contribuye a reforzar el atractivo visual de la sección.

3. ANÁLISIS DE LA SEGUNDA ETAPA, 1956-1957

Entre el último ejemplar de 1946 y el primero de la segunda época pasaron diez años. Se reanudó la edición de la revista con el número 41, en abril de 1956, y en su primera página editorializaba, bajo el título «Renacimiento en abril», lo siguiente:

Como Guadiana optimista y alegre de las artes y de las letras vuelve a la superficie de la actualidad nacional *LEL* [...]. Las entrañas y el contenido de *LEL* tendrán la misma temperatura alta y cálida de su etapa anterior, ya que los diez años que van de 1946 a este 1956, más que una ruptura podemos considerarlo como un punto de reposo, algo así como uno de esos silencios que dicen más cosas que las mismas palabras [...] (Anónimo, 29.04.1956: 1).

No podrían haber elegido peor los calificativos quienes reinician la revista en ese momento porque, desde el punto de vista de la estética, la imagen que ahora presenta *LEL* no puede considerarse de una *temperatura alta y cálida*, antes bien, como alguno de sus ex colaboradores escribiría, «nos sentimos perdidos entre las páginas de esta nueva versión y un poco como gallinas en corral ajeno»:

Para García Nieto (2.06.1956: 8), la revista, aparte de «grandota y un poco destartada [...] se va a romper fácilmente y no va a haber manera de guardarla». Luego aseguraba que «parecía insegura de sí misma: carecía del desparpajo de la primera época y se presentaba como queriendo ser noticia de todo para convertirse en testimonio de algo menguado y de innecesaria publicidad. Aquella primera —finalizaba el autor— adolecía muchas veces de ser clarinetazo de una vida barullo, pero que no haya ni ruido ni nueces me parece bastante peor (Ballesteros, 2020: 62).

En resumen, lo que había sucedido en el transcurso de los diez años era que los responsables de *LEL* habían estado dedicados a otros medios: Aparicio cesa temporalmente como delegado nacional de prensa y es nombrado director de *Pueblo* hasta 1951; Tierno

le sigue al diario vespertino de Madrid. De vuelta a la Delegación, cuando se deciden a volver a poner *LEL* en la calle, nada es igual y la revista lo refleja perfectamente.

En su segunda época, *LEL* amplió aún más su tamaño, llegando a 47 cm de ancho por 67 cm de alto. A pesar de ello, el número de columnas de la retícula se redujo a cuatro y el número de páginas a ocho. A diferencia de la etapa anterior, donde el color ejercía un protagonismo indiscutible, en esta, presentaba una única nota cromática, que aparecía en la parte superior derecha —a modo de recuadro con un marco grueso— y variaba en cada número, adoptando de forma alterna y sin un criterio aparente el azul, verde, amarillo, rojo, naranja o marrón. En cuanto al precio, este se mantuvo en dos pesetas durante algunos números, si bien se incrementaría en una al año siguiente. La periodicidad se modificó, pasando a ser semanal, con ejemplares de ocho páginas. En cuanto al empleo de las imágenes se refiere, como indica Ballesteros (2020: 57), «el número de grabados y dibujos resulta significativamente inferior respecto al de la primera época en favor de las fotografías».

Al igual que sucedería en la primera etapa, el diseño de la revista se mantuvo fiel a un mismo estilo, sin apenas variaciones en cada ejemplar. Se caracterizaba por la austeridad en la puesta en página, tanto de los textos como de las imágenes, lo que confería a la publicación un aire serio, rígido y formal, ofreciendo un diseño en las antípodas del manifestado en su primera época. «Pese a lo diferente de la maqueta, el vínculo con la primera época quedaba establecido por la recuperación de algunas secciones y firmas» (Ballesteros, 2020: 58).

3.1. LA PORTADA DE LA SEGUNDA ETAPA

En su segunda etapa, *LEL* experimentó un cambio evidente en su diseño, incrementando notablemente su tamaño y reduciendo el número de páginas, lo que la hacía parecer un «auténtico noticiario literario» (Ballesteros, 2020: 57), sin duda, debido a la in-

fluencia de los años que Juan Aparicio había estado al frente de un diario como *Pueblo* cuando relanzó *LEL*. Las portadas respondían también a un mismo estilo. En los sesenta y tres números que integran la segunda fase, nos encontramos con primeras páginas de tipo sumario o escaparate, al igual que sucedió en la etapa inicial. El número medio de noticias ofrecidas por *LEL* en sus cubiertas en esta etapa era cuatro —la mitad que en la primera— las cuáles se acompañaban, en todos los casos, por un sumario recuadrado con un luto en color que incluía el avance de otras tantas, ocupando, generalmente, tres de las siete columnas de la retícula en el tercio superior de la portada y que, en ocasiones, pisaba la cabecera. Son frecuentes las ocasiones en las que este sumario incorporaba un dibujo o caricatura silueteada, que correspondía siempre a la cabeza del protagonista de la llamada destacada.



Figura 4. Portadas de los tres primeros números de la segunda etapa de *LEL* (1956).

Como se puede observar en la Figura 4, el aspecto formal, gráfico, tipográfico y cromático respondía al mismo patrón en cada número, al igual que sucedió en la primera etapa, aunque no tuvieran que ver nada entre sí, de tal forma que *LEL* también mantuvo un diseño constante durante los sesenta y tres números que integraron la segunda aparición.

La estructura sobre la que se construía la portada respondía a una retícula de siete columnas, si bien en algunos casos, se adoptaban medidas falsas. A diferencia de la etapa anterior, la distribución de las informaciones no respondía a un diseño de equilibrio informal, ya que el peso gráfico quedaba generalmente en la parte superior de la página. Esto motivaba que el diseño de la portada fuera un tanto desequilibrado.

La imagen no tuvo tanto protagonismo como en la primera fase, siendo tres la media de impactos gráficos por página entre los números 41 y 80. Conforme se fue acercando el final de este período, las imágenes fueron perdiendo protagonismo y la media acabó siendo de una por página en el número habitual. Prácticamente, en todos los casos eran fotografías en detrimento de las ilustraciones.

En cuanto al empleo del color, las portadas de *LEL* en esta etapa son muy diferentes de las anteriores, muy austeras, con un único toque de color, que era el mencionado luto que recuadraba la llamada sobre la que se pretendía captar el interés del lector. La impresión a dos tintas, técnicamente, era mucho más sencilla y económica de realizar. La cubierta mostraba, por lo tanto, un predominio del blanco y negro —tanto en la tipografía como en las imágenes— con la presencia de un único impacto cromático en el resumen de noticias, que variaba en cada número. Los colores empleados alternativamente en este recurso tipográfico no textual fueron el azul, el rojo, el verde, el amarillo, el naranja y el marrón.



Figura 5. Detalle cromático en dos portadas de la segunda etapa de *LEL*.

Finalmente, en lo que a la tipografía se refiere, al igual que en la etapa anterior, en el texto base se emplea una tipografía romana antigua, lo que confiere al cuerpo de la noticia una gran legibilidad. Sin embargo, sucede lo mismo que en la primera etapa con el resto de elementos textuales de la página, ya que se observa una extraordinaria variedad de familias tipográficas y estilos, pudiéndose contabilizar en algunos casos, hasta una decena de tipografías diferentes en una misma página.



Figura 6. Detalle de los titulares en la portada del número 70 de LEL (1956).

LEL respondía así a muchas de las características que Fermín Vélchez reconoce como propias de los años 50, como la novedad de componer los títulos de las noticias en tamaños desiguales y tipo-

grafías diferentes —lo que provocaba un retroceso en la legibilidad de las publicaciones—, la abundante presencia de imágenes —tanto fotografías como ilustraciones— o la distribución en la página de las noticias de forma desigual (Vílchez, 2011).

3.2. DISEÑO DE PÁGINAS ESPECIALES: *CINE*, *TEATRO*, *CIRCO*

En la segunda etapa de *LEL* no hubo una sección dedicada exclusivamente al teatro, sino que este compartía página con otros espectáculos, como son el cine y el circo, de ahí su nombre: *Cine, teatro y circo*, que aparecía en el margen superior, centrado, compuesto en letras de caja alta, en negrita y en tipografía egipcia¹⁰, acompañado de diferentes dibujos y viñetas relacionados con la temática.

Era habitual su inserción en la página 7, si bien, a veces, ocupaba también la 8. Destacaba en ella la subsección *7 días*, que firmaba Victoriano Fernández Asís solo con sus iniciales. Aparece a partir del n° 43, en ocasiones en la zona de entrada, y otras en la de salida, con anchos distintos según el ejemplar (1, 2 o 3 columnas) pero siempre para referirse «de modo general y pocas veces con algo más que una ligera reseña, a los estrenos teatrales en España y también a algunos habidos en otros puntos de Europa y América» (Ballesteros, 2020: 60). En todos los casos, el contenido aparecía recuadrado y se iniciaba con una pequeña capitular insertada a dos o tres líneas. Este uso de las capitulares al comienzo de los textos es, como recoge Vílchez, «algo que introdujo en el diario *Informaciones* Bandín Ramos cuando diagramó este vespertino en 1956» (Vílchez, 2011: 278). Encabezaba el conjunto el nombre de la subsección compuesto en mayúsculas, negrita y en una tipografía *didona*.

¹⁰ Las tipografías egipcias, también conocidas como mecanas, se caracterizan por su remate cuadrado o rectangular, la escasa diferencia en el espesor del asta y la ausencia de contraste entre el asta y el remate. Estos caracteres nacen en el siglo XIX con fines publicitarios, por lo que son ideales para cabeceras y titulares y no para ser utilizados en textos largos.



Figura 10. Detalle de la columna 7 días en la sección Cine, Teatro y Circo de la segunda etapa de LEL

4. SOBRE LAS CABECERAS DE LA REVISTA EN LAS DOS ETAPAS

Uno de los elementos básicos de la identidad visual de la prensa lo constituye la cabecera, pues permite a la publicación adoptar una imagen editorial propia y diferencial frente a sus competidoras debido, sobre todo, al valor corporativo que encierra (González Díez y Pérez Cuadrado, 2014). Ya Rafael Mainar, en uno de los primeros libros dedicados a la disciplina del Periodismo, dedicaba un lugar destacado a la importancia de la cabecera en las publicaciones periódicas, a la que calificaba como «sello personalísimo [...] que no debe variarse bajo ningún concepto» (Mainar, 1906: 62).

En esta línea se pronunciaba también Edmund Arnold al definirla como *la marca de fábrica* de una publicación periódica. Arnold empleaba también el sinónimo de bandera (*flag* en inglés) para referirse a este elemento, porque decía que «al igual que una bandera inspira orgullo y respeto», por lo que la cabecera de diarios y revistas debía ser fuente de orgullo para los que en ellos trabajaban y «de respeto para sus lectores» (Arnold, 1965: 71).

Por su parte, Mario R. García considera la cabecera como el «elemento tipográfico más constante» de la publicación periódica, así

como un «vínculo de identificación» con el lector, «que debe sugerir a la primera mirada su personalidad, a la vez que ofrece una visión de las características de su entorno» (García, 1984: 100). De hecho, es un elemento que contribuye a reforzar la identidad de cualquier tipo de publicación, ya lo apunta González Solas al afirmar que «la identidad del periódico o revista está constituida por ciertos elementos constantes, tales como la cabecera [...]» (2002: 48-49), y es que las cabeceras —tanto en diarios como en revistas— «superan el valor textual implícito que encierran y se acercan más a un logotipo que configura la identidad de marca del propio medio con un valor consolidado» (González Díez y Pérez Cuadrado, 2014: 36).

También Fernando Lallana (2000: 143) señalaba que «una de las estrategias para crear identidad de marca consiste en la reiteración de la cabecera en aquellos productos que salen de sus rotativas». Y es que el rótulo es, como recoge Sobrino, «el título, que identifica a la revista como entidad, es el elemento representativo, el más cuidado por los editores, su imagen. Sintetiza, como componente gráfico y lingüístico, sus valores estéticos o la posición de la revista en el sistema [...]» (Sobrino, 2014: 835).

En lo que a *LEL* se refiere, durante los dos años que componen su primera etapa, la cabecera se mantuvo prácticamente invariable. Aparecía situada siempre en el mismo lugar de la portada, con una disposición en la zona superior, al ancho de la caja o mancha, dando cumplimiento a lo referido por Mario García cuando afirmaba que «las cabeceras cumplen mejor sus funciones cuando se colocan en la parte superior de las páginas, ocupando todo el ancho [...]» (García, 1984: 112). En cuanto a la superficie ocupada por la misma, se situaba en torno al veinte por ciento de la mancha, y el hecho de que fuera al ancho de la caja impedía que incorporara orejas (elemento tipográfico redaccional, administrativo o publicitario, que se coloca a uno o ambos lados de la cabecera).

El rótulo de *LEL*, tanto en la primera como en la segunda etapa, tan solo se componía del nombre, la fecha, el número de ejemplar y el precio. Carecía de lema y tampoco incorporaba ningún elemento icónico complementario (símbolo, emblema, escudo, etc.).

En este sentido, refleja lo que ya apuntaba Rehe cuando señalaba que «la cabecera no se debería recargar con demasiados elementos. Lo mejor es rodearla con suficiente espacio en blanco, lo cual le confiere autoridad y dignidad» (Rehe, 1990: 97). La única diferencia entre las dos primeras etapas de la revista radicaba en que en el primer caso se colocaba debajo de la misma y en negativo, y en la segunda, por encima del rótulo, centrada, subrayada, en letra de caja baja y romana antigua.

En cuanto a la tipografía utilizada en el nombre, nos encontramos —en ambos casos— con una familia romana moderna, con remates filiformes —rectos y finos, sin enlace, con una notable diferencia en el espesor del asta. Las tipografías conocidas como romanas modernas —también denominadas *didonas*¹¹— aparecen a finales del siglo XVIII, y se «identifican fácilmente con la razón y el universalismo clásico, pero también con la belleza, la sugestión visual y los sentimientos sublimes, y todo ello no es porque su neutralidad como letra se lo permita, sino por un potencial formal que les hace ser de algún modo clásicas y/o románticas» al mismo tiempo (Carrere, 2017: 10). Es precisamente en una cabecera donde mejor se puede apreciar la fuerza visual de las romanas modernas, ya que, como recoge este mismo autor, es en cuerpos grandes —y preferiblemente en mayúsculas— donde se acentúa el contraste entre astas gruesas y líneas extremadamente finas, con un resultado deslumbrante; de ahí que hayan tenido una gran presencia en cabeceras y logotipos (Carrere, 2017). Por otro lado, las letras *didonas* se han asociado desde su aparición con lo artístico, lo literario y lo poético, de ahí que muchas revistas relacionadas con la cultura —como la que nos ocupa— hayan acudido a ellas para sus cabeceras.

Continuando con el análisis del caso concreto de *LEL*, señalar que las letras de su cabecera están compuestas, en la primera etapa, en mayúsculas y muy condensadas, algo necesario debido a que se trataba de un nombre muy largo, compuesto por tres palabras y

¹¹ El término *didona* para referirse a la tipografía romana moderna procede de la fusión del apellido de dos de los principales tipógrafos del siglo XVIII: Firmin Didot y Giambattista Bodoni, creadores de las familias tipográficas que llevan sus nombres.

que de no estrecharse necesitarían más de una línea de composición. En la segunda etapa, las mayúsculas son sustituidas por versalitas en cursiva; y subrayadas por un filete semigrueso.

En cuanto al color, se observa el dominio del negro para el rótulo, si bien se acude, en la primera etapa, al azul y al rojo para otros dos elementos incluidos en este: la fecha y el número de ejemplar que aparece junto al precio. Debajo de la cabecera, y también al ancho de la caja de composición, aparece un baquetón de color azul en el que se incluye, en negativo y centrada, la fecha y la ciudad de edición, salvo en el último número de esta primera etapa, donde en una letra mayúscula de palo seco se indica únicamente el año y el calificativo de *extraordinario*, refiriéndose al carácter del número. En los números anteriores, la información relativa a la fecha aparece también calada en blanco, pero compuesta en una tipografía caligráfica o de escritura. En la segunda etapa, se emplea en unos números el rojo y en otros el azul para indicar el precio de la publicación.

Finalmente, en la primera etapa, en la parte superior derecha de la cabecera, reposa el número de ejemplar y el precio, en color rojo, en una letra romana antigua, alternando letras de caja baja y caja alta, destacando en negrita solo el número de ejemplar. Sin embargo, en la segunda etapa lo que aparece en la parte superior derecha es el precio, en color rojo o azul según el número de ejemplar, y en una letra de palo seco.

El resultado es, en ambas etapas, una cabecera —cabezote, rótulo, logotipo o mancheta— que aporta a la revista un aire moderno y elegante, pero con autoridad, que, a base de repetirse durante los cuarenta números que integran su primera etapa y los sesenta y tres de la segunda, contribuye a generar una identidad de marca potente que favorece la fidelidad de sus lectores.



Figura 7. Cabecera de *LEL* entre 1944 y 1946



Figura 8. Cabecera de *LEL* entre abril de 1956 y julio de 1957.

5. CONCLUSIONES

Una vez concluido el análisis formal y tecnológico del objeto de estudio se puede concluir de manera tajante que la publicación de *LEL* a partir de 1944 constituye un experimento singular en la producción de medios informativos en España en plena posguerra porque:

- 1) Pone a disposición de una revista literaria un cúmulo de recursos de artes gráficas que condiciona la imagen de ésta en el mercado de la prensa. Y que, de alguna manera, coloca un punto de distancia entre los contenidos culturales que publica y la manera de presentarlos. La impresión a todo color en los Talleres Offset de San Sebastián imprime a *LEL* un carácter que recuerda demasiado (tintas, maquinaria, papel...) a las revistas infantiles que son el producto principal del centro de producción.
- 2) A pesar de todos los recursos utilizados, *LEL* no alcanza un producto de excelencia debido a la necesidad de implementar un flujo de trabajo mixto —tipográfico en lo que respecta a la composición y offset en cuanto a la impresión— que rebaja la calidad del resultado final.
- 3) Con todo, el diseño de *LEL* en su primera etapa alcanza unas cotas de relieve que no se ofrecía en otras publicaciones de la época. Y en la segunda etapa sufre un retroceso palpable que la asimila al común denominador de la prensa española de posguerra.

Visto con la perspectiva que aportan más de setenta años de distancia, puede concluirse que *LEL* nunca acertó de lleno a elegir un soporte ni un diseño apropiado en relación con los contenidos literarios que ofrecía. La evidencia de lo que decimos se refleja de manera evidente en el anuncio que incluye *Gaceta de la Prensa Española* —otra publicación oficial de la Dirección General de Prensa— en la última página (la 232) del número 111 (junio-julio 1957) donde avisa de la «interrupción hasta octubre» de... Y donde afirma que «a partir de entonces sería publicada por el Ateneo de Madrid» y,

lo que resulta definitivo, pide «sugerencias sobre posibles modificaciones acerca de su formato y contenido».

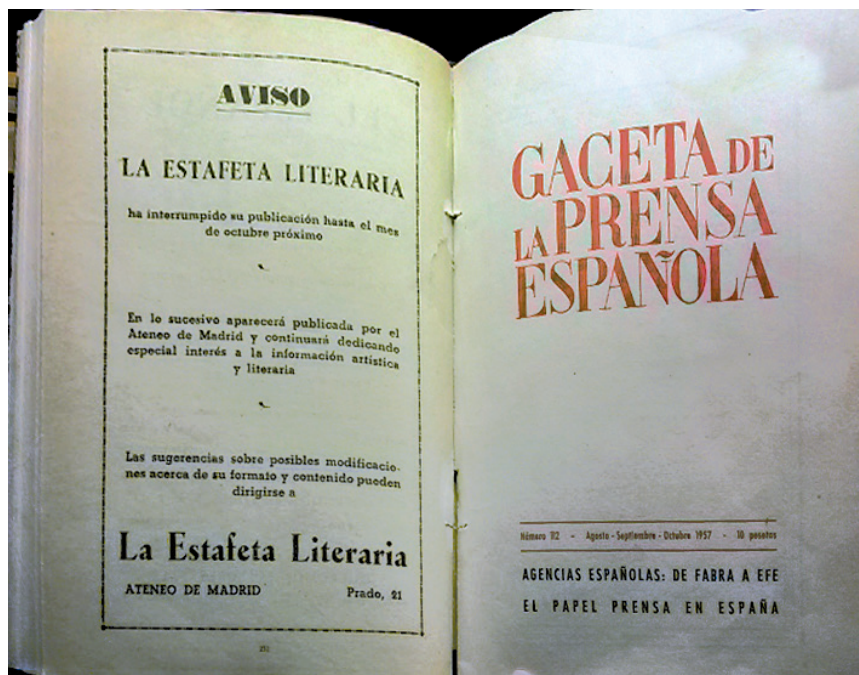


Figura 11. Última página del número 111 de *Gaceta de la Prensa Española* donde aparece el anuncio de *LEL*.

En la historia completa de *LEL* podemos asegurar que es en 1957 donde, estéticamente, se produce un punto de inflexión definitivo al desaparecer de la escena los hombres que la habían sustentado en etapas anteriores.

REFERENCIAS CITADAS

AGUINAGA, Enrique de (2010) *Aquí hubo una guerra. Otra memoria histórica. Otra antología*. Madrid: Plataforma 2003.

- ANÓNIMO (1944) «La Estafeta Literaria». *Gaceta de la Prensa Española* 26, 879-882.
- (1946) «Ojeada retrospectiva al entrar en 1946». *LEL* 40, 68.
- (1956) «Renacimiento en abril». *LEL* 41 (29 de abril), 1.
- ARNOLD, Edmund C. (1986) *Diseño total de un periódico*. Méjico: Edamex.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2020) *LEL (1944-1978): trayectoria de un empeño cultural*. Madrid: Sial Pigmalión.
- BADIOLA ARIZTIMUÑO, Ascensión (2015) *La represión franquista en el País Vasco. Cárceles, campos de concentración y batallones de trabajadores en el comienzo de la posguerra*. Tesis doctoral. Facultad Ciencias Económicas de la Universidad del País Vasco.
- BARRERO MARTÍNEZ, Manuel (2015) *Sistemática de la historieta. Aplicación al caso de la historieta y el humor gráfico en Sevilla: 1864-200*. Tesis doctoral en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- BUTLER, Luisa *et alts.* (1946) «Aquí opinan nuestros dibujantes». *LEL* 40, 42.
- CARRERE GONZÁLEZ, Alberto (2017) «Las letras romanas modernas (didonas): su identidad visual en el devenir tipográfico». *Revista 180*, nº 40, 2-12.
- DIEGO GONZÁLEZ, Álvaro de (2016) «La prensa y la dictadura franquista. De la censura al Parlamento de papel». Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUM).
- EVANS, Harold y Hugh Barty-King (1984) *La historia en primera plana. 1900-1984: Acontecimientos de nuestro siglo que conmocionaron al mundo*. Madrid: Technipress.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar (2012). «Papeletas para un argot de hoy: estudios lexicográficos en *LEL*». *Avances en lexicografía hispánica*, Antoni Nomdedeu Rull *et al.* (coords.), vol 2, 329-340. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- GÄDE, Reinhard (2002) *Diseño de periódicos: sistema y método*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARBISU BUESA, Margarita (2010) «La literatura extranjera en *LEL*: 1957 y Rafael Morales como punto de inflexión». En *LEL y su*

- contribución a la difusión de la cultura del siglo XX*, Pilar Fernández Martínez *et al.*, 63-101. Madrid: Sílex Universidad.
- GARCÍA SANTA CECILIA, Carlos (1997) *La recepción de James Joyce en la prensa española: 1921-1976*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GARCÍA, Mario R. y Esteban MORÁN TORRES (1984) *Diseño y remodelación de periódicos*. Pamplona: EUNSA.
- GARRIDO, A. (1974) «El periódico del futuro. Fin de la galaxia Gutenberg». *ABC* (16 de mayo).
- GÓMEZ APARICIO, Pedro (1981) *Historia del periodismo español. De la Dictadura a la Guerra Civil*. Madrid: Editora Nacional.
- GONZÁLEZ DÍEZ, Laura (2014) «La portada de cartel o póster como recurso habitual en la prensa deportiva». En *La gráfica del deporte. Fotografía, edición y diseño en prensa*, L. González Díez y P. Pérez Cuadrado (coord.), s. p. Madrid: CEU Ediciones.
- GONZÁLEZ DÍEZ, Laura y PÉREZ CUADRADO, Pedro (2006). *Cabeceras, cabezotes, cabezales, rótulos, logotipos y manchetas*. Valencia: ADCV.
- (2014). «La cabecera como signo de identidad del producto periódico: una aproximación teórico-práctica a los rótulos de la prensa diaria española en 2013». *Icono 14*, volumen (12), 31-62 (doi: 10.7195/ri14.v12i1.637).
- GONZÁLEZ SOLAS, Javier (2002) *Identidad visual corporativa*. Madrid: Síntesis.
- LALLANA GARCÍA, Fernando (2000). *Tipografía y Diseño*. Madrid: Síntesis.
- LÓPEZ DE ZUAZO, Antonio (1981). *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*. Madrid: Gráficas Chapado.
- MAINAR, Rafael (1906). *El arte del periodista*. Barcelona: Manuales Gallach.
- MARTÍN, Antonio (1978) *Historia del comic español: 1875-1939*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2011). «La historieta española de 1900 a 1951». *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187, 63-128 (doi: 10.3989/arbor.2011.2extran2114).
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio (1968) «Apuntes para una historia de los tebeos: II. La civilización de la imagen (1817-1936)». *Revista de educación-Estudios*, LXVII nº 195, 139-153.

- PUEBLA MARTÍNEZ, Belén, Laura GONZÁLEZ-DÍEZ, Pedro PÉREZ CUADRADO (2018) «La estética apresurada de *El Debate* pre-herre-
riano 1910-1911: Un estudio sobre la gráfica del diario católico
antes de la llegada de Ángel Herrera». *Historia y Comunicación
Social*, 23 (2), 405-424.
- REHE, Rolf (1990) *Tipografía y diseño de periódicos*. Darmstadt: IFRA.
- SÁNCHEZ ARANDA, Javier J. y Carlos BARRERA DEL BARRIO (1992).
Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1975.
Pamplona: EUNSA.
- SEOANE, María Cruz y María Dolores SÁIZ (2007) *Cuatro siglos de pe-
riodismo en España. De los avisos a los periódicos digitales*. Madrid:
Alianza Editorial.
- SOBRINO VEGAS, Ángel Luis (2014) «Las revistas literarias. Una apro-
ximación». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*
23, 827-841.
- TOBAJAS, Marcelino (1984) *El periodismo español (Notas para su histo-
ria)*. Madrid: Ediciones Forja, S. A.
- URRUTIA, Jorge (1978) «La poesía española de postguerra y la obra
poética de Camilo José Cela». *Boletín AEPE* 18, 81-96. Centro
Virtual Cervantes.
- VÍLCHEZ DE ARRIBAS, Juan Fermín (2011) *Historia gráfica de la prensa
diaria española: 1758-1976*. Barcelona: RBA Libros.
- WHITE, Jan V. (2017). *Diseño para la edición*. Málaga: Editorial Jardín
de Monos.
- ZAPPATERRA, Yolanda (2008) *Diseño editorial: periódicos y revistas*.
Barcelona: Gustavo Gili.

REFLEXIONES Y DISQUISICIONES SOBRE TEATRO EN *LA ESTAFETA LITERARIA*

Ana Isabel Ballesteros Dorado
Universidad CEU-San Pablo, CEU Universities

1. FIRMAS, FIGURAS Y SECCIONES IMPLICADAS EN TEMAS TEATRALES

SOBRE los asuntos teatrales, como sobre casi todos los géneros y temas tratados en *LEL*, la actitud adoptada en su primera época consistió en solicitar la asistencia de los entendidos o profesionales de la materia y en transmitir su saber o su experiencia a los lectores, de modo que, con el conjunto de los números, el lector pudiera obtener un acercamiento de relativa precisión y obtener ciertas conclusiones. En aquellos años en que escaseaban los libros y faltaba papel incluso para imprimirlos (Ballesteros, 2020: 24-27), en que las condiciones de vida obligaban a muchos a desempeñar oficios intelectuales con una preparación precaria, la sucesión de artículos de esta revista podía servir de guía básica gracias a la colaboración de los entrevistados: *LEL* como soporte y sus jóvenes entrevistadores servían de canal de respuestas a las cuestiones que podían plantearse cuantos hubieran de reflexionar u ocuparse de las materias tratadas, y esta actitud permaneció en la segunda época, en que se incorporaron nuevos ex alumnos de la Escuela Oficial de Periodismo, si bien con resultados diferentes (Ballesteros, 2020: 63-64).

Además, el afán de debate y contraste, signo caracterizador de esta revista (Ballesteros, 2020), llevaba a contraponer criterios y pautas, argumentos y percepciones de todos los colaboradores a través de la selección de los temas. Los marcos para la exposición

de tales ideas solían ser el de la entrevista y el de la encuesta a determinadas figuras de renombre, pero también se presentó a través de las distintas secciones de opinión cultural.

En ninguna de las dos primeras épocas de *LEL* se ejerció una crítica teatral en sentido estricto, según venía cultivándose en la prensa diaria, en los semanarios y revistas. Quizás a partir de las opiniones de Juan Antonio Tamayo Rubio y Dámaso Alonso que se especificarán más adelante, pareció optarse por evitar un modelo de crítica único o confiar en una sola persona para desempeñarla y, en cambio, se dio cabida a figuras que la abordaban desde ángulos distintos: al fin y al cabo, los planteamientos de Aparicio en los medios que fundaba y, en concreto, en *LEL*, no consistían en convertir cada uno en un medio más entre los de su especie y continuar o imitar las prácticas al uso, sino aunar de manera condensada lo vertido respecto a cada parcela en las diferentes fuentes de información (Ballesteros, 2020: 18-21).

Por eso, frente a lo que ocurrirá en etapas posteriores, en los años de Aparicio, *LEL* no sirve como complemento de las noticias y opiniones arrojadas respecto a los estrenos teatrales del momento en los otros medios, como tampoco de posición autorizada u oficial. En la primera época, ni siquiera —como podría inferirse respecto de otras artes o géneros— de compendio o recopilación resumida, aunque sí pudiera entenderse de este modo por lo que concierne a la actividad teatral en las provincias. En la segunda época, se halla cierta aproximación a ese modelo de resumen en la subsección «Siete días», encomendada al periodista Victoriano Fernández de Asís, que había sido crítico literario en *Pueblo* y que en aquellos momentos trabajaba en Televisión Española (Pérez-Rasilla, 2017: 229-235): sus «Siete días» oscilan entre el resumen y el anecdotario teatral.

En la primera época de *LEL*, se presentan algunos de los montajes de los teatros oficiales subvencionados, el María Guerrero y el Español, y a sus respectivos directores se les dedican páginas especiales, pero casi nunca se efectúa crítica de los montajes en sentido estricto. A lo más, Víctor Ruiz Iriarte, principal colaborador de la sección específica de teatro «Troteras y danzaderas», reseñaba, con

un puñado de frases, alguna de las obras vistas, particularmente en su subsección «Monólogo desde la batería». Una de las pocas críticas lo fue la referente a un estreno parisino, el de la *Antígona* de Anouilh, firmada por Luis Fernando de Igoa, crítico teatral de *Pueblo* por entonces (Doménech Rico, 2017: 144-147). No obstante, Igoa, que no solía colaborar en aquella página, parecía pretender con aquel artículo algo diferente de lo procurado por una reseña al uso, a saber, alzarse hacia un planteamiento general partiendo de un caso particular: las posibilidades de un teatro culto, literario, la vista del éxito obtenido en Francia por este, y algunos elementos que podrían constituir claves de tal logro, cuando ese tipo de teatro contaba con tantos detractores. Así, como pocas veces en la revista, en esta reseña se leen referencias al minimalismo escénico «una cámara negra, con tres puertas y tres escalones y a cada lado un asiento en forma de escabel» y a detalles del vestuario, como que Antígona llevaba un vestido largo y estrecho, Creón un frac y un abrigo sobre los hombros y los policías ropas de hule o cuero (Igoa, 31.5.1944: 10), símbolos escénicos todos que parecían conectar a partes iguales con ciertas propuestas de Brecht y de Piscator.

Respecto a obras editadas, tampoco se publicaron muchas en estas dos primeras épocas de *LEL* y, como tales, no en la sección específica de teatro «Troteras y danzaderas» de la primera época, sino en la dedicada a crítica literaria, histórica y filosófica en general «La lectura nunca fue vicio». Un artículo sobre el teatro de Ruiz Iriarte, síntoma del apoyo que tal autor y su obra estaban recibiendo por parte de Aparicio, se publicó en el segundo número de *LEL*, firmado por quien había sido crítico teatral de *Ya*, figura de gran reconocimiento en la época, el granadino Melchor Fernández Almagro (4.IX.1893/22.II.1966, García Abad, 1996; Viñes, 2000, 2005). La importancia de su opinión quedaba avalada por manifestarse en contra del deber de asistir a todos los estrenos y escribir sobre ellos inmediatamente después, porque en su sentir, debía distinguirse entre información y crítica, y esta solo debía aplicarse a las obras que merecían la pena (Ruiz Iriarte, 1.11.1944: 10). Respecto al teatro de Ruiz Iriarte, se acomodó a una metodología clásica de comentario y, en su intento de localizar sus fuentes y su

engarce con la tradición, encontró semejanzas con Bernard Shaw y con Nicolas Evreinof (en concreto, con *La comedia de la felicidad*, estrenada en 1935). Centró su artículo en el peso existente en las dos obras de Ruiz Iriarte de lo reminiscente, de lo libresco y de lo ajeno, y le instaba a superar lo recibido con el peso de la propia personalidad (Fernández Almagro, 20.3.1944: 12).

Otra de estas críticas se debió al censor, profesor, escritor, adaptador, crítico teatral de *Ya* Nicolás González Ruiz (Ballesteros, 2017: 209-216), que escribió sobre *Judith*, muy probablemente a instancias o por cortesía con el autor, José Francés, después de haber asistido a una lectura privada en la casa de este. Se trataba, en realidad, de una crítica de tipo impresionista, a partir de las emociones suscitadas durante la lectura: había encontrado, básicamente, nobleza trágica de algunos momentos y belleza poética en muchos pasajes, aunque reconocía que una obra no podía darse por definitivamente lograda hasta obtener el asenso entusiasta de un amplio y renovado auditorio (González Ruiz, 15.5.1944: 13).

Pero, como se ha dicho, más que publicar críticas, *LEL* en sus dos primeras épocas procuró establecer un debate y una reflexión en torno a aspectos del mundo teatral partiendo del sentir y la experiencia de autores, de críticos y de algunos directores y escenógrafos. Y en ese sentido sí presidió la idea de recopilación o compendio mencionada. De hecho, dentro de la sección «Trotteras y danzaderas» se repitió, a modo de subsección, la de «Hablan los críticos de teatro», constituida por once entrevistas realizadas a algunos de los más notables del momento, casi todas ellas por parte de Víctor Ruiz Iriarte (García Ruiz, 1987), aunque también ocasionalmente ejercieron de entrevistadores para la sección de teatro el periodista y colaborador habitual Manuel Suárez Caso (8.XII.1912/19.XI.1993), el catedrático de Lengua y Literatura del Instituto de Pontevedra José Filgueira Valverde (28.X.1906/13. IX.1996) y otros colaboradores de personalidad menos conocida, como Enrique de Mesa (que no debe confundirse con el conocido periodista, muerto en 1929), Juan Bautista Comas o G. Bautista Velarde. En la segunda época, cumplieron esta función Amelia Valero, la escritora María Jesús Echevarría (29.9.1932-17.8.1963), el

poeta y periodista Fausto Botello de las Heras (1932-2013), el crítico teatral José Antonio Bayona, los jóvenes Luis Losada, Antonio Gómez Alfaro (28.12.1931-22.6.2016), Rafael Brines Lorente, Germán Hebrero San Martín, que permanecería como colaborador en la siguiente época de la revista, un enigmático J. C. de C., Pedro de Cimacevilla, o el conocido periodista republicano José Miguel Naveros (1908-1985), que replicó a Luis Astrana Marín sobre sus teorías en torno al autor de *La celestina* (1.6.1957: 7).

A todos los entrevistados de la primera época, de un modo u otro, se les planteaban preguntas similares, como se expondrá en otro apartado. Así, pueden confrontarse las consideraciones de Manuel Sánchez Camargo (5.11.1911/19.2.1967), por entonces crítico teatral y de arte en *El Alcázar* (Gómez García, 2017: 173-176; Marchamalo, s.a.), publicadas en el número 10 (10.8.1944: 10) sin firma del entrevistador, con las del censor y crítico de *Arriba* Manuel Díez Crespo (Soria Tomás, 2017: 250-257) del siguiente número (Anónimo, 25.8.1944: 10) y con las aparecidas en números posteriores. En concreto, en el siguiente se publicaron las de Alfredo Marquerié (Anónimo, [¿Ruiz Iriarte?], 10.9.1944: 10), quien, según Foxá era el crítico más interesante del momento (Ruiz Iriarte, 30.4.1944: 11): ciertamente, el prestigio y la personalidad de Marquerié crecían de día en día, hasta el punto de que los actores se preocupaban seriamente por gustarle (Anónimo, 10.8.1944: 10) y quizás sus reseñas críticas sean de las más citadas en los trabajos sobre el teatro del momento (Sahuquillo, 2017: 156-163).

Las siguientes opiniones en aparecer fueron las del autor y crítico de *Ya* (Ballesteros, 2017: 106-114), Jorge de la Cueva (Anónimo, [¿Víctor Ruiz Iriarte?], 25.9.1944: 10), denostado por Azcoaga en su dimensión de comediógrafo, tanto como su hermano José (*El Silencioso*, 30.4.1944: 31), quien había pasado a ejercer la crítica cinematográfica. Siguieron, en el número 15, las de Melchor Fernández Almagro (Ruiz Iriarte, 1.11.1944: 10); en el 16, las de Benjamín Ramos García (Anónimo, 15.11.1944: 10), corresponsal por entonces en el protectorado de Marruecos; en el 17, las de Gabriel García Espina (Anónimo, 1.12.1944: 10), crítico de *Informaciones* y de *Radio Madrid*, y ya cerca de ser nombrado director general de

Cinematografía y Teatro (Doménech González, 2017: 153); las del conocido escritor y crítico teatral de la revista *Juventud*, bastante polemista por su ruda franqueza, Enrique Azcoaga Ibas (27.V.1912/23.3.1985) en el número 18 (Anónimo, 15.12.1944: 10), aunque sobre todo era crítico de arte (Díaz Sánchez, 2004: 509); las del polifacético Cristóbal de Castro (22.11.1874/30.12.1953), en el 19 (Anónimo, 1.1.1945: 10); en el 23, las de Emilio Morales de Acevedo (Anónimo, 15.3.1945: 10), crítico teatral de *El Alcázar* (Gómez García, 2017: 133-135); en el 27, las de Luis Fernando de Igoa (Anónimo, 25.5.1945: 10).



En la tertulia del café Recoletos el lápiz de Suárez del Arbol ha recogido este ángulo, en el que se hallan conversando los escritores Serrano Anguita, Luis Antonio de Vega y Alfredo Marquerie.

En la página de hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias

También sobre asuntos teatrales se preguntó a otros creadores e intelectuales que participaban en secciones dedicadas a diferentes artes, como fue el caso de Edgar Neville, a quien se entrevistó para la sección de cine «¿La vida es sueño? No, la vida es cine» (Anónimo, 15.6.1944: 14). Más o menos tangencial e insospechadamente, se recogen comentarios sobre teatro en la sección «Co-

nócete a ti mismo» —conformada por figuras del mundo cultural que se entrevistaban a sí mismas a solicitud de Juan Aparicio—, o en «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias», donde el joven periodista Julio Trenas, bajo el pseudónimo *El silencioso*, daba cuenta, entre otras actividades, de anécdotas de actores y de lecturas teatrales más o menos públicas. Además, muchos escritores que no se ceñían a un único género, podían participar de un modo u otro en cualquiera de las páginas.

Los colaboradores habituales disponían de facilidades para replicar cuando alguno de los pareceres publicados no coincidía con los propios, y así lo hicieron en distintos momentos, por ejemplo, Faustino Sánchez-Marín o Luis Ruiz Contreras, en las columnas en las que generalmente publicaban, a saber, «A muerte» y «Sello de urgencia».

En la segunda época, la divergencia de la maqueta respecto a la primera marcó también el carácter de las secciones, y la de teatros, fundida con la de otras artes de espectáculo, en «Cine, teatro, circo», apenas disponía sino de una pequeña esquina en el extremo inferior izquierdo para algunas reflexiones sin firma sobre el teatro y sus características. Allí, entre otros temas más concretos, se resumieron los comentarios de un supuesto semanario extranjero sobre la negativa visión de la mujer por parte de varios autores teatrales, a saber, Letraz, Anouilh, Sartre y Roussin (Anónimo, 14.7.1956: 7); las opiniones de Henri Gouhier sobre las diferencias entre cine y teatro (Anónimo, 21.7.1956: 7), la imposición de la mímica y la pantomima frente a la palabra a propósito de unas conferencias de Michael Redgrave (Anónimo, 25.8.1956: 7), la escenografía, o la procedencia del oficio de actor atribuida a la danza (Anónimo, 4.8.1956: 7).

Algo distinto de todo esto se encuentra en las secciones dedicadas a las provincias. Así, si por lo que respectaba a los teatros madrileños o nacionales la revista no puede servir ni de guía de espectáculos, ni de selección de los más relevantes, ni de memorándum, y menos aún para la recopilación de comentarios críticos en torno a los estrenos, en lo referente a las provincias el criterio se fundamentó en parámetros vistos en otras publicaciones funda-

das por Aparicio: en la Delegación Nacional de Prensa, se recibían mensualmente los «partes» o informes de las actividades culturales habidas en las distintas capitales españolas, conservados aún hoy (v. gr., AGA 21-06043, 21-06044, 21-06045, 21-06046, 21-06047, 21-06048, 21-06049), redactados muchas veces por personas encargadas desde los Ayuntamientos y por tanto escritos de modo desigual, más o menos lacónico o más o menos explicativo, a veces bajo firma y a veces sin ella. Estos partes constituían la base de la sección de la primera época «Las provincias en *La Estafeta*», entre las páginas 26 y 29, cuyas subsecciones llevan firma solo en algunos casos significativos y aparecen redactadas como reseñas unas veces y, otras, como crónicas o apuntes informativos. En la segunda época, se mantuvo este esquema en la sección «Correo Nacional», ahora situada en la segunda de las ocho páginas de cada número.

Entre estos *cronistas*, llama la atención en la primera época una figura que llegaría a ocupar posiciones relevantes en el panorama académico, Mariano Baquero Goyanes, recién licenciado en Filología Románica con premio extraordinario. Este se ocupó, con ribetes de crítico, de registrar el paso de compañías y obras por Gijón, aparte de enviar a veces fundados comentarios sobre la calidad de las obras representadas en los teatros Jovellanos o Robledo (10.5.1945: 26; 25.8.1945: 27). En reseñas de cierto calado crítico, también cubrió estas noticias durante las vacaciones veraniegas, como nacido en esta ciudad, el actor, escritor y guionista de cine Florentino Soria Heredia (15.VI.1917/2.VI.2015), colaborador de la revista en las dos etapas, sin sección fija en la primera y habitual en la sección «Cine, teatro, circo» en la segunda.

Igualmente, el colaborador ocasional Tristán de la Rosa, director de la revista de arte *Leonardo*, escribía desde Barcelona (10.8.1944: 28). Talante crítico mantuvo habitualmente en sus apuntes de la primera época Francisco de Cáceres (21.IV.1911-1972), amigo personal de Dionisio Ridruejo y director del diario *Alerta* de Santander desde 1939 (v. gr. 25.8.1944: 27), conocido de Aparicio, sin duda, por haber estudiado en la escuela de periodismo *El Debate* y por pertenecer a la Asociación Católica de Propagandistas (Gutiérrez Goñi, 2009: 139-141; 208-238).

Siguiendo con la primera época, Carlos María San Martín (¿? / 2.V.2019), conocido como *Kasama* en el mundo periodístico, subdirector del diario de La Mancha *Lanza*, se ocupaba de los actos de Ciudad Real. Por su parte, el periodista José Torrella, que escribía desde Sabadell (10.6.1945: 29), venía especializándose en cinematografía. Pintor y periodista era Gabriel Fuster Mayans (15.4.1913-19.1.1977), que se atenía muy lacónicamente a los actos celebrados en Mallorca (v. gr., 25.8.1944: 26; 30.I.1945: 29). Más extraño puede parecer la participación de un experto en actividades agrícolas, como Eliseo de Pablo Barbado, cuyas reseñas de la vida cultural segoviana se caracterizan por la franqueza y por el especial interés en el teatro religioso (v. gr., 10.10.1944: 26).

Casi todos los demás firmantes en esta sección eran personas vinculadas con la Falange o con alguna de las instituciones del régimen franquista, como el poeta canario Ignacio Quintana Marretero (1909-1983), que dirigía el periódico *La Falange* desde 1942, presidía la Asociación de la Prensa (Quintana y Yáñez, 2014), y así disponía de fuentes bastantes para redactar las noticias culturales de Las Palmas¹; o como Martín Sedeño, pseudónimo de Adolfo Muñoz Alonso, según García de la Torre (2012: 190), que mandaba sus notas desde Alicante (1.12.1944: 26); o como José María Ruiz Ojeda, delegado provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular, que se ocupaba de las noticias de Logroño (25.5.1945: 26).

La actividad de Bilbao la cubrió quincenalmente el maestro navarro falangista que en aquellos años figuraba como concejal del Ayuntamiento de Bilbao, Fermín García de Ezpeleta (07.07.1899/1975), colaborador de medios como *El Correo Español* o *Arriba* y director del semanario *El Magisterio Navarro* (Pérez Embeitia, 2019: 370-381)², quien parece que cobró cuarenta y cinco pesetas con cincuenta céntimos por este concepto (AGA, 049.002-22/01398).

¹ De religiosidad acendrada y muy devoto de la Virgen, reseñó en esta sección la edición preparada por María Rosa Alonso de la comedia *Nuestra Señora de la Candelaria* (28.2.1945: 27).

² Además de alguna que otra colaboración ocasional, como «Cuando hubo ópera en el suizo» (10.7.1945: 15, por el que se le abonaron ciento treinta y seis pesetas con cincuenta céntimos (AGA, 049.002-22/01398).

Sus reseñas se resuelven en unas pocas frases que enjuician el carácter de cada una de las obras, así como la recepción del público (v. gr., 15.3.1945: 28; 25.5.1945: 27; 25.8.1945: 28; 10.9.1945: 27; 25.9.1945: 29; 30.11.1945: 27).

De los acontecimientos culturales de Huelva, sobre todo de los referidos al cuadro artístico de Educación y Descanso (10.6.1945: 28; 25.6.1945: 28; 25.9.1945: 29) se encargaba Domingo Manfredi Cano (14.VIII.1918/23.V.1998), poeta, periodista y traductor (Gómez Domingo, s.a.) que colaboraría en la segunda época. De los eventos de Lérida (25.3.1945: 27), se ocupaba el escritor Miguel Serra Balaguer, que en 1936 se había visto obligado a renunciar a su cargo en la vicesecretaría del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Lérida, lo había recuperado al concluir la guerra civil y se había convertido en una de las figuras más representativas de la cultura franquista en la provincia (Gelonch, 2012: 190).

Otros colaboradores de esta sección fueron *AGAM*, de Granada; Antonio Blanco Pons, muy vinculado con la cultura menorquina (10.5.1945: 28); V. Borrás, que escribía sobre Mataró (25.5.1945: 29); Hernán María de Sariago, que mandaba sus apuntes desde Oviedo (25.5.1945: 27), como *don Benito* desde Badajoz (v. gr. 10.10.1944: 27). Desde el municipio barcelonés de Roda de Ter, los enviaba M. Viar Blanch (10.9.1945); desde Cartagena, José de Pilar (5.4.1945: 26); *Lynceus*, desde Córdoba (15.3.1945: 29). Con iniciales firmaban otros, como S. B. de la T. las reseñas de Jaén (v. gr., 15.2.1945: 28) o J. de T. las de San Sebastián (9.8.1944: 28).

En la segunda época, fueron numerosísimos los colaboradores de la sección «Correo Nacional», muchos de ellos jóvenes recién iniciados en el mundo de la cultura y de las letras pero después de gran reconocimiento en sus respectivos campos, y otros ya bien asentados en alguna de sus parcelas. En casi ninguno de ellos cabe descubrir vínculos claros con la Falange o con las instituciones del régimen más claramente marcadas desde el punto de vista ideológico y, dadas las fechas de nacimiento de muchos de ellos, sus trazados profesionales posteriores por lo general resultan menos relacionables con actitudes políticas precisas. De la primera época permaneció algún colaborador, como Gabriel Fuster Mayans,

quien siguió mandando la información cultural desde Mallorca bajo su pseudónimo *Gafim*, pero las firmas se renovaron y aparecieron, por ejemplo, el, por entonces, joven escritor y crítico, más adelante habitual colaborador de la revista, Jacinto López Gorge (25.3.1925-9.12.2008), que hablaba de la cultura en el Norte de África; el escritor y filólogo Manuel Agud Querol (1914-2004), de la de San Sebastián; Valeriano Gutiérrez Macías (28.XI.1914-30.IV.2006), figura relevante de Cáceres, coronel de infantería y académico correspondiente de la Real Academia de la Historia; el también académico e historiador Manuel Basas Fernández (?-24.I.1994), que escribía desde Bilbao; el profesor Luis Ballester Segura (1910-11.11.2004), desde Valencia; los periodistas Manuel Guerricabeytia, Juan Cabot Llompарт, Celestino Monge y Antonio Antón Vázquez (1919-2007) escribían, respectivamente, sobre la cultura de Teruel, la de Gerona, la de Soria y la de Elche; el poeta Carlos María Fernández Ruano, sobre la de Mérida; seguramente era el poeta Emeterio Gutiérrez Albelo el que añadía, a sus apellidos más conocidos, los de de la Ceba Bethencourt, para hablar de los acontecimientos culturales canarios.

Se ve en algunos números la firma del que se convertiría en cronista oficial de Zaragoza Emilio Jiménez Aznar, especializado en música, aunque sobre Zaragoza también escribió el escritor, guionista y crítico literario Miguel María Astrain (1934-2020); el periodista Manuel F. Avelló (1924-2002) se ocupó de los actos de Oviedo; Cándido Rivero Simón, de los de Puertollano; quien firmaba Sánchez Tadeo, probablemente el poeta de nombre Aurelio, enviaba noticias de los eventos culturales de Ávila; el escritor Servando Morales (1912-2020), de los de Las Palmas de Gran Canaria; el escritor y periodista Enrique Cerdán Tato (31.7.1930-23.11.2013), de los de Alicante; Domingo Gómez Flery, de los de Huelva.

Quizás Botello era Fausto Botello de las Heras, comentarista de la vida cultura sevillana y colaborador en otras secciones. En cambio, algunas otras firmas resultan más difícilmente identificables hoy con la necesaria seguridad: Muñoz García-Vaso (Aranjuez), Antonio Gallardo (Málaga), Esteban Vega (Valladolid), Chanza (Valencia), Vilaseca (Lugo), García Gómez (Cádiz), Pérez Fernández

(Zamora), *Canariensis* (Islas Canarias), Leonardo Gabaldón Valles (Cuenca), Miguel Lorenzo de Mena (Alicante), Alemán y Hernández Pérez (Murcia), Alfonso Paredes (Pontevedra), Javier (Oviedo).

2. SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA Y LA CRÍTICA TEATRAL

La cuestión en torno a la crítica, su definición, sus criterios, sus cometidos, su alcance y la formación de quienes la desarrollaban fue asunto tratado desde el primer número de la primera época. Sin duda desde la dirección se había procurado partir de alguna base sólida: M. González de la Torre acudió a su antiguo profesor, Juan Antonio Tamayo Rubio, autor de sendas monografías sobre Tirso de Molina y Lope de Rueda, como así mismo de otros estudios sobre literatura española, a los que seguirían más en los años siguientes. Como catedrático de Lengua y Literatura desde 1931 en el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza Cervantes, y en aquel momento en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Tamayo desarrollaba tareas de investigador más que de crítico literario, de ahí la perspectiva desde la que afrontó el tema y que sirvió para enfocar la materia en los siguientes números, pero también para cotejarla con las prácticas y teorías de otros intelectuales e incluso para, un año y medio después, enviar una encuesta a varios críticos. En el sentir de Tamayo, la función del crítico, esencialmente, consistía en ejercer de orientador en materia literaria y el problema básico del momento estribaba en la falta una crítica sistemática, inexistente hasta la fecha, por otra parte. La principal consecuencia de esa carencia radicaba en que empezaba a obrar sobre la literatura la propaganda, auténtica amenaza desorientadora para el lector, y de ahí la urgencia de que surgieran una crítica competente y unos críticos cualificados.

"El cine ha logrado también notables progresos. El impulso dado oficialmente a la representación de autos sacramentales hizo concebir grandes esperanzas. Pero queda comprobado que necesitan operosas adaptaciones. Consideramos de capital interés que se tentase la experiencia de llevar alguno a la pantalla.

—Volviendo nuevamente a un plano de abstracción y generalización, al orden de la corriente general del pensamiento español actual, en cuanto expresiva no ya de calidades estéticas, sino diagnósticas y éticas, ¿pueden formularse graves reproches?

—En manera alguna. Es muy consolador ver que oficialmente y por lo regular, también en virtud de las propias inclinaciones e iniciativas particulares, el pensamiento actual se instala sólidamente en lo religioso, en lo católico, Renace la misma Teología y se crea la Universidad Pontificia de Salamanca.

—¿Existe una influencia directa de nuestra guerra sobre nuestro espíritu creador?

—Creemos que la guerra de España, nuestra Cruzada, fué útil por muchas razones: fracaso del liberalismo, grito de alerta mojado en sangre contra el comunismo y preparación inmediata nacional para una tarea de superación y aviso. Es innegable que, a partir de nuestra guerra liberadora, se ha avivado la conciencia nacional para emprender tareas que, por sí solas, prestigian al país. Se ha fundado el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cuyos trabajos y obras, audaces y bonados, interesan a otros pueblos, rebasando nuestras fronteras. Dentro del citado organismo se vigilan, de un modo, en-

ACTUALMENTE CARECEMOS DE CRITICOS SISTEMATICOS

Es preciso un credo estético y una norma

El profesor Tamayo enjuicia el problema

MIENTRAS nos encaminamos hacia la calle del Duque de Medinaceli nos va caliendo un alborozo. El reencuentro con el profesor de años atrás va a producirse en condiciones sólo en apariencia distintas de la antigua relación discente: también ahora, aunque en otras condiciones y por modo diverso, vamos a recibir la sal y el agua de la enseñanza.

Don Juan Antonio Tamayo es hombre de vieja pasión por la literatura y se muestra complacido ante el tema de la encuesta.

—Se vive el día —nos dice—, sin pensar en las razones de los fenómenos que nos rodean, y es bueno que de vez en cuando alguien nos haga meditar el cómo y el porqué de las cosas.

do, no tiene una norma; y esto es lo que necesita el crítico: la norma.

—¿.....?

—El crítico que sigue una escuela literaria, por lo general nacional, suele ser más combativo, tiene un mayor poder de captación de minorías; pero el eclecticismo es preferible porque el campo de su influencia es mucho más amplia.

—Entonces, ¿cómo concilia usted el subjetivismo de un credo personal con el eclecticismo?

—En realidad, la contrariedad es sólo aparente. Es indispensable la profesión de fe estética; pero, dentro de ella, el crítico no ha de ser intolerante, sino diéctico y comprensivo. No se ha de olvidar que la crítica debe encaminarse a servir de guía a la gran masa de lectores más que a grupos reducidos de intelectuales: la masa es la que más necesita y, al mismo tiempo, la más propicia a dejarse guiar.

—Y la crítica ¿ha de ser benévola o rígida?

—Como toda manifestación social, debe ajustarse a unas normas de cohesión y de estimación del es-



Actualmente carecemos de críticos sistemáticos

Fuera de la necesidad de una seria preparación intelectual y una formación estética completa, no al alcance de muchos en aquellos tiempos, Tamayo enumeró otras dificultades para ejercer la crítica de obras de actualidad, entre las que figuraba la gran cantidad de obras que ya en la época se publicaba. Estimaba, además, la conveniencia de mantener la independencia de juicio, lo que a su vez requería mantenerse alejado de la vida literaria activa. Esto no suponía, necesariamente, una absoluta incompatibilidad entre la creación y la crítica, pero lo lógico era priorizar una de las dos actividades. En definitiva, la crítica exigía una dedicación plena y no practicarla solo con los propios amigos o de un modo tan delicado que no fuera tal. Por otro lado, hacía falta, además, una crítica de la crítica, efectuada por investigadores (González de la Torre, 5.3.1944: 21).

El talante de la publicación, manifiesto en todas las secciones y temas tratados, también en este punto habría de buscar y airear la consabida polémica. Así, un entrevistador diferente, Dionisio Gamallo Fierros (25.8.1914/16.1.2000), que se haría conocido en el mundo cultural (Cortezón, 2005), aprovechó estas ideas vertidas por Tamayo para formular preguntas a otro de los catedráticos más famosos del momento, Dámaso Alonso, bien reconocido por sus vínculos con la llamada Generación del 27. Este adoptó un tono sumamente escéptico e irónico en sus respuestas, a fuerza de subrayar los puntos débiles de algunas de las aportaciones de Tamayo, aunque no presentadas explícitamente como tales.

En concreto, Dámaso Alonso parecía disconforme con la idea de que la crítica estuviera en decadencia, como así mismo de requerirse una *crítica de la crítica*, pues esto implicaría, a su vez, una nueva crítica de esa segunda crítica, y así sucesivamente. En la misma línea, juzgaba neoclásica la consideración de una crítica orientadora, en el sentido de educar el gusto del público, con el añadido de los errores a que podía conducir, y ponía como ejemplo la ejercida en el siglo XVIII, muy despectiva con grandes obras literarias. En todas sus respuestas, Dámaso Alonso abogó por la amplitud de criterio y por suma flexibilidad en las modalidades. Con el ejemplo de que el estudioso aburriría al lector y de que la petición de un artículo a un investigador podía suponer que escribiera varios tomos, el entonces profesor de la Universidad Central (hoy Complutense) disociaba más terminantemente que Tamayo las tareas del crítico, propias del periodismo, de las de tipo académico (Gamallo, 20.3.1944: 19), distinción a la que se referirían diversas figuras a lo largo de los números.

Como es natural, el tipo de crítica de mayor interés para la revista, tanto para su cultivo por parte de los colaboradores como para los lectores potenciales, era la indicada para el periodismo y no la de tipo académico. Pero también respecto a aquella manifestaron objetivos no del todo equivalentes las distintas personalidades opinantes a lo largo de los casi dos años que duró la primera época de la revista.

Así, para González Ruiz, igual que años después expondría en su *Enciclopedia del periodismo* (1966: 419-428), la crítica periodística tenía una doble funcionalidad, formativa e informativa (10.1945: 16), con lo que parecía acercarse más al parecer de Tamayo que al de Dámaso Alonso, mientras que Gabriel García Espina entendía que la crítica de prensa cumplía la doble misión de informar y valorar (Anónimo, 1.12.1944: 10), lo cual no era exactamente lo mismo que *formar*. El colaborador habitual que se escondía tras las iniciales S.M., seguramente el censor Faustino Sánchez Marín (Ballesteros, 2020: 29, 95) parecía pensar como García Espina, pues al referirse al ejercicio crítico, abogaba por una crítica tendente a la benevolencia, ni mezclada con parcialidad, ni venalidad ni insinceridad... y así mismo creía que debía reflexionarse mucho para no condenar ni ligera ni temerariamente, lo cual, dicho por alguien vinculado con la censura durante largos años (si acaso de verdad las iniciales responden a Sánchez Marín) puede resultar de interés: «Pero cuando se haya convencido de que debe condenar, condene no agriamente, pero sí claramente» (S.M., 15.12.1945: 4).

El que la crítica implicara valoración y no solo información parecía obvio a varios entrevistados: Luis Fernando de Igoa, frente a quienes propugnaban una crítica benevolente para no espantar al público de los espectáculos, y frente a quienes la proponían severa para que no se rebajara la calidad, abogaba por una crítica sincera y justa, y un crítico que usara de su criterio con honradez (Anónimo, 25.5.1945: 10). Quizás estas palabras procedían de que Morales de Acevedo había confesado en un número anterior no ejercer esta crítica sincera (Anónimo, 15.3.1945: 10): la crítica le hacía sufrir y para escribirla se ponía «gafas negras y severas barbas»... pero sucumbía cuando un «espíritu burlón» le daba con el codo y le llamaba incauto si se atrevía a decir la verdad. Con todo, pensaba que la crítica benevolente a la que todo parecía bien resultaba más demoledora que la negativa, pues, en su sentir, la indiferencia era peor que la ira (15.3.1945: 10).

Ahora bien: uno de los escollos residía en los lectores y en el peligro señalado por Tamayo, pues muchos no sabían distinguir entre una gaceta y una crítica, entre un breve de propaganda y

el comentario de un entendido, como señaló Cristóbal de Castro (Anónimo, 1.1.1945: 10).

Además, justamente en esa crítica periodística, el riesgo señalado por Tamayo de destinarse solo a las obras de los amigos y, por tanto, no ser ni imparcial ni ecuánime, se palpaba como una realidad en aquellos días, según varios autores en sus respuestas a una encuesta sobre el particular. Por ejemplo, el periodista y narrador Pedro Álvarez Gómez (29.VI.1909 – 26.V.1983) aseguró que la crítica del momento no servía de guía, sino que se trataba de una nota comercial con «la caricia de los amigos» no siempre acertada al indagar en lo mejor y esencial de las obras, ni siquiera cuando pretendía ser benevolente. Por tanto, pensaba que no había crítica propiamente dicha (15.7.1944: 5). Aquiescencia indirecta, por ofrecida en el mismo número y página, lo supuso la respuesta de Alfredo Marqueríe, al afirmar que los críticos habían sido muy indulgentes con sus libros (15.7.1944: 5).

Pero también iba en contra de una adecuada valoración crítica, como denunciaba Fernández Almagro, haberse establecido la costumbre de escribir sobre un estreno inmediatamente después, motivo por el cual él había abandonado su ejercicio (Ruiz Iriarte, 1.11.1944: 10). En la misma línea se manifestó Enrique Azcoaga, a quien gustaba la labor crítica para efectuarla diez veces al año, y no a destajo como se exigía (Anónimo, 15.12.1944: 10).

Joaquín Calvo Sotelo quiso aprovechar la ocasión de ser encuestado para poner ciertos reparos al estatus de los críticos, reparos en todos los cuales manifestaba concordar absolutamente con las ideas aportadas por Tamayo, aun sin mencionarle explícitamente. En primer lugar, al considerar la inoportunidad de las relaciones asiduas entre los críticos y los autores; así mismo, la permanencia de algunos críticos en sus puestos durante muchos años, por traer consigo un apalancamiento en determinadas perspectivas inmodificables, enconadas a veces. Por lo que concernía a las críticas en sí, lamentaba el manido uso de cierta adjetivación que banalizaba el contenido y, a fuerza de prodigarse, perdía efectividad. Mayor interés tenía su señalamiento de cómo muchas críticas de estrenos no pasaban de ser crónicas, dada la impericia o escasa formación

de los encargados de redactarlas, y cómo otras se reducían a mera consignación del argumento (15.7.1944: 5).

S.M. (Ballesteros, 2020: 29, 95) puntualizó una idea que pervive hoy en la imagen de la crítica del momento: las revistas de cierta altura contaban por lo general con un buen nivel crítico, como así mismo determinados periódicos, cuyos nombres prefirió silenciar, si bien en un número siguiente precisó la «continuidad en seriedad y orden» en el de *Arriba* (S.M., 30.11.1945: 4)³, donde publicaba Díez Crespo, como se señaló anteriormente. Periódicos como este, a juicio de S.M, suponían la excepción en el conjunto de la prensa diaria, según se desprendía de modo natural de su diversa condición. En cuanto a las materias, difería mucho la calidad crítica de los artículos sobre los libros filosóficos, de la realizada sobre obras literarias, muy inferior a aquella, pero incluso superior esta última a la referida a obras de arte. Esta diferencia se debía a aquellos a quienes se encomendaban semejantes tareas: solo los científicos solían juzgar las obras de aquellas materias, solo filósofos solían encargarse de comentar libros sobre filosofía, pero, en cambio, en materias literarias, dada la libertad de que gozaban y su no supeditación al rigor lógico ni a las leyes científicas, parecía darse por supuesto que cualquier persona con cierta cultura podía acometer su análisis, sin requisito alguno de especialización (S.M., 10.1945: 4).

Fernández Almagro ya había dicho que los críticos teatrales siempre habían sido de bagaje intelectual inferior al de los literarios, porque, como una función de teatro no era solo literatura, sino un hecho social, no parecía requerirse un especialista para comentarlo (Ruiz Iriarte, 1.11.1944: 10). También Cristóbal de Castro había ironizado sutilmente sobre la inconveniencia de que fueran personas cultas, pero no especialistas en el ámbito de la creación teatral,

³ S.M. aventuró un acercamiento etimológico al término *seriedad* empleado para calificar la crítica publicada en *Arriba*: *seriedad* podía provenir de *serie*; *serio* de *serius*, a su vez contracción de *severus*, que en sí mismo contenía la doble y unificada acepción de *serio* y de *verdadero*. En cuanto a raíz de *series* se encontraba en *sero*, abierta a una multiplicidad de significaciones, como plantar, sembrar, crear y también enlazar, ordenar, sistematizar. De este modo, entendía que una crítica seria era severa, verdadera, sincera, ordenada y creadora (S.M. 30.11.1945: 4).

quienes ensalzaran en presentaciones y críticas las obras de otros autores (30.1.1945: 7), quién sabe si por tratarse de un *defecto* que él mismo había podido apreciar con la lectura de varios números de la revista, como la reseña de *El puente de los suicidas*, firmada por un Camilo José Cela que había reconocido no saber nada de teatro, aunque tal reseña se presentara en el formato de carta abierta y no como artículo de crítica al uso (15.6.1944: 10).

Sobre el tipo de formación necesaria para ejercer la función a que nos venimos refiriendo, Edgar Neville se había manifestado de modo coincidente con Calvo Sotelo en otra entrevista inserta en la sección «¿La vida es sueño? No, la vida es cine»: según él, no podía dejarse en manos de alguien joven, sino de una persona culta, muy preparada en las artes, pero sobre todo en literatura y drama, un intelectual de personalidad indiscutible, para que su juicio se valorara, y que además no guardara rencor a las tareas literarias por no haber podido despuntar en ellas, ni pretendiera usar esta profesión como trampolín para introducirse en el mundo teatral (Anónimo, 15.5.1944: 12). En cambio, no le parecía que el acercamiento crítico requiera una «técnica», sino que bastaba con «talento, cultura y buen gusto», y tener demostradas estas facultades antes de empezar el ejercicio de esta profesión (Anónimo, 15.5.1944: 12). Benjamín Ramos García tenía la misma opinión en este punto, aunque la razón, para él, estaba en el conocido tópico de que las grandes obras no resistían el análisis (Anónimo, 15.11.1944: 10).

S.M. indirectamente contradijo a Edgar Neville y a Ramos García cuando propuso un cierto método para elaborar una crítica. Curiosamente, aludió por negación a la que se convertiría en la práctica habitual, años después, de Arcadio Baquero Goyanes (Ballesteros, 2017: 345): «Líbreme Dios de pretender que se establezca una especie de formulario fijo con blancos a rellenar de modo casi burocrático», práctica y formulario que, por otro lado, se ponían en los impresos de los informes de censura, aunque no siempre los encargados los rellenaran. Para S.M., se escribiera del modo y orden como se escribiera, en cualquier caso la crítica había de reflejar una serie de aspectos que sí enumeró. Por una parte, debía ofrecerse una impresión de conjunto, subjetiva y espontánea

tras la lectura seguida de la obra, pero también un examen objetivo y analítico del lenguaje, argumento o tesis, procedimientos o técnica, comparando entre lo que se advirtiera como propósito el autor y lo realmente conseguido. Por otra parte, había de situarse la obra en el conjunto de la producción del autor, en caso de no ser la única, y en el conjunto de las de su género, al tiempo que debía trazarse el plano de las fuentes, influencias y analogías dentro de las coordenadas de la historia cultural.

Entendía que no debían dejar de mencionarse, con rigor y sobriedad, los defectos que tras un examen sereno y circunspecto se encontraran en la obra, pero los aciertos, en cambio, habían de resaltarse con menor sobriedad y con la mayor precisión posible. De seguir estos criterios de modo escrupuloso, los índices de obras criticadas serían también índices de obras selectas, de indispensable lectura para el público que no quisiera perderse «entre la terrible selva de la producción literaria» (S.M., 10.1945: 4).

Debe reconocerse que esta pauta invitaba a una tarea de reflexión sobre los distintos elementos de una obra, al tiempo que resultaba bastante flexible como para que cupiera incorporar el conjunto de los componentes según la conveniencia o no de subrayar o silenciar algunos de ellos. Facilitaba la objetividad, sin impedir la manifestación de la perspicacia y sensibilidad peculiares del crítico.

Gabriel García Espina entendía que el crítico debía situarse como simple espectador y analizar su propia reacción ante lo que sucedía en escena. Después, razonar sobre sus porqués y juzgar en consecuencia (Anónimo, 1.12.1944: 10), aunque resulta difícil establecer si coincidía con Marqueríe, que se había expresado en términos muy parecidos tres meses antes (10.9.1944: 10), o si se había visto influido por él. Para Jorge de la Cueva, la crítica era un caso de conciencia, y por eso procuraba dejar a salvo a los autores y dictaminar solo sobre las obras en sí (Anónimo, 25.9.1944: 10).

Más adelante, se insistiría en redondear estas opiniones a través de una encuesta enviada a diversos críticos teatrales, para que expusieran qué criterios debían inspirar la labor literaria, en qué medida habían de intervenir los elementos objetivos y subjetivos en la valoración crítica, cuál era la misión específica del crítico literario,

si acaso estaba autorizada la crítica para dar reglas a la creación, en qué grado se influían mutuamente crítica y creación y si podía entenderse que la crítica estuviera en crisis. También se pedían soluciones y otras consideraciones que se juzgara pertinente aportar.

Entre las respuestas, se encontraban las de Nicolás González Ruiz, que declaró responder por cortesía y por eso no se detuvo a ofrecer soluciones. En su sentir, se había pasado de una gran estrechez a la hora de establecer el canon, a una libertad máxima, lo cual no significaba falta de preparación en quienes ejercían la crítica. Con todo, esta se había vuelto demasiado subjetiva. Sí le parecía que la crítica estaba autorizada para «dar reglas a la creación», si bien no podía hacerlo cualquier advenedizo, sino que el crítico había de ganarse ese derecho. En cualquier caso, la influencia respecto a las obras literarias le parecía clara e incluso necesaria para lograr una creación literaria «buena y vigorosa», de modo que entendía ambas tareas como vasos comunicantes (10.1945: 16). Por su parte, Luis Fernando de Igoa estaba convencido de la eficacia de la crítica, y a ella le atribuía haber mejorado el panorama teatral español en los últimos cinco años (Anónimo, 25.5.1945: 10).

También respondió a la encuesta publicada en octubre de 1945 Melchor Fernández Almagro, y de modo muy significativo, por comportar una defensa de la subjetividad del crítico en cierto sentido, pero también de la de la propia obra valorada. Por un lado, su opinión parecía concordar con una visión romántica tanto de la literatura como de la crítica, por cuanto consideraba que, siendo una creación personal, de ahí habían de emanar los principios llamados a informar la obra. Esta respuesta no podía significar sino que el crítico debía esforzarse por acceder a esos principios a partir de los cuales se había construido aquella. Paralelamente, el crítico debía «acudir a cuantos elementos de juicio estén a su alcance, empezando por su propio criterio. Es un lector más y no tiene por qué renunciar a su gusto. Lo que le diferencia de cualquier lector es que está obligado a razonar sus opiniones». No obstante, tal juicio caía en la indeterminación respecto al criterio del crítico, que en cualquier caso nacía de la formación y del cultivo de la sensibilidad, lo cual requeriría especificar una definición de las bases de

tal formación. De tal planteamiento se deducía, conforme el mismo Fernández Almagro expondría, que no podía el crítico reglamentar la creación, por carecer esta de reglas o no ser universales. Negaba, por otro lado, la mutua influencia entre crítica y creación. Más bien entendía que era el ambiente general de una época determinada lo que influía en ambas. Por razones similares, ambas debían considerarse siempre en crisis y en continua revisión, por lo cual, no veía necesidad de resolver el estado en que se encontraba en aquel momento (10.1945: 17).

Al añadir, en su respuesta a la tercera pregunta, que la misión del crítico quedaría cumplida con informar «con lealtad» y ser sincero en su juicio, volvía a remitirse a una concepción romántica o impresionista de tal actividad. Pero aprovechó también esta pregunta para referirse a ciertas actitudes desconsideradas de los creadores hacia los críticos, a los que solían acusar de no ejercer su función o de no existir cuando no lograban un reconocimiento de sus obras como maestras. Por otro lado, parecía entender que solo merecían comentarios las creaciones de cierta relevancia, al formular la pregunta retórica «Si las obras verdaderamente importantes escasean, ¿qué importancia, a su vez, puede tener la crítica?» (10.1945: 17).

Con esta opinión concordaba absolutamente Emiliano Aguado (15.7.1907/24.5.1979), quien aunaba, entre otras, las tareas de creación y de crítica teatral, ejercida esta última en los años veinte en *La Época* y más tarde, aparte de en otros medios, en *Pueblo*⁴. Aguado, más que responder a la pregunta sobre los principios que debieran presidir la creación literaria, pretendió referirse en términos más realistas a los existentes, entre los que distinguió algunos inmutables y otros transitorios, dependientes de las modas, si bien solo al socaire de estos se manifestaban los primeros. No obstante, dejaba absolutamente sin concretar cuáles fueran unos u otros. Menos aún quiso determinar en qué medida hubieran de imperar criterios subjetivos u objetivos, por entender que el crítico que realmente lo era, tenía tan asimiladas las reglas del arte, que

⁴ Juan Aparicio le conocía de los tiempos en que confraternizaba con Ledesma Ramos (Argaya, 2003).

las utilizaba sin pensar en ellas. Su función consistía en poner de manifiesto las virtudes de cualquier obra, en caso de no ser tan execrable que pareciera sarcasmo hablar de ella. En su sentir, el crítico había de recrear la obra con una mirada «amorosa», es decir, con el deseo de descubrir sus cualidades, pero también procurando establecer una distancia suficiente como para valorarla más allá de su época. Se mostraba contrario a la «crítica desabrida», propia, creía él, «del mal humor o desahogo del rencor». En todo esto coincidía con lo transmitido por el papa Pío XII, como se verá más adelante.

Para Aguado, el intento de aclarar y establecer normas, algo propio de la tarea crítica, podía ser muy útil al arte, pero los creadores no estaban obligados a seguirlas. Además, con frecuencia causaban en el creador un anhelo de crear obras inmortales, lo cual le parecía signo de esterilidad. También dedicarse a ambas ocupaciones acarreaba en muchos casos que el talante crítico de un autor apagara al creador. Solo la necesidad de escribir propia del auténtico creador podía superar esos impedimentos, junto con la consideración de que ser universal o no era algo que se le escapaba. Al fin y al cabo, crítica y creación constituían dos facetas de la misma vida, sometidas a las mismas influencias ambientales y en busca ambas de idénticas realidades: «no hay jamás verdadera distancia entre lo que se escribe y lo que alcanza la crítica», en lo cual también concordaba con Fernández Almagro. En cuanto a la solución a los problemas planteados, ni la sabía ni se la imaginaba. Solo el tiempo podía traer consigo otra visión de la realidad o de la vida (10.1945: 17).

S.M. también aportó su opinión sobre las relaciones entre crítica y producción literaria poco después: le parecían evidentes los lazos entre ambas, pero mucha mayor la influencia de la crítica en la creación que en sentido inverso, por despectivos que pudieran ser los autores respecto a los dictámenes de aquella. En cualquier caso, la crítica también ejercía su influencia en el público lector, desde la *auctoritas* que ostentaba en virtud de la costumbre. En todo esto contradecía el sentir de Fernández Almagro, para quien el público era independiente de los críticos y ni buscaba sus opiniones en la prensa, ni seguía sus consejos (Ruiz Iriarte, 1.11.1944: 10). Por otro

lado, para S.M., el crítico «noble y entendido» podía muy bien contribuir a que el autor cobrara conciencia de sí mismo y de su obra, y en ese sentido le debía gratitud. De ahí que la crítica pudiera tener algo de creadora. Pero lo cierto era que la crítica existía porque antes había una creación, y en ese sentido no solo esta influía en aquella, sino que era su razón de ser y existir (15.12.1945: 4).

Una de las posibles consecuencias de esa influencia de la creación en la crítica lo suponía la frustración de un autor si no triunfaba y se dedicaba a reseñar las obras de otros. Esto conectaba con uno de uno de los puntos anotados por Tamayo y señalados también por Edgar Neville y, en uno de los últimos números de *LEL*, sería S. C. (seguramente, Manuel Suárez Caso) quien habría de publicar una columna sobre el particular: se trataba del carácter de los críticos cuando provenían del mundo de la creación, su particular severidad, tanto más dura cuanto peor hubieran sido recibidas sus propias obras: «Cuando algunos señores que emergieron en la vida literaria a remolque de su vocación dramática fracasan como comediógrafos, procuran enquistarse al margen o en las proximidades del teatro como críticos. Esto es fatal para el teatro» (10.1945: 4). En la propia revista, el lector podía encontrar un ejemplo en el caso de Eugenio Mediano, autor mediocre que, a juicio de Eusebio García Luengo, se había atrevido a hacer, en el Ateneo, una crítica muy negativa, «torpona e ingenua», de *Yo soy Brandel*, de Juan Ignacio Luca de Tena, y en presencia del autor. Este, muy elegantemente, había respondido estar de acuerdo con tal crítica (*El silencioso*, 30.4.1944: 31).

Fernández Almagro se había manifestado contra los críticos que pretendían ser autores: en su sentir, aquellos, por delicadeza, debían renunciar a intentarlo, por un lado por cómo influiría su tarea creadora en la objetividad a la hora de criticar a los demás, y por otro lado porque implicaría una competencia desleal, pues las compañías se verían condicionadas a aceptar sus textos antes que los de un competidor menos peligroso (Ruiz Iriarte, 1.11.1944: 10). No se sabe hasta qué punto esto podía suponer una advertencia para el propio Ruiz Iriarte pues, aunque no ejerciera estrictamente como crítico, su posición cercana a Aparicio podría tener

las mismas consecuencias. La revista, por otro lado, había ofrecido y seguiría ofreciendo ejemplos de quienes sobre todo desempeñaban tareas periodísticas, pero también lograban ver estrenadas sus obras en teatros comerciales, aunque alguna vez hubieran de conformarse con salas de provincias, como Jorge de la Cueva o Nicolás González Ruiz.

Ruiz Iriarte, con otro talante, se referiría indirectamente a las circunstancias distorsionantes en la recepción de una obra teatral, como así mismo a la subjetividad y gustos individuales del espectador, en uno de sus «monólogos ante la batería». Al recibir las felicitaciones tras un estreno, advertía con claridad que muchos no habían llegado a tiempo de ver la función, o estaban distraídos, o le aconsejaban eliminar una escena esencial del primer acto, o aligerar la obra, pues su extensión había hecho salir a un crítico enfadado por perder el último metro, o modificar el orden de tal manera que la trama cambiaba radicalmente, o le decían con franqueza que el último acto flojeaba. Solo recibía verdaderos ánimos del último en marcharse, el tramoyista, único en percatarse de que, a pesar de todos aquellos reparos, la obra había gustado al público general (30.11.1945: 10).

La índole más periodística que adquirió *LEL* en su segunda época significó abandonar el talante y tácticas de la primera, pero también cualquier pretensión de crítica metódica. Así, como conclusión, y pese a lo fundado de muchas opiniones, este conjunto de ellas demuestra la carencia de unos principios críticos, una ausencia de referentes incontrovertibles e, incluso, la inexistencia de autoridades en la materia a los que apelar. Ni los clásicos Aristóteles y Horacio se mencionan siquiera, como tampoco obras tradicionales de la tradición española, con la excepción de Menéndez Pelayo. El escepticismo postneoclásico y las concepciones románticas más o menos visibles parecen dominar, en el fondo, la actividad y los criterios de entrevistados y colaboradores que no llegan a más que a enumerar epígrafes o componentes dramáticos sobre los que reflexionar para escribir un artículo de crítica.

Con todo, *LEL* enhebraría la primera época con la segunda en la cuestión referente a la crítica, y ya en el primer número se in-

sertó un artículo de Vicente Agudo sobre la responsabilidad de los críticos subrayada por Pío XII, aunque se refería a los críticos literarios en general, y no específicamente a los teatrales. El papa había indicado la conveniencia de, poniendo como fundamento la verdad y como corona la caridad, pudiera el crítico ser auténtico instrumento de cooperación en la difícil tarea pastoral encomendada por Dios a los rectores de las almas. Entendía la crítica fundada sobre un derecho más sagrado que el de la libertad de prensa y había señalado tres normas básicas: *sine ira et studio* (sin pasión ni parcialidad), *verbum oris est verbum mentis* (decir lo que se piensa), *omnia autem caritas* (por encima de todo, la caridad). El crítico debía ganarse a sus lectores, debía entender con amplia cultura y sólida formación las obras, y no debía comentarlas a medias, entresacando unos pocos defectos y alabando sin cuidado, sino que había de juzgar con unas normas lo más objetivas posible, siempre que se pudieran encontrar estas. El crítico debía ser firme y defender la verdad con pasión, pero sin arrogancia, con caridad para con el autor y para con el lector, pues a este no podía engañársele y con aquel convenía guardar la delicadeza oportuna, procurando entender en el mejor sentido la intención de los escritos, sin caer, sin embargo, ni en la ingenuidad ni en la credulidad (Agudo, 29.4.1956: 3).

3. EL TEATRO, SUSTANCIALIDAD Y COMPONENTES

La intención informativa pero también orientativa a incluso didáctica de la publicación, abarcadora de las necesidades tanto de los profanos interesados en las cuestiones artísticas como de los ya avezados en alguna de sus ramas, se manifestaba a través de unos pocos temas esenciales sobre la materia, en torno a los que giraban los distintos pareceres de colaboradores fijos y ocasionales. Ya se ha visto cómo, en la primera época, después de haber acudido a catedráticos en busca de directrices, al constatar estos la falta de una crítica sistemática, se optó por recurrir a aclarar lo referente al tema a través de una suma de opiniones aportadas

por intelectuales, críticos y autores de solvencia justificada en sus respectivas actividades. Paralelamente, diferentes críticos y autores teatrales fueron perfilando concepciones del teatro. Parecía presidir la pretensión de configurar un paradigma o de asentar una clasificación de las artes según sus rasgos distintivos y elementos comunes, como también señalar sus problemas en el momento y ver sus perspectivas de futuro, en un momento de confusión por la importancia adquirida por la escenografía, por la rivalidad que suponía el cine o por la preferencia por géneros cómicos del público.

3.1. LA REALIDAD DEL TEATRO

«El teatro es arte y es negocio, y ambas cosas andan completamente mezcladas y hasta confundidas», fueron palabras de Alfredo Marqueríe en una de sus frases lapidarias (15.11.1944: 19). Sin embargo, en el conjunto de las aportaciones, se aprecia que muchas veces en *LEL* se plantearon los resultados en términos de literatura dramática y, si bien no se dejaron de lado ciertas cuestiones sobre la relativa importancia o simple complemento de los componentes exclusivamente espectaculares, el elemento empresarial ocupó proporcionalmente un espacio muy pequeño.

No obstante, una útil e interesantísima aportación lo supuso el artículo de Ginés Calvo, que entró a proporcionar cifras exactas sobre los estrenos habidos en España en 1944 (setecientos cuarenta y dos) y reposiciones (seiscientas noventa y dos), como así mismo sobre compañías teatrales, edificios disponibles, número de empresarios... y los que juzgaba auténticos problemas del momento, que contraponía a los tópicos sobre los que se hacía comúnmente recaer una supuesta crisis de la escena: los autores se veían obligados a crear obras a la medida exacta de determinados actores, los directores eran los verdaderos responsables de los resultados de las obras estrenadas, faltaban actores por el deficiente sistema de enseñanza (como explica la profesora Soria en el capítulo correspondiente), pero también por el sistema de subarriendos (10.6.1945: 10).

Este artículo supuso una excepción y, en general, la orientación de artículos, entrevistas y encuestas se encarrilaron en otras direcciones. Gabriel García Espina, en una de sus reflexiones, conectaba el teatro con otras artes y, entre ellas, la estimaba «una de las más vivas manifestaciones de la belleza», de un sortilegio ilimitado, como «la capacidad de sueño de la humanidad» (Anónimo, 1.12.1944: 10). Sus elementos distintivos, la voz y la presencia física del actor, la convertían en arte de estética diferente a la cinematográfica, y así mismo diversa respecto a las artes literarias.

Pero con frecuencia se resaltaron más los vínculos del teatro con otros géneros literarios que con el resto de las artes. Ruiz Iriarte lo defendió frente a quienes lo estimaban género menor o inferior a la novela por contabilizar simplemente el número de páginas (15.4.1944: 10). Podría haber hecho suya una afirmación de quien anónimamente escribió uno de los «Sello de urgencia»: en realidad, cualquier escritor, en cualquiera de los géneros, debía aspirar en principio a reflejar una interpretación del mundo (Anónimo, 10.9.1945a: 4) y menor importancia comportaba el número de palabras con las que lo conseguía.

Como los géneros narrativos, la obra teatral ofrecía una historia, historia que, para Benavente, consistía en una exposición, un nudo y un desenlace, más o menos alterados en su orden o aspecto formal (Suárez Caso, 30.4.1944: 10). En conexión con esta idea, Eusebio García Luengo juzgaba que, entre los muchos elementos dramáticos, el conflicto era el sustancial: «surge siempre como nudo dramático cuando los personajes se ponen frente a frente para andar una misma aventura, ventura o desventura» (Anónimo, 10.9.1945b: 10).

Por su parte, Alfredo Marqueríe definió el teatro como «una idea servida por una palabra y una acción en justa amalgama» (15.4.1944: 10). Con esta idea concordaba absolutamente Morales de Acevedo, aunque él personalmente prefiriera el teatro de acción y no el teatro de diálogo, por creer que el diálogo y el discurso, cuando eran trascendentales, ya tenían sus escenarios en las páginas de los libros (Anónimo, 15.3.1944: 10). En cambio, Jorge de la Cueva recalcó la primacía del diálogo sobre los otros compo-

nentes como elemento de transmisión esencial de la psicología de los personajes, a través del cual se delataban (Anónimo, 25.9.1944: 10), a lo cual podía asentir Cristóbal de Castro, quien, en un atisbo de las teorías de los actos de habla, opinaba que primero era la palabra, no como simple emisión de sonidos, sino como «afirmación o lo que sea», y entendía la acción como una criada suya, y, al mismo tiempo, una acción podía encubrir cosas que no fueran acciones ni pasiones (Anónimo, 1.1.1945: 10).

En una postura más cercana a la concepción del teatro como espectáculo, Sánchez Camargo diría que el teatro «es literatura plástica, animada y viva» (Anónimo, 10.8.1944: 10). Ruiz Iriarte, muchos números después, se identificaría con esta idea, al insistir en el carácter literario del teatro, «el teatro es literatura, pero literatura apasionada, removida en sí misma por cien vientos diversos, siempre lo dinámico, nunca lo estático. Por eso el estilo de un teatro no está en la letra sino en el espíritu» (30.12.1945: 10).

Calvo Sotelo pergeñó una definición del teatro más conectada con el espectáculo, «el pensamiento de un autor repartido sobre las voces de unos actores» (Anónimo, 25.4.1945: 10) y si lo consideraba uno de los mejores modos de expresión, se debía a su flexibilidad y a dar cabida a otras formas artísticas, como la música o la danza.

De todos modos, parecía coincidirse en entender el aspecto literario como el fundamental, y el del espectáculo como subsidiario. Incluso Cayetano Luca de Tena, sobre todo director teatral, pareció sentirse impelido a reconocer la primacía del texto y la subsidiariedad de la puesta en escena. Y en su intento por establecer relaciones, negó paralelismos entre circo y teatro y en cambio recalcó las diferencias básicas entre ambos, incluso por lo que respectaba a la plástica, eficaz en el teatro en función de la palabra, frente al circo, que no requería esta, por ser plástica pura (Anónimo, 15.2.1945: 6).

Calvo Sotelo defendería que «Todo lo bueno del teatro es literatura» y «la armazón es literaria» (Anónimo, 25.4.1945: 10). Cristóbal de Castro, al enumerar en una suerte de jerarquía los que entendía como sus componentes básicos, convenía en esto: para él,

primero estaba el autor, luego el actor y en tercer lugar, el escenógrafo (Anónimo, 1.1.1945: 10).

En la misma línea, Melchor Fernández Almagro había afirmado que el teatro era literatura, entre otras razones porque se servía de la palabra artísticamente concebida, y lo que en el teatro había de espectáculo dependía o estaba justificado en un plan cuya idea era propia, por esencia, de escritores. Así pues, la plástica servía como el adjetivo al nombre. Con todo, a la vez entendía como esencial su condición de espectáculo, al sostener: «Donde se congregue el público para oír cosas inventadas para ser dichas desde un tablado, hay teatro. Bueno o malo, según los casos, pero teatro» (30.4.1944: 10).

Con esta última afirmación, Fernández Almagro amplió el marco de la concepción teatral al incluir al público, y Enrique Azcoaga insistiría meses después en su importancia. A su entender, el autor cantaba con mayor plenitud la vida sentida por todos, pero el teatro era lugar donde

un grupo de corazones sencillos o en función sencilla espectadora, van a enaltecerse con la dignidad y el rango de un corazón superior (...) el teatro es un lugar donde los hombres, ayudados por la efusión y por tanto por la alegría que supone compartir cualquier cosa, vamos a comulgar con las razones vivas de un espíritu superior. Con unas razones vivas que se nos tienen que imponer con la rotundidad con que se nos imponen las logradas esculturas (Anónimo, 15.12.1944: 10).

Tema concomitante suponía la incardinación del teatro dentro del marco cultural. En esta cuestión, Manuel Sánchez Camargo venía a zanjar la vieja polémica decimonónica sobre si el teatro era o había de ser vehículo formativo o reflejo social, y lo hacía con una solución que englobaba ambas consideraciones: por una parte, contribuía a la formación de un universo espiritual, pero también actuaba como intérprete de una sensibilidad colectiva (Anónimo, 10.8.1944: 10). Solo partidario de esta segunda característica demostraba ser Felipe Sassone cuando afirmó que la vida iba por delante del teatro y, así, este solo podía ser pasado (15.4.1944: 10).

3.2. TEATRO DEL PORVENIR Y PORVENIR DEL TEATRO

Todos cuantos fueron preguntados a lo largo de la primera época por el futuro del teatro convinieron en su perennidad, así como en la permanencia de unos pocos elementos que habían perdurado desde sus inicios. Pero en cuanto a sus temas o contenidos y sus aspectos formales, el lugar y forma de ejecutarse y su recepción, las opiniones variaron y en conjunto supusieron el racimo de posibilidades en los que descansaban las polémicas teatrales europeas desde años antes y que habían abocado a idear teorías dramáticas y escénicas diversas.

El falangista Luis Hurtado Álvarez, bien introducido en los círculos literarios, antiguo amigo de Lorca y de Benavente, y que había traducido ya a Ibsen y a Somerset Maugham (London, 1997: 14; Carbó, 2000: 168), se hizo eco de la desorientación general, desorientación que, por otra parte, permite entender hoy el porqué de las encuestas y el tipo de preguntas planteadas en *LEL*. Según Hurtado, no solo el público estaba desorientado, sino también los autores lo estaban respecto al público y la desorientación se extendía hasta los críticos, que lo estaban respecto a unos y otros, como también los empresarios, los subarriendos y, en definitiva, todos cuantos participaban de uno u otro modo en el mundo teatral (15.5.1944: 10). La desorientación para Cristóbal de Castro se traducía y al mismo tiempo se reflejaba en que se estaba produciendo la inversión del orden adecuado en el teatro: primero, el autor; segundo, el actor y, tercero, la escenografía. A esta última se le estaba concediendo en aquellos tiempos una importancia desmesurada (Anónimo, 1.1.1945: 10).

La consulta parecía encaminada a vislumbrar cómo saldría parado el teatro tras aquella crisis encadenada de varias de sus dimensiones, a saber, el salir perdiendo en su competencia con otros géneros y artes, los decepcionantes gustos que parecía mostrar el público, los costes económicos y la escasez de autores con éxito de crítica y público tras la muerte en 1936 de los más avanzados Valle-Inclán, Unamuno y Lorca, pero también de Arniches en 1943

y los Álvarez Quintero (1938 y 1944), antes de ganar posiciones quienes les sustituyeran con la misma dignidad.

En cuanto a su rivalidad con otros géneros y artes, las posiciones adoptadas venían a replicar las formuladas por los teóricos teatrales europeos de los años treinta: el teatro no podía competir con las ventajas del cine y solo cabía sumarse a él o desarrollar más y mejor los elementos que lo diferenciaban de esta otra arte.

A favor de la primera opción parecía alinearse Alfredo Marqueríe, quien, desde la perspectiva del espectador, entendía que el teatro iba a cambiar totalmente: aquel en el que predominaba la acción, llamado *melodrama* por él, ya había sido superado por la gran pantalla, y llegaría un momento en que casi desaparecerían las salas teatrales, cuando uno pudiera, dando al botón del televisor, verse rodeado de todo lo proporcionado por el cine y de lo específico de la obra de teatro, esto es, la palabra. Pensaba que, para entonces, ya nadie iría al teatro, con la incomodidad que suponía, al tener el espectáculo en casa (15.4.1945: 10). Ya se sabe que el futuro inmediato iría dándole gran parte de la razón, pues solo once años después, el fenómeno televisivo empezaría a inundar los hogares con una o más veladas semanales de grabados dramáticos que se sumarían a unos espectáculos cada vez con más dificultades para mantenerse (Ballesteros y Pérez-Rasilla, 2017: 177-190).

El crítico teatral y comediógrafo Jorge de la Cueva parecía de acuerdo en que el teatro permanecería, pero fusionado con el cine. Se adelantaba a la implantación del sistema 3D al asegurar que el cine se convertiría en el auténtico teatro cuando lograra corporeidad y color. Pero también echaba en cara a cuantos se lamentaban de la decadencia del teatro el que, según él, se esforzaran menos por hacer avanzar aquella arte que los ingenieros y técnicos por que el cine alcanzara toda su plenitud (Anónimo, 25.9.1944: 10).

Coincidente en cierta medida con Marqueríe, pero también con la segunda opción, según Foxá desaparecería el teatro comercial, porque las masas irían al cine, y el teatro se concentraría en los salones, se llenaría de símbolos, de problemas de gran altura, con una técnica semejante a la de los autos sacramentales. Ahora bien, los autores no podrían refugiarse en el cine, mundo en que

el electricista importaba más que el autor del guion (Ruiz Iriarte, 30.4.1944: 11).

Sería Manuel Augusto García Viñolas⁵, director del teatro nacional una temporada tras la muerte de Felipe Lluch en 1941, quien diría que el futuro del teatro estaba en el actor, en la misma línea que había apuntado Grotowski. García Viñolas creía en su divismo y en unos espectadores que no dejarían de acudir para participar de su brillantez presencial. Pero por lo que respectaba a los textos, el teatro como reflejo de una época y unas costumbres, según había ido desarrollándose desde más de cien años antes, había quedado superado por la gran pantalla. Y, en cuanto al teatro de la palabra, acabaría sustituido por la radio (15.4.1944: 10).

Huberto Pérez de la Osa concordaba con García Viñolas en el indudable y fundamental atractivo que el actor ejercía sobre el público (Anónimo, 15.5.1944: 10). Luis Escobar, incluso, no veía imposible la circunstancia de que el actor se situara por encima del autor, como ya había ocurrido en la comedia italiana, cuando los intérpretes improvisaban, aunque no mencionó el futuro del *happening* (Anónimo, 15.5.1944: 10).



LUIS ESCOBAR



PEREZ DE LA OSA

⁵ Manuel Augusto García-Viñolas (13.I.1911/26.VI.2010), participó en *El Debate* y, en la guerra civil, luchó en el bando nacional y estuvo afiliado a la Falange. Promocionó el círculo cinematográfico español y fue director del Teatro Nacional durante unos meses entre 1941 y 1942 (Díez Puertas, 2013: 276-280).

Otros, como García Espina no restringían a los ejecutantes el poder de atracción del teatro, pues «El sortilegio de la escena es tan infinito como la capacidad de sueño de la humanidades» (Anónimo, 1.12.1944: 10).

En cuanto a los aspectos estrictamente dramáticos, los temas y su tratamiento, uno de los dramaturgos de generaciones pasadas que quedaba vivo, Felipe Sassone (1884-1959), paradójicamente daría la razón a García Viñolas. Porque, justamente, él entendía el teatro como reflejo de la vida o, en términos aristotélicos, *mimesis* respecto a la vida, o eso parecía colegirse de su afirmación de no ver el teatro del porvenir «porque el teatro va por detrás de la vida y, por lo tanto, siempre es pasado, nunca presente». De este modo, para anticipar las formas de ese teatro había que saber antes cómo iba a ser la vida. Mayores temores manifestaba ante la «fiebre escenográfica» de los «ponedores en escena»: igual que la orquesta había acabado con los cantantes en la comedia musical, pensaba que la escenografía, muchas veces sin correspondencia con la línea del drama, acabaría con los personajes (15.4.1944: 10).

De opinión parecida, desde su condición de historiador, Melchor Fernández Almagro pensaba que los cambios eran producto de las modificaciones sociales, políticas, etc., y que para ver el teatro del futuro, habría que fijarse en ellas. Pero eso despertaba sus temores respecto al porvenir teatral: no le parecía conveniente que se proyectaran en la escena las pasiones que se vivían en aquel mundo electrizante del momento, ni que se impusiera la masa, porque un teatro dominado por esas pasiones y por la masa acababa en puro espectáculo o en alegato político. Por otro lado, la excesiva despreocupación por la calidad de aquella época le hacía vislumbrar un futuro poco prometedor o poco a su gusto (30.4.1944: 10).

El crítico literario y novelista Darío Fernández Flórez (11.6.1909/1.12.1977), partiendo de ideas similares a las de Fernández Almagro, se mostró bastante optimista: la dura vida de aquel tiempo, que no dejaba lugar para el aburrimiento, con su mucho trajín, acabaría reflejándose en el teatro, y esperaba entonces que la escena mostraría un sentido de la realidad genuinamente español,

con su vida tremenda, apasionada y creyente; un teatro en el que triunfaría el amor de Dios hacia sus criaturas (15.8.1944: 10).

En contra de esos dramas de tesis o de alegato, igual que Fernández Almagro, Jacinto Benavente abogó por un estilo diferente al suyo propio, tanto en el fondo como en la forma. En su opinión, en la entraña del teatro estaba su condición revolucionaria, porque el arte nunca suponía conformidad, pero eso no significaba mostrar «preocupaciones colectivas del tipo que fueran» (Suárez Caso, 30.4.1944: 10).

Por su parte, Enrique Azcoaga, en concordancia con estos pareceres y aunque sin vaticinar un futuro específico, reflexionó a partir del existente y la situación social para pronosticar su trayectoria conforme se produjeran o no determinadas actitudes y cambios. Pensaba que mientras las colectividades humanas vivieran la lucha de clases, el público no asistiría al teatro «a comulgar con altas ideas arquetípicas, sino a entretenerse o a llorar con ideas y conceptos casi siempre comineros, que reflejan, sin tratar de superar, comunes tópicos, la vulgar ideología que una lucha feroz por la vida permite a los hombres considerar filosofía auténtica». Aunque pudiera darse el caso particular de un autor que aportara a la escena altos valores estéticos, mientras los espectadores creyeran vida la *subvida* a que por la lucha citada se veían condenados, el teatro no podría brindar ese caudal extraordinario que remansaban los grandes espíritus: «una escena se ocupa de ideas verdaderas cuando quienes a ella asisten necesitan estas ideas para su dignificación», pero al pueblo que iba por entonces al teatro solo se le podría pedir afán de dignificación cuando le quedara tiempo para pensar en algo de mayor altura que la lucha cotidiana por la vida. En consecuencia, se reinstauraría la tragedia y la comedia cargada de contenido inteligente cuando la sociedad evolucionara en ese sentido (cfr. Anónimo, 15.12.1944: 10).

Quizás el más optimista de todos, Cristóbal de Castro, barruntaba que el teatro iba a dar una sorpresa incluso al cine, y al concluirse la Segunda Guerra Mundial se entronizaría en esta arte la parte esencial del hombre, su componente espiritual (Anónimo, 1.1.1945: 10)... y ya se sabe que esto se tradujo en dramas de signo

existencial y más o menos relacionable con el existencialismo. Enrique Rambal, en cambio, precisó que esa parte espiritual supondría el resurgimiento de un teatro religioso (Anónimo, 25.9.1945: 10) con el que, por cierto, él andaba ciertamente comprometido.

De modo más práctico pero con un fondo semejante a todos estos, según Nicolás González Ruiz, en el futuro esta arte sería lo más parecida a como había sido en el pasado y como había sido siempre: realista y jugando sobre los pilares del amor y la muerte como temas. Seguiría mostrando al hombre en su época, con sus pasiones y sus inquietudes, a través de una acción y con poesía (15.6.1944: 10). De la misma opinión se manifestó Calvo Sotelo, desde su consideración de que el teatro era el pensamiento de un autor repartido sobre las voces de unos actores. La vanguardia podía dotarle de algunos escenarios, pero en ese aspecto esencial, no cambiaría (25.4.1945: 10).

Ideas parecidas a estas ofrecieron Sánchez Camargo (Anónimo, 10.8.1944: 10) y Luis Fernando de Igoa. También este último veía el teatro del porvenir como el del pasado, un conflicto inventado por un ingenio humano y unos hombres y unas mujeres representándolo: el hombre en debate con el destino, con sus pasiones, con sus vicios, sus conflictos de amor y de celos, su lucha por la vida. Mostraría pinturas de épocas, estudios de caracteres y de costumbres. Variarían el estilo y de matiz, como así mismo el canal de recepción, y se enriquecerían con el humor, que, para él, suponía la marca de aquel tiempo (15.6.1944: 10).

Y así se desemboca en una cuestión fundamental del momento: la situación presente y futura del teatro de humor, al que, en efecto, tan inclinado parecía el público, pues se llenaban las salas en que se programaban géneros cómicos. Esto significaba entrar ya en el terreno del estilo, pero al referirse a este asunto, las distintas personalidades no lo desligaron de los temas o contenidos. García Espina, que abogó por él en términos más halagüeños de lo habitual, lo hacía entroncar con la concepción de *mimesis* y de teatro social. El mundo del futuro querría también reír, pero no podría hacerlo del mismo modo que en París con Tristán Bernard, esto es, con comedias de vodevil como las suyas, o como en Madrid con

las gracias y donaires del género chico. Se estaba inaugurando un nuevo estilo de vida y las comedias habrían de ir en consonancia con él: «La bella risa, la ironía, la paradoja que emana de una cultura y de un conocimiento de los hombres... Un teatro inteligente para un público inteligente, en definitiva», si bien la inteligencia de los públicos dependía de la densidad intelectual que se les ofreciera (Anónimo, 1.12.1944: 10).

Cayetano Luca de Tena había reducido ese teatro de humor a solo una categoría de este, de trazado relacionable con el llamado *blanco*, «teatro de humor y ternura, un teatro donde la realidad se viera amorosamente cubierta por un entendimiento jovial, divertido, inteligente, culto y emocionado» (15.4.1944: 10).

Lo cierto es que en un lisonjero futuro para las obras de humor, en términos generales parecía creer la mayor parte de las figuras entrevistadas en la primera época de *LEL*. A las mencionadas, se añadieron Cristóbal de Castro, para quien ese humor subsumiría la comicidad y «las carcajadas serán sustituidas por sonrisas» (Anónimo, 1.1.1945: 10), Tomás Borrás (A. 15.6.1945: 10) o Enrique Rambal (Anónimo, 25.9.1945: 10). Solo Morales de Acevedo parecía temerlo, o quizás solo temía que el resurgimiento del teatro español se basara sobre todo en la comicidad. En cualquier caso, para él no había nada nuevo bajo el sol, ni lo habría más adelante, por mucho que las vanguardias ganaran todo el terreno y se fundieran con las otras tendencias: una relectura de obras clásicas haría ver que tales novedades ya se habían inventado siglos atrás (Anónimo, 15.3.1945: 10).

El propio Ruiz Iriarte, autor de varias de las entrevistas, defendía un teatro de la ternura. Además, se atrevía a soñar para el público no la risa, la emoción o el regocijo, como tampoco el llanto, sino otro estado mejor, el de la felicidad (30.12.1945) que venía ostentando ya en sus primeras comedias estrenadas y llegaría a caracterizar su creación (cfr. García Ruiz, 1987: 12, 125-159).

En lo referente a las técnicas o recursos dramáticos empleados, si Benavente había declarado que lo que nunca cambiaría en una obra, con independencia de su organización formal, sería la presentación, el nudo y el desenlace (Suárez Caso, 30.4.1944: 10), por

lo que respectaba a las técnicas, el marido de la escritora Mercedes Formica, crítico de arte y poeta Eduardo Llorent Marañón (2.9.1905/28.4.1969), preveía el asentamiento de un teatro de acción y con menos digresiones, porque creía que el teatro moderno partía de Strindberg y de Bernard Shaw, y esta línea se estaba desarrollando ya en Norteamérica, aunque en España aún no (30.4.1944: 10).

Más exactamente, Díez Crespo juzgaba que, si bien en los últimos cincuenta años las obras más resonantes eran *Las flores* de los Álvarez Quintero (por significar la aparición del género andaluz), y dos obras de Benavente, *La noche del sábado* y *La malquerida*, consideraba también acabados algunos géneros, entre ellos justamente el drama benaventino, como también el costumbrista, el sainete y el drama rural (Anónimo, 25.8.1944: 10). Tomás Borrás ya había declarado el agotamiento de este último, por lo reducido de sus temas, ya muy explotados (15.6.1944: 10). Marqueríe auguraba el final de otros, alguno de ellos asfixiado por el cine, como la opereta a la manera de Franz Lear, y pensaba que se convertirían en espectáculos arrevistados, en pretextos para la escenografía y la música (Anónimo, 10.9.1944: 10). Por su parte, Morales de Acevedo pensaba que quedaría desfasado el género lírico nacional por falta de protección y por el monopolio de unas pocas firmas, es decir, por cuestiones económicas (Anónimo, 15.3.1945: 10).

Frente a estos dictámenes, se encontraba el de un comediógrafo que ejercía como crítico teatral, Jorge de la Cueva. De algún modo parecía proteger su propia producción y defender su propio estilo al afirmar que en el futuro permanecerían todos los géneros, aunque él personalmente no fuera partidario del teatro en verso, por ejemplo. Y entre todos ellos incluía el sainete. A su juicio, sin embargo, había que procurar un sainete moderno, con las costumbres del momento, pues, eso sí, el género se había quedado encastillado en Julián, esto es, en el tipo representado en *La verbena de la Paloma*. Tal vez en ese punto residiera la clave de que el sainete como género se hubiera creado tantos enemigos (Anónimo, 25.9.1944: 10). La revisión de autores y obras de los decenios siguientes parecieron hablar a su favor.

Por lo que respectaba a la tragedia, Cristóbal de Castro pensaba que volvería con toda su grandiosidad (Anónimo, 1.1.1945: 10) y Ruiz Iriarte que esto ocurriría cuando la alegría hubiera vuelto al público (30.12.1945: 10), mientras que Cayetano Luca de Tena pronosticaba que este género recogería el vertido de nuevas expresiones del ser humano, con su perplejidad, su angustia vital, si bien a través de un sentido de la vida que en ese momento aún ni siquiera se presentía. Se mantendrían componentes necesarios, como su protagonista, su coro, su simplicidad expresiva y su fuerza plástica (15.4.1944: 10). De opinión contraria se manifestó Tomás Borrás, para quien la tragedia se había disuelto hasta en el humorismo, mientras que los coros se habían superado con otras fórmulas (A. 15.6.1944: 10).

Fueron varios los que, quizás habiendo leído opiniones publicadas antes que la propia, se sumaron a vaticinar la resurrección de las formas clásicas y del teatro de la palabra. Algunos se detuvieron a justificarlo desde el principio de que era lo permanente del teatro: ya se aludió a que para Jorge de la Cueva, por ejemplo, lo más importante de la obra dramática era el diálogo, gracias al cual quedaba al descubierto la psicología de los personajes y estos delataban su interioridad, a veces sin ser conscientes de ello (Anónimo, 25.9.1944: 10). Según Luis Hurtado, como había dicho Marquerié, se volvería a un teatro de predominio de la palabra y del diálogo y a las formas clásicas, porque estas acababan siendo siempre las formas más novedosas (15.5.1944: 10). En parecidos términos se expresaron Sánchez Camargo (Anónimo, 10.8.1944: 10), Leandro Navarro y la actriz María Arias: la clásica era la forma más brillante del teatro contemporáneo y, habiendo subsumido el cine la acción y el movimiento, el teatro del futuro sería «diálogo, diálogo, diálogo, pensamiento, ironía, humor, poesía» (15.5.1944: 10). María Arias, sin embargo, decía preocuparle más el futuro inmediato de la escena, aunque se sentía optimista y pensaba que quizás próximamente un grupo de autores hicieron olvidar a todos la decadencia de los tiempos que corrían.

Manuel Díez Crespo lanzó su mirada hacia más allá del momento de las innovaciones, renovaciones y experimentos: llegaría una

época de absoluta sencillez en la fábula, en el vocabulario, en la plástica, en la propia mecánica, y con la sencillez se alcanzaría la mayor y mejor elegancia. Esa sería la culminación del teatro (Anónimo, 25.8.1944: 10).

4. CÓMO DEBERÍA SER EL TEATRO

Esa propuesta de Díez Crespo enlazaba las conjeturas sobre el teatro del porvenir y la concepción sobre cómo debería ser el teatro, concepción que fue surgiendo de modo más o menos espontáneo y de manera más o menos indirecta a través de artículos y entrevistas.

Se ha aludido ya a que la mayoría de figuras que pasó por las páginas de *LEL* defendía un teatro literario. Enrique Azcoaga sostenía una idea romántica y se apartaba de los modelos clasicistas respecto a la creación teatral, aunque también pudiera relacionarse su planteamiento con el famoso lema clásico *res tene, verba secundur*: para él, las ideas de la obra dramática determinaban la forma y estilo de la pieza. Las grandes ideas le parecían propias de espíritus superiores, y «las ideas de un espíritu señero encuentran tarde o temprano la arquitectura o el estilo que requieren para trascender de una manera absoluta. Mientras que por mucha carpintería o cerrajería que se sepa, si no hay cantera dramática no hay nada que hacer» (Anónimo, 15.12.1944: 10). En cambio, se mostraba en desacuerdo con la máxima de instruir deleitando y le parecía que lo más contrario de un pedagogo era un autor teatral. En su sentir, los pueblos eran resonadores de nobleza, belleza y bondad.

Eduardo Lloset y Marañón decía entender el teatro como «destello de poesía», y «toda obra que no muestre el fanal de los mejores zumos humanos», le parecía bastardía y suplantación de la vida (30.4.1944: 10). En términos poéticos parecía entender el género también Tomás Borrás, al exponer que debía «tocar la realidad con la punta del pie, como los bailarines, pero sin olvidar la magia de la fantasía. Como decían los médicos, mézclese conforme al arte»:

había de tenerse en cuenta el verismo, porque cuando la obra escapaba de él, no podía montarse (A. 15.6.1944: 10).

Dentro de esa intención de debatir en torno a cómo debería escribirse para la escena, no faltó en la primera época la atención dirigida hacia lo que pudiera derivarse del pensar del papa Pío XII, en un discurso no mencionado expresamente en *LEL*, pronunciado el 26 de agosto de 1945 a un grupo de autores y artistas, del que se había hecho eco la revista *Ecclesia* (1945: 231), por entonces ya libre de la censura (Verdera, 1995; 2001: 100). Tampoco parece casual que se volviera la mirada a la Iglesia en una época en que, habiéndose verificado la derrota nazi, *LEL*, que había ido virando sus atenciones e intenciones silenciosa pero progresivamente hacia los aliados y hacia una mayor adhesión a la Iglesia, parecía haber entrado en una crisis perceptible en que, por ejemplo, en el mes de octubre solo se publicara un número y en enero del siguiente año se cerrara definitivamente, clara consecuencia de que el ala falangista del poder hubiera quedado relegada y Juan Aparicio relevado de su cargo como delegado general de Prensa (Argaya, 2003).

Así, en un artículo publicado en el mes de octubre de 1944, se señalaba que lo único que en materia teatral exigía la ortodoxia consistía en mantener el arte dramático alzado por encima de su simple objeto material, de modo que el público pudiera ascender hasta «la altura habitada por Dios». Se aprovechaba para recuperar unas palabras de Pío XII, quien había expuesto que el arte verdadero se encontraba «tan lejos del vago idealismo cuyo sueño vano o cuyo simbolismo inamovible pierde el contacto con la realidad, como de un realismo servil que se sujeta simplemente al objeto o al hecho material» (Anónimo, 10.1945: 10). Ya se ha dicho que, aunque no se citaba la fuente, se trataba de parte de un discurso pronunciado por el papa ante un grupo de artistas y autores a finales del mes de agosto. En él había expuesto también que la misión del arte consistía en elevar, mediante la belleza de la representación estética, los espíritus a esa región intelectual y moral que sobrepasa la capacidad de los sentidos y el campo de la materia, hasta elevarse a Dios, bien supremo y absoluta belleza del que procede todo bien y belleza (Pío XII, 1945).

Además, en el penúltimo número de la primera época se dio cabida a un artículo del empresario Manuel Herrera Oria (2.3.1888-31.12.1949)⁶, en reivindicación de un teatro religioso pero eminentemente teatral y popular, que respondiera a la línea emocional del momento, como *El divino impaciente* y *La santa virreina*, de Pemán. A este autor Herrera Oria le había encargado un drama sobre *San Francisco de Asís* que pudiera gustar a un ateo por su emoción humana y valor artístico, como también había encargado un *San Francisco de Borja* a Marquina. La dificultad estaba en encontrar más autores, más directores, aparte de Rambal, y buenos intérpretes para comprometerse con estas intenciones, pues la mayoría estaban absorbidos por el cine (30.12.1945: 10)⁷.

El colaborador de la revista que firmaba con la inicial S.⁸ en la primera época planteó la cuestión sobre cómo debería ser el teatro en términos coincidentes de fondo con los expuestos por Herrera Oria: el problema tradicional del teatro, problema que, ciertamente, compartía en cierta medida con otros géneros, aunque quizás en distintas proporciones, consistía en el difícil equilibrio que debía mantener entre la exigencia de entretener al público, la de llenar el teatro (esto es, resultar rentable económicamente) y la de recibir las alabanzas de la crítica. El teatro debía satisfacer al mismo tiempo esos tres requisitos, o al menos en una proporción suficiente. Por eso en su artículo se manifestaba en contra de un teatro intelectual incomprensible para la masa y pensaba que caer en ese error era el peligro de los jóvenes en aquel momento (S. 25.8.1944: 4). Eso significaba, indirectamente, negar la necesidad de un teatro de cámara o experimental, como llevaba solicitando Ruiz Iriarte y requiriendo en su apoyo a cuantos críticos entrevistaba, según se verá más adelante.

⁶ Hermano de don Ángel Herrera Oria (véase Sánchez Garrido, 2016: 39).

⁷ Ya se ha visto la continuidad ostentada en la segunda época respecto a estos artículos, pues en el primer número se insertó una colaboración de Vicente Agudo sobre la responsabilidad de los críticos subrayada por Pío XII (29.4.1956: 3).

⁸ Los listados de pagos conservados en el AGA no permiten identificar si se trataba de Suárez Caso, Florentino Soria o Juan Sampelayo.

Y la realidad se había vuelto persistente en los años cuarenta, en una línea que permanecería en los cincuenta: la gente celebraba los géneros cómicos y se convirtió en tópico hablar y lamentar la decadencia del teatro en España y los poco dignos gustos del público, que acudía a las salas donde se ejecutaban obras cómicas de escasa o ninguna calidad literaria, lo cual, a su vez, propiciaba la multiplicación de estas. De nuevo, la redacción de *LEL* resolvió afrontar la cuestión sometiéndola al parecer de distintos críticos y autores. Así, en una entrevista ya citada a propósito de cómo escribir para el público, se formularon también preguntas sobre el género cómico, a saber, si se veía una predisposición del público del momento para él, por qué la crítica juzgaba con severidad tal género, qué resultado espiritual podía ofrecer, cuál era el rendimiento de tales obras, qué porvenir se vislumbraba en él y qué evolución en los supuestos de comicidad de la época (10.1945: 15).

Parecía claro que el público del momento sí tenía una predisposición especial hacia el género, como válvula sedante. Así lo creía Francisco Ramos de Castro (1890/4.11.1963). Antonio Paso Díaz (8.9.1895/3.12.1966) añadía que bastaba recontar los éxitos de taquilla de los últimos veinte años para comprobar la propensión de la gente a divertirse, como medio de olvidar las tragedias íntimas y colectivas que asolaban en esa época el planeta. José de Lucio, en cambio, pensaba que la única predisposición del público lo era hacia las obras logradas, no hacia géneros específicos. De parecer similar se manifestó Mihura, para quien el público de la época a lo que estaba predispuesto era a pasar el rato, y con tal de entender lo que le decían y no tener que pensar, le daba igual lo que se le pusiera delante. El revolverse de risa, claro está, le convertía en más adicto y numeroso, porque no solo se divertía en el momento, sino que al día siguiente volvía a divertirse contándoles los chistes a los amigos, y así le sacaba más partido al dinero invertido. Con todo, reconocía que este espectador salía de ver una obra cómica un poco avergonzado, como el que bebía de más... porque en su conciencia estaba la necesidad de salir satisfecho pero con un plato bien fuerte, con mucha tesis si era posible, «para mojar pan en la tesis como si fuese salsa mayonesa» (10.1945: 15).

Pero, además, los entrevistados, con independencia de sus respectivas actividades, juzgaban que el género podía perfectamente servir de vehículo de cultura e incluso con mayor eficacia que el género dramático, pues por su llaneza de tono menor, podía «influir en los espíritus no capacitados para la recepción de altas calidades» (Ramos de Castro, 10.1945: 15).

A Paso le parecía superior y de mayor eficiencia el resultado espiritual de este género que el de ningún otro: por un lado, la capacidad de reír era exclusiva del hombre, de manera que el género apelaba a una facultad que diferenciaba al ser humano del animal, si bien hoy este aserto ha quedado matizado. Por otro lado, la risa le parecía una medida de salud pública y como testimonio de gratitud a Dios. Por añadidura, de acuerdo con los clásicos, pensaba que no había forma más ejemplar de castigar un vicio que la de presentar en ridículo a la persona que lo ostentara, de acuerdo con la máxima *castigat ridendo mores*. Ciertamente, lo que los partidarios del género sabían por experiencia, no tardaría en empezar a estudiarse científicamente, sobre todo a partir de los años setenta del siglo xx, hasta llegar a los resultados actuales en torno a la risoterapia (v. gr., VV. AA., 2002).

Según Paso, los críticos dictaminaban con severidad sobre estas piezas, en el fondo, por no soportar lo mucho que rendían, pero también porque les aplicaban los mismos criterios de análisis que a los géneros serios. José de Lucio, en la misma línea de achacar envidia a los críticos, juzgaba esa condena nacida de que a veces a críticos que eran autores en ciernes y querían colocar sus producciones a fuerza de negar el mérito de las demás; en cambio, añadía que lo cómico contaba con valiosos defensores entre los críticos más ecuanímenes y de más preparación literaria. Con todo, lamentaba que casi siempre se advertía en los reseñistas, más que juicios razonables, la pasión del espíritu de clase, de la amistad o de la animadversión.

La burlona respuesta de Mihura, en su equiparación de los críticos con los profesores y de los autores con los alumnos, parecía atribuir a los primeros cierta autoridad o superioridad frente a los segundos, pero también enfocar el asunto desde la perspectiva de

aquellos, en una sutilísima ironía: «Los críticos, como los honorables profesores, necesitan tratar con severidad a los alumnos para que no les pierdan el respeto y no les saquen mucho la lengua, y siempre la pagan con el más pequeño, el más revoltoso o juguetón, pero jamás riñe al de gafas y serio, aunque sea tonto» (10.1945: 15). Más aún, Mihura, en papel de alumno juguetón, utilizó la táctica cómica de romper las expectativas y la máxima de ecuanimidad y racionalidad, al manifestar con insolente franqueza, como muchos de sus personajes, que hacía caso de los críticos según le convenía y según le trataban: si hablaban mal de él, le parecían impertinentes y tremendos, y que no tenían ni idea; y si le trataban bien, entonces eran listos. Pero como aquel constituía el comportamiento habitual de muchos autores cómicos, Mihura parecía intercambiar una sonrisa o un guiño con el lector, para censurar indirectamente a tales autores.

Antonio Paso decía haber ganado en torno a setecientas mil pesetas hasta el momento (téngase en cuenta que tres pesetas diarias constituía el salario básico), lo cual estaba muy por debajo de lo obtenido por su padre, Antonio Paso Cano. José de Lucio, más discreto respecto a sus emolumentos, afirmaba que eran las obras de éxito las que reportaban ganancias, independientemente del género a que pertenecieran.

Paso auguraba al género la victoria frente a las tendencias de vanguardia, por su popularidad y por orientarse a la mayoría. José de Lucio no veía cambios en él a corto plazo, por entender universales e intemporales los vicios y virtudes de la humanidad, y solo en caso de aparecer alguna pasión nueva evolucionaría el género en función de esta. Igualmente optimista respecto a su futuro, Mihura de nuevo hizo gala de su supuesta holgazanería y se sirvió de una excusa común para no responder a la pregunta sobre la evolución del género: no tenía tiempo para vislumbrar nada.

En cualquier caso, y teniendo en cuenta los famosos términos lopescos de su *Arte nuevo* («escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto»), ¿había que escribir conforme a sus gustos del público? Las respuestas reunidas

en la misma página (10.1945: 15) resultan previsibles en cada uno de los autores, pues con ellas justificaban sus respectivos modos de enfocar la creación teatral.

Ramos de Castro parecía tenerlo claro, y se manifestaba contra los versos de Lope, a los que oponía otros, «si el vulgo es necio, con mi cultura espulgo, para no ser tan necio como el vulgo» (10.1945: 15). Frente a esta postura, para Antonio Paso el público mandaba: veía en él una gran sagacidad, un acentuado instinto de lo teatral, y la reacción, por dispar que resultara, le parecía unánime en resumidas cuentas. Él escribía con la disposición de agradar y distraer, de hacer reír. En la misma línea, José de Lucio, coautor de *Arni-ches*, Abati y García Álvarez en tantas obras, pensaba que los versos de Lope respondían a algún tipo de frustración por no haber obtenido en alguna ocasión los resultados apetecidos. Coincidió en términos generales con Paso al creer que el público no tenía predisposición para ningún género determinado, sino que, simplemente, le gustaba lo logrado y huía «del género tabarra, de lo pretencioso y anodino, sin emoción, ni interés, ni gracia» (10.1945: 15). Parecía oponerse a un teatro como el propuesto por los ilustrados y neo-clásicos como Jovellanos, en su consideración de que el teatro era dinamismo y acción «y no admite el sacar un personaje al que se le haya ocurrido un proyecto de ley agraria» (10.1945: 15). También le parecía más imparcial y justo el fallo del público que el de la crítica, y se manifestó en contra de los partidarios de educar al público y su gusto, pues los asistentes al teatro solían ser personas de cultura en muchos casos superior a la de los críticos.

De un humorista como Miguel Mihura solo podía esperarse algún tipo de respuesta inesperada, sobrecargada de ironía, y paradjica en sus soluciones:

Los versos indican que Lope era inteligente y mal educado, y han hecho un daño terrible al teatro porque una gran parte de los autores y de los empresarios siguen el dicho. Claro que al público hay que hablarle en necio porque le divierte, pero en lugar de fomentar la necesidad y cuidar este público se debe procurar que el vulgo se quede en su casa jugando el julepe (10.1945: 15).

Como los otros comediógrafos, reconocía hacer más caso al público que a los críticos, y también al respecto aportó su explicación irónica: por eso, hacía dos años que no escribía ninguna comedia, «porque teme que el público y él no se entiendan y empiecen a discutir y perdamos los dos el tiempo inútilmente» (10.1945: 15).

Pero si muchos críticos y determinados autores andaban descontentos ante los gustos imperantes en la época, podían procurarse medios para modificar tales preferencias. Así, Ruiz Iriarte, desde los primeros números de la revista, abanderó posturas encaminadas a facilitar el desarrollo de un teatro de calidad y vanguardista que, aunque solo fuera en principio apreciado por una minoría culta, lograra finalmente abrirse paso en los círculos comerciales. Veía necesario un público de vanguardia e instalar un Teatro de Cámara para la formación de nuevos autores, directores y actores al margen del teatro comercial (García Ruiz, 1987: 76). Este teatro también se convertiría en escuela de público, pues entendía que de los espectadores formados, noche tras noche, en él, podían surgir luego las masas que tanta falta hacían. Ciertamente, mientras el teatro Español proseguía su campaña de revisión y de museo y el teatro Nacional continuaba ofreciendo obras selectas de la literatura universal contemporánea, el de cámara aportaría la farsa anticomercial, la mejor tradición, los ensayos de los autores de obras imposibles de estrenar en teatros comerciales como el de Barquillo o el de la Comedia (Ruiz Iriarte, 15.6.1944: 11).

Ruiz Iriarte buscó avales y aprovechó sus encuentros con críticos y autores para promover esta visión. Pero no lograba mucho entusiasmo de parte de las figuras entrevistadas y, a veces, con tal de arrancar cierta aquiescencia, modificaba el modo de interpelar y llegó a lamentar con asombro que pasara cierto lapso de tiempo sin percibir que nadie se moviese a favor de ese teatro experimental (Ruiz Iriarte, 28.2.1945: 10). Por ejemplo, Luis escobar primero contestó que no creía en un teatro de minorías, pero luego matizó que sí en un público culto e inteligente que acabara orientando a los demás, un público reducido (Anónimo, 15.5.1944: 10). Tampoco el crítico Sánchez Camargo creía en tales fórmulas, por

entender que el teatro era de masas (Anónimo, 10.8.1944: 10). Por su parte, Huberto Pérez de la Ossa estimaba que ese teatro de minorías había existido siempre (Anónimo, 15.5.1944: 10). No obstante, asentían al insistir Ruiz Iriarte respecto a su conveniencia, por poder remitir a él obras que los autores dejaban incluso de escribir por no resultar comerciales. Jorge de la Cueva, por el contrario, no se mostró partidario de ningún modo, por no parecerle que hiciera falta sermonear a un público ya convencido (Anónimo, 25.9.1944: 10).

Entre las respuestas que respaldaban el sentir de Ruiz Iriarte, destaca la de Enrique Azcoaga, para quien los teatros experimentales servían de comprobación de si el mensaje de los autores merecía pasar a un teatro público y si la arquitectura dada por el autor a su mensaje lo hacía viable, eficaz, vigente para una conciencia media, popular (Anónimo, 15.12.1944: 10) y, cómo no, la de Modesto Higuera (10.2.1910/10.11.1985) que habría de juzgar necesario ese teatro experimental y de cámara, pues al fin y al cabo a él le estaba dedicando su vida, como director del TEU (Gómez García, 2006). Higuera creía que su función consistía en impulsar a la juventud y replicaba a Benavente, en la concepción de este de que los teatros de cámara suponían «el paso a la bobería»: el teatro de ensayo permitía exhibir los distintos tipos y fórmulas, entre los que no faltaban ni el clásico, ni el extranjero, para ir consiguiendo un público abierto a él, justo en la línea de opinión de Ruiz Iriarte. Abogaba, además, por un teatro de palabra y de gesto, con el justo sentido de lo espectacular (Anónimo, 15.7.1944: 10).

Ciertamente, la revista mostró un abanico de reacciones ante esta postura de Ruiz Iriarte, a través de distintas secciones y a través tanto de sus colaboradores como de figuras reconocidas de otros medios. Y, como respecto a otros ámbitos, la suma de opiniones servía para obtener conclusiones en una suerte de análisis desde distintas perspectivas, sin imponerse absolutamente ninguna de ellas.

Por ejemplo, con mucha contundencia, el colaborador de la revista disimulado tras la inicial S. se manifestó absolutamente en contra:

Ahora resulta que el buen teatro no puede o no debe ser para las mayorías, sino para las minorías. Hasta esos momentos uno sospechaba que el ideal de todo dramaturgo podía intuirse por la movilización de unas masas sincronizadas, en su función espectadora, a los sentimientos y a las acciones puestos en juego en el escenario. (...) La mayor angustia de estos tiempos es que los propios literatos o los propios artistas estén convencidos de que las masas solo deben vibrar al compás de los políticos. De que la única palabra que deba insuflarles una fuerza espiritual o energética sea la del político (25.8.1945: 4).

S. dirigía su columna expresamente a Víctor Ruiz Iriarte, para que no se quedara en la comodidad de conformarse solo con la minoría o solo con la masa. Indicaba que el dramaturgo no debía renunciar a intentar conmover a la mayoría, cosa que ya hacían los poetas y los filósofos, pues su arte se proyectaba hacia un público mucho más amplio que el de estos.

En el mismo número, Ruiz Iriarte volvió a insistir en su posición desde su propia columna «Monólogo ante la batería», también de modo indirecto, simulando reflejar las reflexiones de un tertuliano con las que simpatizaba: el teatro no era un arte para las masas, porque el arte nunca había sido para las mayorías. Añadía que los espectadores de teatro no constituían masa, sino público, lo cual ya implicaba cierta selección. Al mismo tiempo, señalaba que el teatro era un género popular, pero un género del encanto, de la ilusión, y el público acudía a él en busca de la confirmación de que su sueño resultaba posible. Entendía que el teatro se enfrentaba con el hombre de modo individual (25.8.1945: 10).

En cuanto a la crítica de este más o menos supuesto o cierto tertuliano hacia el llamado «teatro de masas», significaba, en realidad, solo un rechazo de una concepción teatral de tendencia marxista y, por tanto, se apartaba del núcleo esencial de la polémica:

De 1925 a 1930 se llenaban los que hablaban del teatro de masas y resultaba que ponían en escena unas obras sobre los conflictos de los obreros que a ellos mismos les resultaban aburridísimas y que

no iban a ver. Y no eran más que mítines, vuelta a lo más simplón del teatro. Y mientras tanto los empresarios se enriquecían con Muñoz Seca, con *La dama de las camelias*, con Benavente (Ruiz Iriarte, 25.8.1945: 10).

Otra cuestión distinta, aunque relacionada, tenía que ver con el patrocinio estatal, en forma de subvenciones. Con este sí se manifestaba de acuerdo Luis Escobar: el teatro de arte siempre había requerido estar subvencionado, porque el esfuerzo privado fracasaba siempre. Y no parecía hacer falta ofrecer ejemplos, aunque en la conversación salió a relucir cómo en París Baty (sin duda, el director y teórico Jean Baptiste Marie Gaston Baty, 1885-1952) había quebrado con *La quimera* (Anónimo, 15.5.1944: 10). Huberto Pérez de la Ossa consideraba que el director, más que escenógrafo, en estos casos debería ser gran conocedor literario, hombre de sensibilidad y equilibrio. A él deberían enviar los de los otros teatros las obras que recibieran y que no pudieran conjugarse con las líneas comerciales de sus propios teatros. Por tanto, desde luego, debería estar subvencionado (Anónimo, 15.5.1944: 10).

También Tomás Borrás abogaba por un teatro subvencionado, con el argumento de que dar cultura al pueblo no debía ser nunca un negocio. Ponía de ejemplo a Alemania, donde todas las diputaciones y ayuntamientos financiaban su teatro, como su banda de música o sus bomberos. Por el contrario, la realidad española era que el teatro pagaba nada menos que treinta y tres impuestos, y estos acababan recayendo en el pago exigido a los espectadores, cuando solamente deseaban de él airear su inteligencia de los problemas cotidianos. Para Borrás, el teatro era «una gran escuela que influye más en el espectador que los libros, que la radio y que todo», visión ilustrada y neoclásica, desde luego, pues significaba entenderlo en su función didáctica o educativa, pero convenía a esa visión del género en su dimensión artística (A. 15.6.1944: 10).

También había otro tipo de género que iba ganando adeptos numerosos. De hecho, varios de los encuestados respecto al futuro del teatro, más que centrarse en este, se determinaron a proponer sus propios gustos, con la ilusión o la esperanza de que el teatro evo-

lucionara en la medida de sus deseos. Así, Darío Fernández Flórez apostaba por un teatro literario. Se atrevía a confiar en él porque, por mucho que se criticaran las obras basadas en literatura, Girardoux había logrado hacerlas triunfar (25.8.1944: 10). Por su parte, Mercedes de Baviera y Borbón, decía soñar con «un teatro que nos haga vibrar a todos con sus problemas y sus trances, que lleve a sufrir como lo pidan sus personajes» y añadía que le entusiasmaba «el teatro romántico, el teatro en verso en que una bella fantasía se escapa de todo realismo» (30.4.1944: 10). Lo interesante de sus gustos es que por ellos hablaba una gran parte del público, como evidenciarían las carteleras teatrales y cinematográficas de toda España en aquellos años y en los siguientes lustros. Por eso merecerá la pena detenerse en esta cuestión y concederle un apartado especial.

REFERENCIAS CITADAS

FUENTES ARCHIVÍSTICAS

ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN DE
ALCALÁ DE HENARES (AGA)

Sección Cultura.

Signaturas 21-06043, 21-06044, 21-06045, 21-06046, 21-06047,
21-06048, 21-06049. Partes e informes.

Signatura (03)049.002-22/01398. Libro de caja número 6. Desde el
31 de mayo de 1945 al 16 de octubre de 1945.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

A. (1944) «TROTERAS Y DANZADERAS. TOMÁS BORRÁS, Autor y director». *LEL* 7 (15 de junio), 10.

AGUDO, Vicente (1956) «Su santidad Pío XII subraya la responsabilidad del crítico». *LEL* 41 (29 de abril), 3.

- AGUADO, Emiliano (1945) «¿Crítica de café con leche o crítica de vinagre?». *LEL* 35 (octubre), 17.
- ÁLVAREZ GÓMEZ, Pedro (1944) «La crítica criticada». *LEL* 9 (15 de julio), 5.
- ANÓNIMO [Víctor Ruiz Iriarte] (1944) «Troteras y danzaderas. En el saloncito del María Guerrero. Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa hablan de teatro». *LEL* 5 (15 de mayo), 10.
- (1944) «La vida es sueño, no. La vida es cine. La literatura y el cine. Edgar Neville ¿Cree que el director ha de proceder indefectiblemente del campo de las letras?». *LEL* 7 (15 de junio), 14.
- (1944) «Troteras y danzaderas. Teatros juveniles. Modesto Higuera y el teatro experimental». *LEL* 9 (15 de julio), 10.
- (1944) «Dos libros de teatro». *LEL* 10 (10 de agosto), 10.
- (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. Manuel Díez Crespo. El romanticismo en el teatro». *LEL* 11 (25 de agosto), 10.
- [Víctor Ruiz Iriarte] (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. Alfredo Marqueríe». *LEL* 12 (10 de septiembre), 10.
- [Víctor Ruiz Iriarte] (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos. Jorge de la Cueva». *LEL* 13 (25 de septiembre), 10.
- (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. Benjamín Ramos García». *LEL* 16 (15 de noviembre), 10.
- (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. Gabriel García Espina cree en el futuro de un teatro optimista y alegre». *LEL* 17 (1 de diciembre), 10.
- (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. Enrique Azcoaga». *LEL* 18 (15 de diciembre), 10.
- (1945) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos. Cristóbal de Castro». *LEL* 19 (1 de enero) 10.
- (1945) «Troteras y danzaderas. No hay paralelismos entre teatro y circo. Entrevista en el escenario con Cayetano Luca de Tena». *LEL* 21 (15 de febrero), 6.
- (1945) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. Emilio Morales de Acevedo». *LEL* 23 (15 de marzo), 10.

- (1945) «Troteras y danzaderas. Joaquín calvo Sotelo y su ideal de autor». *LEL* 25 (25 de abril), 10.
- (1945) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. Luis Fernando de Igoa». *LEL* 27 (25 de mayo), 10.
- (1945a) «Sello de urgencia. Historia y clave». *LEL* 33 (10 de septiembre), 4.
- (1945b) «Troteras y danzaderas. Entrevistas con los autores. García Luengo expone sus reservas». *LEL* 33 (10 de septiembre), 10.
- (1945) «Troteras y danzaderas. Cyrano de Bergerac en la Gran Vía». *LEL* 34 (25 de septiembre), 10.
- (1945) «Troteras y danzaderas. Ortodoxia». *LEL* 35 (octubre), 10.
- (1945) «Troteras y danzaderas. Hacia un nuevo teatro religioso. Manifestaciones de don Manuel Herrera Oria». *LEL* 39 (30 de diciembre), 10.
- (1956) «Cine, Teatro, Circo. Cómo ven a la mujer los dramaturgos modernos». *LEL* 52 (14 de julio), 7.
- (1956) «Cine, Teatro, Circo. El alma del teatro está en tener cuerpo». *LEL* 53 (21 de julio), 7.
- (1956) «Cine, Teatro, Circo. El dramaturgo desciende del danzarín». *LEL* 55 (4 de agosto), 7.
- (1956) «Cine, Teatro, Circo. Pantomima y mímica, en primer lugar del arte dramático». *LEL* 58 (25 de agosto), 7.
- ARIAS, María (1944) «Troteras y danzaderas. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? Hablan directores, críticos, autores y actores». *LEL* 5 (15 de mayo), 10.
- ARGAYA ROCA, Miguel (2003) *Historia de los falangistas en el franquismo. 19 de abril 1937- abril 1977*. Madrid: Ediciones Plataforma.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2020) *LEL (1944-1978). Trayectoria de un empeño cultural*. Madrid: SIAL Pigmalión.
- (2017) «Jorge de la Cueva y Orejuela». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 106-114. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.

- (2017) «Nicolás González Ruiz». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 209-216. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- (2017) «Arcadio Baquero Goyanes». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 344-356. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- y PÉREZ-RASILLA BAYO, «Del desarrollismo hasta el final del franquismo y la desaparición de la censura (1957-1978). Introducción». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 177-190. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Gijón». *LEL* 26 (10 de mayo) 26.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Gijón». *LEL* 34 (25 de septiembre), 27.
- BAVIERA Y BORBÓN, Mercedes (1945) «Troteras y danzaderas. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir?». *LEL* 4 (30 de abril), 10.
- BLANCO PONS, Antonio (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Menorca». *LEL* 26 (10 de mayo), 28.
- BORRÁS, V. (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Mataró». *LEL* 29 (25 de junio), 29.
- CÁCERES, Francisco de (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Santander». *LEL* 11 (25 de agosto), 27.
- CALVO, Ginés (1944) «La realidad teatral española». *LEL* 28 (10 de junio), 10.
- CALVO SOTELO, Joaquín (1944) «La crítica criticada». *LEL* 9 (15 de julio), 5.
- CASTRO, Cristóbal de (1945) «Cada escritor en crítica consigo mismo. Las paradojas del conocimiento. Resulta que Cristóbal de Castro no conoce a Cristóbal de Castro». *LEL* 20 (30 de enero), 7.
- CELA, Camilo José (1944) «Troteras y danzaderas. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir». *LEL* 5 (15 de mayo), 10.

- (1944) «Carta abierta a Víctor Ruiz Iriarte con motivo del estreno de su comedia *El puente de los suicidas*». *LEL* 7 (15 de junio), 10.
- CORTEZÓN, Daniel (2005) *Dionisio Gamallo Fierros. Varón de Porcillán*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- CRUZ CASADO, Antonio (s.a.). «Cristóbal de Castro». En *Diccionario biográfico español*. Madrid: Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/11626/cristobal-de-castro-gutierrez> [6.12.2020].
- DON BENITO (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Badajoz». *LEL* 14 (10 de octubre), 27.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y Ángel Llorente (2004) *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Ediciones Istmo.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2013) «El Teatro Nacional Español. La crisis de 1942». *Rilce* 29.2, 271-295 [https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36870/1/201312%20RILCE%2029.2%20\(2013\)%20-2.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36870/1/201312%20RILCE%2029.2%20(2013)%20-2.pdf) [8/4/2021].
- DOMÉNECH GONZÁLEZ, Gabriel (2017) «Gabriel García Espina». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 153-157. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2017) «Luis Fernando [Domínguez] de Igoa». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 144-147. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1944) «Alegoría y humor, símbolos y caricaturas. Filosofía y poesía en el teatro de Víctor Ruiz Iriarte». *LEL* 2 (20 de marzo), 12.
- (1945) «Troteras y danzaderas. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir?». *LEL* 4 (30 de abril), 10.
- (1945) «¿Crítica de café con leche o crítica de vinagre?». *LEL* 35 (octubre), 17.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Darío (1944) «Teatro aséptico y teatro literario». *LEL* 11 (25 de agosto), 10.
- FUSTER MAYANS, Gabriel (1944) «Las provincias en *La Estafeta*». *LEL* 11 (25 de agosto), 26.

- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*». *LEL* 20 (30 de enero), 29.
- GALLÉN, Enric (2000) «Censura i moral en el teatre representat a Barcelona durant el primer Franquisme». En *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*, Ferran Carbó et alts. (eds.), 163-186. Barcelona: Publicacions d'Abadia de Montserrat.
- GAMALLO FIERROS, Dionisio (1944) «En torno a la decadencia de la crítica. La opinión de Dámaso Alonso». *LEL* 2 (20 de marzo), 19.
- GARCÍA ABAD, María Teresa (1996) «Crítica, teatro y sociedad. Melchor Fernández Almagro en *La Voz* (1927-1933)». *Boletín de la Fundación García Lorca* 19-20, 107-122.
- GARCÍA DE EZPELETA, Fermín (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao. Teatros». *LEL* 23 (15 de marzo), 28.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao. Teatros». *LEL* 27 (25 de mayo), 27.
- (1945) «Cuando hubo ópera en el Suizo». *LEL* 30 (10 de julio), 15.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao. Teatros». *LEL* 34 (25 de septiembre), 29.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao. Teatros». *LEL* 37 (30 de noviembre), 27.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1987) *El teatro de Víctor Ruiz Iriarte*. Madrid: Fundamentos.
- GARCÍA DE LA TORRE, Alfredo (2012) *Propaganda y cultura del «nuevo Estado» franquista en Alicante durante la posguerra (1939-1945)*. Alicante: Universidad de Alicante. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/24335/1/Tesis_GdelaTorre.pdf [1/7/2021].
- GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto (1944) «Troteras y danzaderas. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? Hablan directores, críticos, autores y actores». *LEL* 3 (15 de abril), 10.
- GELONCH SOLÉ, Josep (2012) *El poder franquista a Lleida, 1938-1951*. Lleida: Universitat de Lleida / Patronat Josep Lladonosa.
- GÓMEZ DOMINGO, Francisco Manuel (s.a.) «Domingo Manfredo Cano». En *Diccionario biográfico Español*. Madrid: RAH.

- <https://dbe.rah.es/biografias/74022/domingo-manfredi-cano> [10.2.2021].
- GÓMEZ GARCÍA, Alba (2017) «Emilio Morales de Acevedo». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 133-135. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- (2017) «Manuel Sánchez Camargo». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 173-176. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (2006) *Un hombre de teatro. El maestro y la asamblea*. Madrid: Caro.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1944) «*Judith*, tragedia en seis jornadas». *LEL* 5 (15 de mayo), 13.
- (1945) «Troteras y danzaderas. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir?». *LEL* 7 (15 de junio), 10.
- (1945) «¿Crítica de café con leche o crítica de vinagre?». *LEL* 35 (octubre), 16.
- (1966) *Enciclopedia del periodismo*. Madrid: Noguer.
- GONZÁLEZ DE LA TORRE, M. (1944) «Actualmente carecemos de críticos sistemáticos». *LEL* 1 (5 de marzo), 21.
- GUTIÉRREZ GOÑI, Jesús Francisco (2009) *La prensa en Cantabria en el primer franquismo (1937-1942)*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Complutense.
- <https://eprints.ucm.es/id/eprint/9585/1/T30992.pdf>. [09/07/2021].
- HURTADO, Luis (1944) «Troteras y danzaderas. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? Hablan directores, críticos, autores y actores». *LEL* 5 (15 de mayo), 10.
- IGOA, Luis Fernando de (1944) «El teatro en París. La *Antigone* de Anouilh». *LEL* 6 (31 de mayo), 10.
- (1944) «Troteras y danzaderas. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir?». *LEL* 7 (15 de junio), 10.
- J. C. DE C. (1957) «CINE, Teatro, Circo. Se ha estrenado... *Los pobres*, de Alfonso Paso». *LEL* 90 (6 de abril), 7.
- J. DE T. (1945) «LAS PROVINCIAS EN *LA ESTAFETA*. SAN SEBASTIÁN. 9 DE AGOSTO». *LEL* 13 (25 DE SEPTIEMBRE), 28.

- LLOSENT Y MARAÑÓN, Eduardo (1945) «Troteras y danzaderas. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir?». *LEL* 4 (30 de abril), 10.
- LONDON, John (1997) *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre (1939-1963)*. London: W.S. Maney & Son LTD.
- LUCA DE TENA, Cayetano (1944) «Troteras y danzaderas. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? Hablan directores, críticos, autores y actores». *LEL* 3 (15 de abril), 10.
- LUCIO, José de (1945) «Troteras y danzaderas. Ande yo caliente y ríase la gente». *LEL* 35 (octubre), 15.
- LYNCEUS (1945) «LAS PROVINCIAS EN *LA ESTAFETA*. CÓRDOBA». *LEL* 23 (10 DE MARZO), 29.
- MANFREDI RAMOS, Domingo (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Huelva». *LEL* 28 (10 de junio), 28.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Huelva». *LEL* 29 (25 de junio), 28.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Huelva». *LEL* 34 (25 de septiembre), 29.
- MARCHAMALO SÁNCHEZ, Antonio (s.a.) «Manuel Sánchez Camargo». En *Diccionario biográfico español*, (también en <https://dbe.rah.es/biografias/6330/manuel-sanchez-camargo>).
- MARQUERÍE, Alfredo (1944) «Troteras y danzaderas. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? Hablan directores, críticos, autores y actores». *LEL* 3 (15 de abril), 10.
- (1944) «La crítica criticada». *LEL* 9 (15 de julio), 5.
- (1944) «Conócete a ti mismo. El escritor, en crítica consigo mismo. Alfredo Marqueríe dialoga sobre literatura ratura, política, teatro, negocios, circo y Manolete con Alfredo Marqueríe». *LEL* 16 (15 de noviembre), 19.
- MARTÍN SEDEÑO [Adolfo Muñoz Alonso] (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Alicante». *LEL* 17 (1 de diciembre), 26.
- MIHURA, Miguel (1945) «Troteras y danzaderas. Ande yo caliente y ríase la gente». *LEL* 35 (octubre), 15.
- NAVEROS, José Miguel (1957) «Cine, Teatro, Circo. El pro y el contra. La investigación literaria en *La celestina*». *LEL* 98 (1 de junio), 7.

- NEVILLE, Edgar (1944) «La vida es sueño, no. La vida es cine. Edgar Neville cree que el director debe proceder indefectiblemente del campo de las letras». *LEL* 7 (15 de junio), 12.
- PABLO BARBADO, Eliseo (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Segovia». *LEL* 14 (10 de octubre), 26.
- PASO DÍAZ, Antonio (1945) «Troteras y danzaderas. Ande yo caliente y ríase la gente». *LEL* 35 (octubre), 15.
- PÉREZ EMBEITIA, Antonio (2019) *El poder local en el primer franquismo. Análisis prosopográfico de los miembros del Ayuntamiento de Bilbao y su gestión político-administrativa (1937-1959). Tesis doctoral*. Leioa (Bizkaia). http://addi.ehu.es:8080/bitstream/handle/10810/34386/TESIS_PEREZ_EMBEITIA_ANTONIO.pdf?sequence=1&isAllowed=y, [19.VII.2021].
- PÉREZ-RASILLA BAYO, Eduardo (2017) «Victoriano Fernández de Asís». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 229-235. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- PILAR, José de (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Cartagena». *LEL* 24 (5 de abril), 26.
- PÍO XII (1945) «DISCURSO A UN GRUPO DE AUTORES Y ARTISTAS EL 26 DE AGOSTO DE 1945: MISIÓN DEL CINE Y DEL TEATRO». *ECCLESIA* 2, 231.
- QUINTANA AFONSO, Amado y José Luis YÁÑEZ RODRÍGUEZ (2014) *Ignacio Quintana Marrero (1964-1983)*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart.
- QUINTANA MARRERO, Ignacio (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Las Palmas». *LEL* 22 (28 de febrero), 27.
- RAMOS DE CASTRO, Francisco (1945) «Troteras y danzaderas. Ande yo caliente y ríase la gente». *LEL* 35 (octubre), 15.
- ROSA, Tristán de (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Barcelona. Presentación de Lola Membrives con *Vacaciones*». *LEL* 10 (10 de agosto), 28.
- RUÍZ IRIARTE, Víctor (1944) «El teatro, la literatura y los escritores». *LEL* 3 (15 de abril), 10.
- (1944) «Agustín de Foxá y *Baile en capitán*. Nostalgia del romanticismo». *LEL* 4 (30 de abril), 11.
- (1944) «Un teatro de cámara». *LEL* 7 (15 de junio), 11.

- [Víctor Ruiz Iriarte] (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. El público del siglo de oro y el de hoy. Lo universal y lo nacional». *LEL* 10 (10 de agosto), 10.
- (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. Melchor Fernández Almagro». *LEL* 15 (1 de noviembre), 10.
- (1945) «Monólogo ante la batería». *LEL* 22 (28 de febrero), 10.
- (1945) «Monólogo ante la batería». *LEL* 32 (25 de agosto), 10.
- (1945) «Monólogo ante la batería». *LEL* 37 (30 de noviembre), 10.
- (1945) «Monólogo ante la batería». *LEL* 39, (30 de diciembre), 10.
- RUIZ OJEDA, José María (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Logroño». *LEL* 27 (25 de mayo), 26.
- S. (1944) «Sello de urgencia. Teatro sobre teatro». *LEL* 11 (25 de agosto), 4.
- S. (1945) «Sello de urgencia. La renunciación del dramaturgo». *LEL* 32 (25 de agosto), 4.
- S. B. DE LA T. (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Jaén». *LEL* 21 (15 de febrero), 28.
- S.C. [¿Manuel Suárez Caso?] (1945) «Sello de urgencia. Crítica, crítica». *LEL* 35 (Octubre), 4.
- S.M. [¿Faustino San Martín?] (1945) «A muerte. ¡Viva la crítica!». *LEL* 35 (octubre), 4.
- (1945) «A muerte. ¡Viva la crítica!». *LEL* 37 (30 de noviembre), 4.
- (1945) «A muerte. ¡Viva la crítica!». *LEL* 38 (15 de diciembre), 4.
- SAHUQUILLO VALLEJO, Javier (2017) «Alfredo Marquerie Mompín». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 156-163. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- SÁNCHEZ GARRIDO, Pablo (2016) «Genealogía intelectual de Ángel Herrera (1886-1908) [sic]». *Aportes* 39, 29-63.
- SAN MARTÍN, Carlos María (1985) *Lanza, diario de la Mancha: un periódico singular*. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos.
- SARIEGO, Hernán María de (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Oviedo». *LEL* 27 (25 de mayo), 27.

- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Lérida». *LEL* 29 (25 de junio), 28.
- SASSONE, Felipe (1944) «Troteras y danzaderas. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? Hablan directores, críticos, autores y actores». *LEL* 3 (15 de abril), 10.
- SERRA BALAGUER, Miguel (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Lérida». *LEL* 23 (25 de marzo), 27.
- SILENCIOSO, EL [Julio Trenas] (1944) «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias». *LEL* 4 (30 de abril), 31.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe (2017) «Manuel Díez Crespo». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 250-257. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- SUÁREZ CASO, Manuel (1944) «Troteras y danzaderas. En el despacho de don Jacinto». *LEL* 4 (30 de abril), 10.
- TORRELLA, José (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Sabadell». *LEL* 28 (10 de junio), 29.
- VV. AA. (2002) *EL VALOR TERAPÉUTICO DEL HUMOR*. MADRID: DESCLEE DE BROUWER.
- VERDERA, Francisco (1995) *Conflictos entre la Iglesia y el Estado en España. La revista Ecclesia entre 1941 y 1945*. Eunsia: Pamplona.
- (2001) «Algunas claves para estudiar la revista *Ecclesia* entre 1941 y 1945». *Anuario de Historia de la Iglesia* 10, 95-100.
- VIAR BLANCH, M. (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Roda de Ter». *LEL* 33 (10 de septiembre), 29.
- VIÑEZ MILLET, Cristina (2000) «Melchor Fernández Almagro y la cultura de su época (esbozo biográfico)». En *Homenaje a José Luis Comellas*, 237-255. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2005) «Melchor Fernández Almagro, periodista». En *Estructura y procesos sociales. Homenaje a José Cazorla Pérez*, J. Montabes Pereita y J. Cazorla Pérez (coords.), 655-667. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

EL TEATRO ROMÁNTICO
(O LO QUE ES LO MISMO, *DON JUAN TENORIO*)
EN *LA ESTAFETA LITERARIA* (1.^a Y 2.^a ÉPOCA, 1944-1957)

José Luis González Subías
Academia de las Artes Escénicas de España

*L*A *Estafeta Literaria* no fue una revista que manifestara un especial interés por el teatro en sus inicios. Si bien es cierto que en prácticamente todos los números hay alguna mención a la escena de su tiempo y reflexiones variadas sobre el hecho teatral, vertidas desde una sección que lleva por título «Troteras y danzaderas», en la que el dramaturgo Víctor Ruiz Iriarte tiene una destacada presencia, el espacio dedicado a este es mínimo si lo comparamos, por ejemplo, con la atención prestada al circo o al cine⁹. No existe un espacio destinado a la crítica teatral propiamente dicha, ni tampoco se incluye información sobre la cartelera de la época. No obstante, entre las esporádicas noticias escénicas vertidas en los diferentes números, asoman algunas menciones a estrenos de aquellos años entre los que el teatro romántico tiene su pequeño protagonismo.

No resulta extraño que las noticias sobre representaciones teatrales decimonónicas sean muy limitadas en una revista como la que nos ocupa, al igual que en cualquier otra de su tiempo, si tenemos en cuenta la lógica escasa presencia en la cartelera de un tipo

⁹ Con el título genérico de «¿La vida es sueño? No; la vida es cine», esta sección ocupa uno de los espacios más atractivos y avanzados de la revista, que mostraba su inclinación por un espectáculo y un género a la vanguardia entonces de las artes y del favor popular. También el circo tuvo un destacado espacio en *LEL* y llegó a tener su propio espacio, bajo el epígrafe «La vida al revés, circo es».

de dramaturgia perteneciente a otro siglo frente a las novedades escénicas de la actualidad. Aun así, si revisamos los estrenos efectuados en España entre 1944 y 1946 —solo hasta enero de este último año—¹⁰, los años de la fundación y primera etapa de *LEL*, entre las casi setecientas obras registradas que se llevaron a escena podemos encontrar algunas representaciones de piezas decimonónicas, tanto de autores representativos del periodo finisecular y entre siglos, como Echegaray, Benavente o Galdós, como de poetas estrictamente románticos; desde el necesario e ineludible Zorrilla, con un *Don Juan Tenorio* que acapara el grueso de los estrenos y comentarios en la prensa —de lo que no es excepción *La Estafeta*—, al que se suman su *Traidor, infanado y mártir* y *El zapatero y el rey*¹¹, a algunos otros textos emblemáticos de la dramaturgia romántica como *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, y *Locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus¹². A estos podríamos añadir un interesante número de títulos pertenecientes a la literatura romántica extranjera, y decimonónica en general, entre los que se incluyen algunas piezas de Schiller —*Wallestein, María Estuardo*—, adaptaciones de textos de Victorien Sardou, y de otros autores representativos del teatro finisecular europeo, como Pierre Decourcelle y Oscar Wilde; además de versiones teatrales de recordadas novelas decimonónicas, como *Los endemoniados* de Dostoievski, y otros célebres y populares textos como *El prisionero de Zenda*, de Anthony Hope, o *El jobado o Enrique de Lagardere* de Paul Feval; sin olvidar narraciones

¹⁰ Obtenemos la información del catálogo de «Estrenos» facilitado por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) en su página web (<https://www.teatro.es/estrenos-teatro>).

¹¹ *Traidor, infanado y mártir* (1849) fue estrenado el 13 de diciembre de 1944 en el Teatro María Guerrero de Madrid, bajo la dirección de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa; y *El zapatero y el rey* (1840) se llevó a escena el 6 de julio de 1945, en el Teatro Romea de Barcelona.

¹² El 23 de mayo de 1945 se estrenó en el Teatro Barcelona, de la citada ciudad, el drama histórico *Locura de amor* (1855), en una producción de María Guerrero y Pepe Romeu; y el 18 de enero de 1946 hizo lo propio, en el Teatro Calderón de Barcelona, *Los amantes de Teruel* (1837).

españolas, adaptadas a la escena, de la altura de *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón¹³, o la galdosiana *Marianela*¹⁴.

¿Qué fue recogido de todo esto por *LEL*? Prácticamente nada. Ya en el primer número de la revista, Víctor Ruiz Iriarte aludía con cierto desdén a la dramaturgia de Echegaray y el mundo pretérito representado por este, con ocasión de su vuelta a los escenarios (5.3.1944: 10)¹⁵. Rechazo que, en realidad, iba dirigido no solo contra el primer Nobel de nuestra literatura, sino hacia un tiempo identificado con un pasado que se percibía muy lejos y un Romanticismo al que se miraba con un no disimulado desprecio por parte de algunos colaboradores de la revista como José María Bugella (15.4.1944: 4) o Julio Romano, quien llegó a referirse a «la legión de escritores del siglo XIX» que, «para encubrir su pereza y falta de escrúpulos inventaron “el hombre genial”, tipo vacuo, palabrero, sin preparación ni estudios sólidos; tipos histriónicos que creían que por medio del énfasis, la prosopopeya y la ostentación aparatosa se adquiriría el prestigio y el derecho a la estatua» (15.6.1944: 7). Estas opiniones, emitidas con ocasión de un artículo dedicado a Manuel Fernández y González, paradigma del folletín novelesco decimonónico y autor de dramas históricos —«dramones de capa y espada», los llama el articulista— que desdeña con no menor saña, contrastan, sin embargo, con otros juicios mucho más favorables hacia un siglo y una sensibilidad que Agustín de Foxá, por ejemplo, desde la misma revista, ensalzó al afirmar que «El hombre actual tiene nostalgia del romanticismo... Quiere ser romántico» (Ruiz Iriarte, 30.4.1944: 11).

¹³ La adaptación de esta novela, a cargo de Juan Ignacio Luca de Tena, se llevó a escena el 21 de febrero de 1945, en el Teatro María Guerrero.

¹⁴ Los hermanos Álvarez Quintero escribieron una versión de esta novela que fue llevada al Teatro Beatriz, de Madrid, el 25 de mayo de 1944.

¹⁵ Ruiz Iriarte no menciona la obra u obras que motivan su artículo, pero a comienzos de ese año de 1944 fueron estrenados dos textos de Echegaray: *De mala raza*, llevado a escena en el Teatro Poliorama de Barcelona, el 4 de enero, y un mes más tarde en el Teatro Coliseo barcelonés, en una nueva versión producida por Rafael Rivelles; y *Mancha que limpia*, estrenado en el Teatro Calderón de Madrid el 12 de enero de 1944. Como nueva confirmación de su aserto, el 23 de abril del mismo año se estrenó en el Teatro Circo Barcelonés *El prólogo de un drama*.

En el número 11 de la revista, algunos de los integrantes del manifiesto firmado en 1904 contra la concesión del Premio Nobel a Echegaray, entre los que se encuentra el crítico Melchor Fernández Almagro, comentaron los motivos que les movieron a ello; y este último, quien considera al dramaturgo como «un producto neto de su época» que «encarnó las boqueadas del romanticismo» y cuyo teatro era «lo que vulgarmente se entiende por tal: ficción, efectismo, latiguillos, escenas falsas de relumbrón», destaca que este tipo de teatro era el que gustaba entonces a los públicos, y los seguía «entreteniendo» en 1944, como habían demostrado los aplausos conseguidos por Niní Montión, Ladrón de Guevara y otras actrices «reponiendo las obras más afamadas de Echegaray, a quien, sin duda, no faltaba talento de compositor dramático, aunque su estilo fuese, de acuerdo con su tiempo, recargado, hojarascado y pesadamente melodramático» (García Suárez, 25.8.1944: 16). El articulista que firma como «B.» —probablemente Bugella—, en la sección que lleva por título «A muerte», no escatima dicterios contra el lenguaje enfático e interjetivo del teatro echegariano, el cual,

contra el dictamen de los juicios más acerbos, contra la reacción que cabría esperar de la sensibilidad de los públicos actuales, [...] se mantiene aún en los carteles, remozado, es verdad, como un viejo tenorio que con el vestuario actual quisiera enmascarar su ancianidad ruinosa, pero presente y triunfante» (25.9.1944: 4).

Y en efecto, varias obras de José Echegaray subieron a los escenarios en 1944 —*De mala raza*, *Mancha que limpia*, *El prólogo de un drama*—; como había venido sucediendo desde 1940 con títulos como, además de alguno de los citados, *El gran Galeoto*, *Amor salvaje*, *El loco Dios* y *Mariana*. Ese teatro echegariano simbolizaba, en general, el modelo escénico con el que se identificaba al siglo XIX y la prolongación de una dramaturgia romántica cuya consideración resulta, desde las páginas de *LEL*, normalmente negativa. «Hemos visto de nuevo un drama romántico ante nosotros», afirma Víctor Ruiz Iriarte tras haber asistido a la representación de *Traidor, inconfeso y mártir*. Obsérvese ese «de nuevo», confirmación

no solo de la presencia habitual de este tipo de dramaturgia en la escena española de mediados del siglo xx, sino también expresión de un no disimulado hastío que conduce a la formulación de una importante pregunta: «¿Nos gusta todavía el teatro romántico?» (1.1.1945: 10). A juzgar por el éxito de este importante drama de José Zorrilla puesto en escena en el Teatro María Guerrero, el 13 de diciembre de 1944, en un montaje dirigido por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, con Ricardo Calvo y Elvira Noriega en los papeles principales, la respuesta debería ser afirmativa. Así lo describe Ruiz Iriarte:

El público ha aplaudido —damos fe de ello— con todo entusiasmo esos largos párrafos en los que Ricardo Calvo y Elvira Noriega, con su gran estilo de comediantes, han puesto una bella emoción. Los lances angustiosos de la trama —prisión, misterio, intriga, muerte— han sido seguidos por el auditorio entre ese maravilloso silencio que presagia una entrega total del público. Los críticos han celebrado también el suceso laudatoriamente...

Pero, a su reiterada pregunta de si nos conmueve aún el romanticismo, el articulista ofrece su particular lectura de los hechos: «es Zorrilla quien siempre nos encanta. Porque Zorrilla, que es tocado de la gracia, da al clima romántico que lo produce —como hombre y como poeta— un mohín de perennidad, de permanencia» (Ruiz Iriarte, 1.1.1945: 10). Y no anda descaminado en absoluto el comentarista teatral de *LEL*, pues es Zorrilla, y en concreto su obra cumbre, *Don Juan Tenorio*, el mayor triunfo de la dramaturgia romántica española y de la historia del teatro nacional, quien acapara en la revista el grueso de los comentarios y artículos dedicados a aquella y al mito ligado a su personaje, en consonancia con el número de montajes de la obra zorrillesca llevados a escena todos los años.

A la pregunta «¿Qué piensa Vd. de Zorrilla dramaturgo?», cuatro importantes voces de la literatura dramática española expresaron su opinión en *LEL* (31.5.1944: 3) sobre el autor del *Tenorio*, ofreciendo una información que nos permite conocer un poco

mejor cuál era la imagen que algunos colegas de *oficio*, cien años después de su estreno, tienen de este. Jacinto Benavente destaca el hecho de que, en su teatro, «nunca el poeta, con ser poeta siempre, se sobrepone al autor dramático. En el teatro de Zorrilla no se versifica solo por versificar, como sucede en tantas obras de lo que hoy se llama teatro poético». Por su parte, Eduardo Marquina, sin entrar en muchos detalles, considera a Zorrilla «el primero de los dramaturgos de su tiempo», para centrarse en el elogio de su *Don Juan Tenorio*, que considera «una obra universal» con la que el autor «saltó sobre su tiempo». Otro tanto hace Horacio Ruiz de la Fuente, que afirma casi ignorar, por su «afición a lo maravilloso», otra obra del autor que no sea el *Don Juan Tenorio*, y lo juzga con admiración exclusivamente por ella. Pero la opinión de más fuste y solvencia es la de Francisco de Cossío, quien sabe de lo que habla y elogia con fundamento al autor y su obra, afirmando no creer

que haya existido en nuestro siglo XIX ningún dramaturgo de la potencia de Zorrilla. Sus mismas leyendas son, fundamentalmente, teatro; la influencia dramática la recibe Zorrilla no de los románticos franceses, sino de nuestro teatro de capa y espada del siglo XVII. Aún más que influencia diríamos que continúa una tradición que, posiblemente, en él se interrumpe.

Cossío considera *Traidor, inconfeso y mártir* —coincidiendo con la alta estima que el autor dio a esta obra, por cima de las restantes— «uno de los dramas mejor contruidos y de mejor aliento poético de nuestro teatro», y de *El zapatero y el rey* afirma que el monólogo del rey don Pedro «puede ponerse al lado de los mejores monólogos de Shakespeare». En su opinión, *Don Juan Tenorio* «es la concepción dramática más profunda y más popular que se haya hecho en ninguna literatura en torno a la disipación y la muerte» (31.5.1944: 3).

Ese mismo año de 1944, en que se cumplía el centenario del estreno del *Tenorio* en el madrileño Teatro de la Cruz, LEL dedicó las páginas centrales del número publicado el 15 de noviembre a homenajear al autor y su obra, en un grupo de artículos firma-

dos respectivamente por José Montero Alonso, Julio Trenas y Víctor Ruiz Iriarte. El primero de ellos hace una remembranza del Madrid de aquel tiempo, que apunta hacia una modernidad, un progreso, aún en ciernes, y recuerda el éxito —«satisfactorio, no brillante», según la *Revista de Teatros*— que obtuvo este nuevo *Don Juan* en las tablas, recibido con no pocos elogios —también alguna reticencia— por la crítica. Entre estos, cabe destacar las principales virtudes señaladas por los estudiosos y entusiastas de la obra desde entonces: su versificación, su «gran teatralidad», y «el haber rivalizado dignamente con sus predecesores, sin copiarles, aventajándoles en muchas escenas: dando una nueva fisonomía al cuadro en general creado, y un exacto y bien entendido matiz al protagonista» (Montero Alonso, 15.11.1944: 16). Julio Trenas, que presta una mayor atención a la vida literaria y teatral del momento en que se estrenó *Don Juan Tenorio*, incide en la recepción por la crítica periodística de su tiempo del que denomina «el más descastado de los hijos literarios de Zorrilla y por el que más vapuleos de su mismo autor recibiera» (Trenas, 15.11.1944: 16), haciendo mayor hincapié en unos defectos repetidos asimismo, en su mayoría, hasta nuestros días: su falta de originalidad por tratar un asunto tan trillado; la errónea calificación del drama como religioso-fantástico; la versificación, especialmente el uso de unos ovillejos que, a juicio del crítico de *El Laberinto*, son «el metro de peor gusto que ha podido inventarse, y que si puede soportarse en composiciones ligeras y festivas, siempre han de parecer mal en la escena» (Trenas, 15.11.1944: 16), o el empleo de unas permanentes interjecciones, destacadas por el redactor de *El Heraldo*, que «repetidas en demasía, sobre ser mal sonantes, parecen muletillas en quien con tanta soltura escribe»; también la construcción misma de la pieza, su estructura y un desenlace que la convierte, a los ojos del articulista de *El Laberinto* —que escribió una de las críticas más demoledoras contra el drama—, «en un juego de linterna mágica con la aparición de tanto difunto, y prolongado mucho más de lo justo hasta tocar... en los excesos de las comedias de magia hechas para divertir al vulgo en los días de Carnaval» (Trenas, 15.11.1944: 16).

En esta ocasión, Víctor Ruiz Iriarte hace las veces de comentarista teatral, dedicándose a reseñar el montaje del nuevo *Don Juan* representado en el Teatro Español, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena e interpretado en sus papeles principales por José María Seoane y Mercedes Prendes. Ya hemos señalado, con ocasión del estreno de *Traidor, inconfeso y mártir* al cabo de poco más de un mes, la fascinación que ejercía sobre el dramaturgo madrileño la figura de Zorrilla, que, como es habitual en cuantas opiniones se vierten sobre el poeta romántico, se extiende y aplica, casi de forma unívoca y obligada, a la obra con que se identifica irremisiblemente su nombre. Ese «Don Juan Tenorio, con su lindo traje rojo, diabólico y galán, su capa de seda revoloteante, su espada, su gracia y su insolencia», interpretado por primera vez por un joven José María Seoane a quien el crítico aplaude con entusiasmo, que califica de arquetipo equiparable a Segismundo, Romeo, Otelo o Pedro Crespo; un mito teatral con el que todo actor desea medirse y probarse sobre un escenario.

El Don Juan eterno [...]; el que motiva páginas de doctores, polémica de poetas, mimetismo de barbilampiños enamoradizos... ¡Don Juan! El gran malvado, el gran farsante, el gran ingenuo. [...] Ha aparecido con sus lisonjas, jaque y bravo, pendenciero, arrogante y... enamorado. Enamorado en definitiva como un hombre cualquiera, suplicando de rodillas a un padre irascible el amor de esa pequeña novicia que sueña deliciosamente entre pudores. ¡Ah! Y entonces es cuando más nos encanta Don Juan: porque gime de amor, sin técnica y sin estilo; porque llora como un admirable hombre vulgar... (Ruiz Iriarte, 15.11.1944: 17).

Ese es el don Juan que Ruiz Iriarte admira, el sentimental y frágilmente humano; aquel que responde a su propia idiosincrasia, reflejada en personajes reconocibles en sus propias obras, como el infeliz marido que protagoniza *El aprendiz de amante* (1947). «Lo mejor de Don Juan es ese llanto suyo», afirma el dramaturgo y comentarista, para quien don Juan es también, otorgándole de nuevo rasgos con los que él mismo se identifica y presiden el grueso de

sus creaciones —en su mayoría, aún por escribir—, «sobre todo, el Gran insolente»: «detestable y fascinante. Porque de toda insolencia emana una secreta y rica fascinación» (Ruiz Iriarte, 15.11.1944: 17).

Cerca de una docena de montajes distintos del *Tenorio*, estrenados en 1944 —todos ellos en Madrid y Barcelona—, se recogen en la base de datos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música; cifra que supera la quincena al año siguiente. El mito de don Juan y el donjuanismo se hallaban entonces en su apogeo, como recuerda el anónimo articulista que firma como «R.» un provocador escrito titulado «Puritanos de la raza» (15.12.1945: 4), donde arremete contra este culto netamente español, «un tema eterno, sobre todo para nosotros», sobre el que no dejaba de aumentar cada año la bibliografía. La rápida descripción que ofrece del personaje no arroja la menor duda sobre la consideración que le merece: «Don Juan —el hidalgo pendenciero, bravucón, boca rota, insolente y camorrista—, que termina enamorándose como un colegial de una adolescente, es el producto más turbio de una España decadente»; «don Juan es un español de signo negativo», sentenciará más tarde, «como lo es don Quijote» (R., 15.12.1945: 4); asertos que distamos de compartir si se nos permite. Partiendo de esta presentación, el articulista aborda el asunto que ha motivado su escrito, y es el revuelo, la indignación, provocados entre los que llama «puritanos de la raza» tras la representación de este icónico personaje por una mujer. El suceso —del que no da detalles ni nombres el articulista— tuvo lugar en la cita obligada de noviembre, en este caso en el Teatro Carrión de Valladolid, donde la conocida actriz Ana Mariscal tuvo la osadía de presentarse en el escenario para interpretar el papel de don Juan, no el de su amada Inés, lo que provocó un escándalo de tal magnitud que hizo llegara a celebrarse en el mismo lugar, días después, un «Juicio literario», promovido por el Centro José Zorrilla, que levantó aún mayor expectación que la propia representación del *Tenorio* (De Pablos, 2.1.2018). El articulista de *LEL* concluye su escrito advirtiendo a esos «puritanos de la raza» que «salen en defensa de un mito que más nos perjudica que nos beneficia» (R., 15.12.1945: 4).

Vemos, por tanto, que la figura —y la interpretación— de nuestro admirado don Juan, contra lo que pudiera creerse en sentido opuesto, si bien gozaba del fervor popular que lo había acompañado desde el siglo anterior, no era tan unánimemente aceptada como pudiera parecerse, incluso en una década —y por una revista— que, a nuestros ojos, podría parecer irrenunciablemente afectada a un mito identificado con lo español tanto como —según había señalado, en este sentido acertadamente, el articulista de *LEL* anteriormente citado— don Quijote.

Más de diez años después, ya en la segunda etapa de la revista, el mito de don Juan vuelve a retomarse en diferentes ocasiones. Victoriano Fernández Asís —oculto tras las iniciales V. F. A.—, desde su sección «7 días», una breve columna dedicada semanalmente al teatro, alude, en el número correspondiente al 18 de agosto de 1956, a un nuevo «proceso» al que se sometió, esta vez al personaje, en la sala de armas del Club Francés de la ciudad de Buenos Aires, del que el mito teatral salió absuelto:

como lo absuelven todos los espectadores desde la hora en que le ven enamorado de doña Inés y nostálgico de ella en la escena del cementerio, uno de los momentos más bellos del drama de Zorrilla y el punto de partida de la rehabilitación de Don Juan para el gran público [...]. Don Juan tiene ganada la inmortalidad en el ánimo de sus aficionados, y está indultado de antemano de sus fechorías solo por aquello de «mármol en quien doña Inés...» (Fernández Asís, 18.8.1956: 7).

Y un mes después, el mismo articulista, reflexionando sobre las obras teatrales «de alcance universal», plantea que la fascinación que despierta un «rufián y asesino» como don Juan se debe a que, en realidad, hay algo de él dentro de todos nosotros, y que atrae asimismo «a ciertos oscuros dominios de la sensibilidad de las mujeres»: «Como la pólvora, los corazones se inflaman por simpatía» (Fernández Asís, 22.9.1956: 7). Una simpatía que, en cualquier caso, como le ocurriera a Víctor Ruiz Iriarte años atrás, solo iba dirigida a un personaje que, de algún modo, aun siendo represen-

tativo del teatro romántico español —cuyos «excesos», «fantasmagorías» y «degenerados imitadores» había denunciado con anterioridad (Fernández Asís, 12.5.1956: 7)—, no llegaba a identificar definitivamente con un movimiento literario por el que el periodista había manifestado en otras ocasiones un abierto desprecio, y que, en una sucinta y esquemática relación histórica de las grandes épocas del teatro, describe en estos elocuentes términos: «Hinchazón, retórica, rehabilitación de la Edad Media, afición a lo nebuloso, pasional, morbosos y de ambiente fúnebre, melancolía, puñales, mazmorras, venenos» (Fernández Asís, 8.9.1956: 7).

El 27 de octubre de ese año, Fernández Asís destaca como los dos grandes acontecimientos teatrales de la semana la inauguración del Teatro de la Zarzuela y el nuevo estreno de *Don Juan Tenorio* en el Español (27.10.1956: 7); esta vez bajo la dirección de José Tamayo, con Manuel Dicenta y María Dolores Pradera en los papeles principales. El montaje tuvo en esta ocasión su correspondiente artículo, firmado por Ferrerín, quien centró su atención en los aspectos plásticos de una puesta en escena que contó con la colaboración de un nutrido grupo de pintores escenógrafos —Daniel Vázquez Díaz, Emilio Burgos, Benjamín Palencia, Carlos Pascual de Lara, José Caballero, Manuel Mampaso y Carlos Sáenz de Tejada—, frente a unos valores dramáticos e interpretativos que el crítico evitó mencionar, sin dejar por ello de verter algunas opiniones que ponen de manifiesto la verdadera impresión que le merece la obra; desde la escasa voz con que recita su papel María Dolores Pradera, quien «parece una Doña Inés trasplantada a un departamento del Rastro», a la precipitación con que don Juan —Dicenta— rapta a la novicia, la aparatosa lucha y muerte de Mejía —Andrés Mejuto—, el riesgo que corrió Dicenta en tan entregada lucha, en la que estuvo «a punto de romperse algún hueso», o las carcajadas provocadas por José Luis Ozores en su papel de Ciutti, quien prestó a Zorrilla inventos «de su propia cosecha». La conclusión que le merece un montaje en el que su actor principal «lo mismo recibe aplausos largos que risas también largas» es clara: «más parece este estreno del *Tenorio* un dulce pasar el tiempo, un dulce divertirse» (Ferrerín, 3.11.1956: 7).

No parece que tuviera otra intención el «intrascendente, inocente y poco incandescente pasatiempo teatral de Bretón de los Herberos» titulado *Muérete y verás* —comedia estrenada en el Teatro del Príncipe, en 1837—, que Victoriano Fernández Asís incluye, en su correspondiente artículo semanal, publicado en el último número de la revista para el año 1956 —con el significativo título de «366 días»—, entre las reposiciones del año que concluye (29.12.1956: 7)¹⁶. Una mención que podemos considerar anecdótica en relación con la presencia del teatro romántico español en nuestra escena y en *LEL*, que sigue reduciéndose, casi exclusivamente, a un único texto; la obra teatral, cierto es, más representada en la historia del teatro español, *Don Juan Tenorio*, al que todavía tuvo ocasión de recordar Fernández Asís en un nuevo artículo publicado en 1957, meses antes de la nueva desaparición de la revista en su segunda etapa.

La aparición de un singular pieza compuesta por José de Zamora con el título de *Calatrava*, «por alusión al padre de Doña Inés, Comendador de la Orden de Calatrava», le sirve al crítico de *LEL* para mostrar una vez más su querencia por don Juan y un mito al que considera «eterno, como el hombre», y profundamente español, poniendo de manifiesto la «discrepancia esencial que hay entre españoles y franceses cuando abordan el donjuanismo» (Fernández Asís, 25.1.1957: 7). Nuestra comprensión y asimilación positiva del mito reside en el hecho decisivo de que don Juan es «salvado por el amor de una mujer». Fernández Asís nos ofrece en este artículo una particular visión de don Juan, que considera «una creación enteramente femenina», y responde al deseo de «tener siempre al hombre en sus brazos, ya en la infancia, ya en la juventud, ya en la vejez, cuando don Juan vuelve vencido a un nido donde están esperándole fielmente los pájaros de antaño». Esta es la explicación que el analista ofrece, desde una interpretación propia de la España de su tiempo, aunque también, entendemos, muy personal, nacida de un hombre de cincuenta años:

¹⁶ Aunque el articulista no lo menciona, se refiere al montaje estrenado en el Teatro María Guerrero, bajo la dirección de Claudio de la Torre, el 5 de diciembre de 1956.

En pueblo como el nuestro, tan dado al donjuanismo, es decir, a comprender y asimilar la figura de Don Juan —y ellas lo admiten tan bien como los hombres—, la mujer recupera su condición maternal cuando en los últimos días vuelve a ser el regazo de los primeros años, el consuelo de los afligidos y la salud de los enfermos. Algún día se estudiará esta obsesión femenina —por presencia o por ausencia, como señaló Antonio Machado— en que se desenvuelve la vida del español desde sus primeros pasos por el mundo hasta que torna a apoyarse en los brazos de una mujer —posiblemente engañada, acaso defraudada, pero siempre fiel— en esos momentos en que el español representa el papel del hijo pródigo y regresa al hogar para morir, como nació, entre los brazos de una mujer. Esta trayectoria constituye algo consustancial al modo de ser de los españoles, y cuando se repite en Don Juan cada espectador se la apropia para sí, descontando las exageraciones de la obra dramática y con algo menos de hermosas burladas, pero en el fondo con la misma línea desde la cuna hasta la sepultura (Fernández Asís, 25.1.1957: 7).

Este crítico de *LEL* nos ofrece una visión del mito esencialmente machista —heredada de una versión burguesa decimonónica y domesticada— al convertir a la mujer en ángel del hogar, descanso del guerrero, madre piadosa, sin dimensión teológica trascendental alguna. El don Juan presentado en estas líneas se trata de una versión *doméstica* de un personaje rebajado en sus atributos y su esencia, con el que cualquier hombre puede identificarse; ha descendido de su dimensión heroica para convertirse en un simple antihéroe que ha perdido su fuerza, ligada inexorablemente a su juventud.

En definitiva, y para concluir, si bien el recuerdo al siglo xix no es inhabitual en las páginas de *LEL*, sí lo es la presencia del teatro romántico —o, simplemente, decimonónico—, que queda reservada cuando sucede, de manera casi exclusiva, a un *Don Juan Tenorio* convertido ya entonces en compendio y suma de un romanticismo teatral inevitablemente identificado con la obra de Zorrilla; un romanticismo, en cualquier caso, como acabamos de señalar, domes-

ticado, y ajustado a los cánones morales de la sociedad triunfante en la España de posguerra.

REFERENCIAS CITADAS

- AA.VV. (1944) «¿QUÉ PIENSA VD. DE ZORRILLA DRAMATURGO?». *LEL* 6 (31 DE MAYO), 3.
- DE PABLOS, Luis Miguel (2018) «El día que don Juan fue ella». *El Norte de Castilla* (2 de enero), <https://www.elnortedecastilla.es/culturas/teatro/juan-20180102194126-nt.html> [24/03/2021].
- BUGELLA, José (1944) «El peligro romántico. Un ideal claro y sencillo. Sobre los ángeles». *LEL* 3 (15 de abril), 4.
- FERNÁNDEZ ASÍS, Victoriano (1956) «7 días». *LEL* 43 (12 de mayo), 7.
- (1956) «7 días». *LEL* 57 (18 de agosto), 7.
- (1956) «7 días». *LEL* 60 (8 de septiembre), 7.
- (1956) «7 días». *LEL* 62 (22 de septiembre), 7.
- (1956) «7 días». *LEL* 67 (27 de octubre), 7.
- (1956) «366 días». *LEL* 76 (29 de diciembre), 7.
- (1957) «7 días». *LEL* 80 (25 de enero), 7.
- FERRERÍN (1956) «UN *TENORIO* MÁS PLÁSTICO EN EL ESPAÑOL». *LEL* 68 (3 DE NOVIEMBRE), 7.
- GARCÍA SUÁREZ, Pedro (1944) «Benavente frente a Echegaray. Azorín, Melchor Almagro San Martín, y Manuel Machado, justifican sus firmas». *LEL* 11 (25 de agosto), 16.
- MONTERO ALONSO, José (1944) «Cuando *Don Juan Tenorio* ha cumplido los cien años». *LEL* 16 (15 de noviembre), 16.
- R. (1945) «Puritanos de la raza». *LEL* 38 (15 de diciembre), 4.
- RUÍZ IRIARTE, Víctor (1944) «La dialéctica de los pies. Un “fenómeno nacional”. Dramas y versos entre ecuaciones algebraicas». *LEL* 1 (5 de marzo), 10.
- (1944) «Teatro Español. *Don Juan Tenorio*. Don Juan en 1944». *LEL* 16 (15 de noviembre), 17.
- (1945) «Monólogo ante la batería». *LEL* 19 (1 de enero), 10.
- TRENAS, Julio (1944) «Cómo vio la crítica de su tiempo *Don Juan Tenorio*». *LELa* 16 (15 de noviembre), 16-17.

NOTICIAS SOBRE FORMACIÓN ACTORAL EN
LA ESTAFETA LITERARIA (1944-1957): HACIA LA CREACIÓN
DEL INSTITUTO DEL TEATRO Y LA REAL ESCUELA SUPERIOR
DE ARTE DRAMÁTICO

Guadalupe Soria Tomás¹
Universidad Carlos III de Madrid

Las noticias publicadas en *LEL* sobre las cualidades de los actores y su formación académica no se han estudiado ni en el contexto de su situación laboral durante los 40 y 50, sobre el que ha tratado Emeterio Díez (2001: 108-118), ni en el de la evolución de las enseñanzas oficiales. No es esta una cuestión menor, ya que en el periodo estas enseñanzas se reorganizaron de forma sustancial: en primer lugar, por las consecuencias que la Guerra Civil tuvo sobre la plantilla docente del Real Conservatorio de Música y Declamación, el único centro superior oficial de estas enseñanzas artísticas. Esta institución pasará a regirse por el Decreto de 15 de junio de 1942 aprobado por el Nuevo Estado, del que surgirá dos años más tarde el Instituto del Teatro de Barcelona. En segundo lugar, por la división, en 1952, del Real Conservatorio en entidades distintas destinadas a la docencia de la música y del tradicionalmente llamado teatro cantado —Conservatorios—, por un lado, y del teatro de verso —Escuelas de Arte Dramático—, por otro. Por último, esta reestructuración estuvo acompañada del debate sobre su vinculación con el sistema universitario (Embid Irujo, 1997: 73-13; Vieites, 2015: 496-514), como hizo, desde el marco de los TEU, Alfonso Sastre (1950: s.p.; 1954: 173-174).

¹ Código ORCID de investigador:  <https://orcid.org/0000-0002-0551-2238>.

De la pericia y calidad de los actores, también de la formación escénica en España, trató *LEL* de forma indirecta o bien en artículos específicos. Además, dio a conocer la traducción de trabajos sobre técnica actoral y difundió la labor de las escuelas de arte dramático foráneas más prestigiosas. Así, F. S. —seguramente Florentino Soria— publicó una profusa reseña de *Los medios expresivos del actor*, original de Michael Redgrave (1956), a partir de las conferencias que dictó en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad de Bristol, en el curso 1952-1953 (Soria [F. S.], 1956: 8). Sobre la labor de este centro —el Old Vic— junto con la de otras academias —la Royal Academy of Dramatic Art (RADA), la Central School of Speech and Drama, la London School of Dramatic Art, la New Era Academy of Drama and Music, la Guidhall School of Drama, el Rose Bruford Training College y la Facultad de Arte Dramático de la Universidad de Londres— dio cuenta *LEL* a comienzos de 1957 (A. G., 1957: 3). También se detuvo en el Actor's Studio de Nueva York, que destacaba por el modo en el que aplicaba el método Stanislavski al cine (Soria [F. S.], 1957: 7). *LEL* se anticipaba quizás así a otras revistas específicamente teatrales publicadas a partir de los 50: *Teatro*, editada entre 1952 y 1957, *Estudios Escénicos* (Olsina, 1962: 59-87) o *Primer Acto* (Vinaver, 1961a: 8-12; 1961b: 9-11), que inician su andadura en ese mismo año y que Pérez-Rasilla considera, al menos para esta última, uno de los elementos revulsivos del teatro español de la época (2007: 63-83).

El objetivo de este capítulo es, pues, recuperar las aportaciones de *LEL* en sus dos primeras etapas sobre técnica y formación escénica en España y analizarlas en el contexto de la evolución, ya señalada, que las enseñanzas artísticas estaban experimentando.

A través de las apreciaciones que directores de teatro y cine, escenógrafos, actores, críticos y otros creadores del ámbito artístico vertieron en las subsecciones «¿Cómo ve usted el teatro del porvenir?» o «Hablan los críticos de teatro», conocemos las cualidades que se valoraban en los actores así como aquellos aspectos de la tradición del oficio que condicionaban su desarrollo e impedían su renovación. En la primera serie de entrevistas publicadas en el número 3 ([Ruiz Iriarte], 1944a: 10), se pronunciaron Cayetano

Luca de Tena, Alfredo Marqueríe, Felipe Sassone y el director de cine Manuel Augusto García. Solo para este último la supervivencia escénica vendría impulsada, de forma preferente, de la mano del actor. Esta afirmación la basaba en la diferencia que concebía entre un «teatro vivo» y el «teatro de ideas», cuyos cauces de expresión terminarían, a su juicio, siendo superados por el cine y la radio. El teatro del futuro residía en su misma esencia: la condición insustituible de la presencia física del actor. El teatro, sentenciaba, «subsistirá dependiendo en absoluto de la mayor o menor brillantez del actor», y afirmaba creer «en el imprescindible divismo del actor, el sortilegio de su presencia en el escenario. La misión del autor y del director de escena en el futuro se verá reducida a emplear su talento en poner de realce las cualidades emotivas de esta divinidad que es el comediante». Ese «divismo» que García entendía indispensable, para Alfredo Marqueríe suponía una rémora, como explicó en el número 12 publicado en el siguiente mes de septiembre ([Ruiz Iriarte], 1944b: 10).

Por su parte, el también crítico Manuel Sánchez Camargo diagnosticaba, entre los males de la interpretación nacional, el exceso de monotonía a la vez que denunciaba la carencia de «vocación artística integral». De nuestros actores rescataba a Lola Membri- ves y a Mercedes Prendes (Anónimo, 1944: 10). En una entrevista concedida al actor Salvador Soler Marí, que este incorporó a su tratado *Práctica y teoría del arte escénico*, Sánchez Camargo describía la situación actual de la escena. Junto a la dificultad de los autores para programar sus textos, la falta de cultura y criterio del público, el exceso y subarriendo de los locales, la benevolencia de la crítica o las cargas impositivas que soportaba la escena, la ambición y el egoísmo de los actores, el exceso de improvisación en la interpretación que llevaba a repetir un mismo tipo de personajes, la poca estima social y el sometimiento al dictado de los empresarios contribuían a su estancamiento. El crítico consideraba la formación la vía para revertirlo, pero una adecuada que no se limitara a repetir viejos patrones de estilo:

solo podrá formación de los actores ide verdad! y no haciéndolos recitar los mismos trozos años y años, olvidando que el intérprete necesita una preparación tan seria como la vida misma, que ha de resucitar en la escena, y, sobre todo, que aquellos que cerca del teatro viven crean que su empeño o profesión no es únicamente un procedimiento económico, sino que le doten del aliento artístico imprescindible (Sánchez Camargo, 1948: 134).

El propio Soler Marí compartía esta valoración, pues si bien era consciente de la preparación cultural que los intérpretes necesitaban, y a la que su tratado buscaba contribuir, se oponía a los Conservatorios o academias de declamación, precisamente por la rutinaria imitación que parecían implantar, por lo caduco e inoperante de su pedagogía: «Huyamos de sus ejercicios, de sus declamadores, de comedietas interpretadas por jóvenes que al salir a escena cuentan los pasos que debe dar, como el profesor les indicó, y sobre todo dudemos de la competencia de la mayor parte de los profesores» (Soler Marí, 1948: 22). Tampoco le inspiraban excesiva confianza a Ginés Calvo autor de la extensa «La realidad teatral española. Sus posibles y sus soluciones» publicada en el número 28 de *LEL* (10.06.1945: 10). A partir de los datos que, afirma, le han facilitado los directores artísticos de las distintas agrupaciones españolas, Calvo aporta el promedio de 50 compañías para la temporada de 1944; enumera, entre otras deficiencias, el sometimiento de los autores a los encargos de compañías y actores concretos, la escasez de directores artísticos, de la dotación adecuada para los teatros, así como la falta de pericia de los intérpretes. Según su criterio, ni la formación reglada ni el tradicional sistema de meritoriaje eran efectivos:

El sistema actual de enseñanza, llámese oficial o por meritoriaje, no es más que un balbuceo pedagógico contraproducente en muchísimos casos para el teatro mismo. Además, la enseñanza oficial carece de elementos para perfeccionar en la práctica las lecciones, y en la práctica obligatoria ¿quién vigila y corrige al meritorio si la mayoría de las compañías carecen del maestro, del técnico, del

artista director? No es que falte un peldaño en este aspecto, no: es que falta la escalera y la base única en que puede apoyarse. Créese ese primer peldaño, por lo menos, y veréis cómo revive el teatro en la abundancia de las primerísimas figuras (Calvo, 1945: 10).

En efecto, la vía para acceder a la profesión, durante los años del Franquismo, era la posesión del carnet profesional expedido por el Sindicato Nacional del Espectáculo —fundado en 1942—. Este podía obtenerse a través de los siguientes medios: en primer lugar, con la titulación del Conservatorio y dos meses de prácticas en compañías profesionales o treinta representaciones. En segundo lugar, mediante el sistema de meritoriaje, que duraba seis meses si se disponía del Grado Elemental, un año si se carecía de cualquier estudio oficial u ocho meses si, a pesar de no contar con estos estudios, el interesado aprobaba la materia de Dicción y Lectura Expresiva. Si el que entraba a través de la titulación del Conservatorio era hijo de actores profesionales no aplicaban los meses de prácticas o representación. Esta excepción puede interpretarse como un síntoma residual de la endogamia característica de quienes se dedicaban a esta profesión. No es la única marca tradicional del oficio que se mantenía. Así, las categorías profesionales de los actores, por ejemplo para los años 1944-45: director primer actor, primer actor / actriz, segunda actriz, actor / actriz de carácter, actor / actriz cómico, primer galán, galán /dama joven, galán cómico, característico/a o genérico, racionista (Diez, 2001: 113), son deudoras de una clasificación que se remonta al inicio de la profesionalización del teatro durante el barroco (Oehrlein, 1993: 77-84). La propia etiqueta de Declamación, que se prolonga en los documentos oficiales relacionados con la Real Escuela de Arte Dramático y Danza hasta 1974², indica también una manera específica de concebir el ejercicio de la profesión, en la que se prioriza la sobreexposición

² En el Decreto de 15 de junio 1974, por el que se aprueba el plan de estudios de la sección de Arte Dramático del Real Conservatorio Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid (BOE, 16.09.1974: 19037-19038), aparece por primera vez, de forma oficial, el nombre de la asignatura de Interpretación, frente al uso común, hasta la fecha, de Declamación.

vocal, quizás por las particularidades de la comedia áurea, frente a otras cualidades.

Ginés Calvo proponía la creación de un Instituto Nacional de Teatro para formar «sólidamente en la teoría y en la práctica diez directores artísticos y cien segundas figuras cada año y que revise los múltiples títulos y categorías ostentados actualmente» (Calvo, 1945: 10). De nuevo, *LEL* reivindica la oportuna formación escénica a través de la columna titulada «Nuestro teatro necesita la Escuela Oficial de Actores» publicada en el número 37 (Anónimo, 1945a:10). Su autor acierta al plantear una cuestión clave: la pertinencia de exigir un título oficial para ejercer la profesión y la necesidad de repasar el tradicional sistema de acceso a las tablas, la herencia familiar, o el aprendizaje a través del propio ejercicio escénico; es decir, del meritotraje, al que acabamos de referirnos.

De las consideraciones publicadas por *LEL* podemos concluir una falta de operatividad de las instituciones oficiales encargadas de la formación actoral. A ella se referirá también Alfonso Sastre en un artículo para *La Hora* que apareció a finales de 1950:

No es un secreto para nadie que el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid es un centro de enseñanza insuficiente y anticuado. Concretamente, como centro de enseñanza teatral, nos encontramos con que esta institución es una célula enferma más de nuestro teatro. El plan de estudios es desmayado y pobre. Y a tal plan de estudios tal profesorado, al servicio de la rutina y de la esclerosis. (La esclerosis personal de los profesores se proyecta, como es natural, a la enseñanza).

Profesionalmente, el Conservatorio no significa nada. O de significar algo, su significación es puramente negativa (Sastre, 1950: s.p.).

Sastre proponía vincular la formación escénica con las Facultades de Filosofía y Letras y poner en marcha un ambicioso plan de estudios que podría organizarse en tres cursos: uno común para todos los recorridos y dos de especialización. El común incluiría: Historia del Teatro, Historia de la Literatura Dramática, Historia

de la Interpretación e Historia de los Montajes Escénicos, además de formación en distintos idiomas. Los cursos de especialización contemplarían: Puesta en escena, Interpretación y Escenografía, cada uno con sus respectivas materias completadas con formación en: Indumentaria, Caracterización, Luminotecnia, Música Escénica o Filosofía del Teatro (Sastre, 1950: s.p.).

En realidad, este diagnóstico respondía a una serie de problemas endémicos que la enseñanza de las artes escénicas venía arrastrando desde su sanción, en 1830-1831, a los que se sumó, ya a lo largo del xx, la prolongación de una metodología docente caduca, el cuestionado sistema de selección del profesorado y cierta desidia en el ejercicio de las cátedras. A pesar de la reclamación de *LEL*, ya existía una escuela oficial de actores: la sección de Declamación, inserta en la estructura del Conservatorio de Música, que Sastre disecciona tan agudamente. Desde su apertura en 1831 —el Real Conservatorio de Música de María Cristina, abierto un año antes, no incluyó originariamente la enseñanza de actores dramáticos— hasta 1952, cuando las secciones de música y declamación se separan para constituir centros superiores de formación independientes, la sección de Declamación, por su número de materias, alumnado y profesorado, estuvo, en parte, relegada a un segundo plano. Fue la sección que veía mermada en mayor grado las asignaturas ofrecidas cada vez que las circunstancias económicas y políticas exigían una reestructuración del centro. Por ejemplo, en una primera verificada entre 1835 y 1838, o con la aprobación de la Ley Moyano, 1857, cuando se adscriben al régimen universitario, sus enseñanzas figuran como estudios de aplicación, mientras que parte de las de la sección de Música conducía a estudios superiores (Soria Tomás, 2010: 47-94, 252-264; Álvarez Barrientos, 2019: 346-349). Fue, además, la única que desapareció temporalmente durante el sexenio democrático, toda vez que así lo dispuso el Ministro de Fomento, Manuel Ruiz Zorrilla (Instrucción Pública, 1876: 83; Soria Tomás, 2009: 89-107).

Tras la reapertura de la sección, en 1874, la oferta de sus enseñanzas, reducida a la asignatura de Declamación, aumentó progresivamente, tal y como recogen los reglamentos y órdenes oficiales

posteriores. Así, por Real orden de 18 de marzo de 1902 se dividía el Conservatorio en dos direcciones autónomas y se encargaba a la de Declamación un nuevo plan de estudios. Fernando Díaz de Mendoza, director de esta última, diseñó el de la carrera de actor que cubriría tres años e incluía Declamación Práctica, Historia del Teatro y de la Declamación, Poesía y Literatura Dramática, Repaso de clásicos dramáticos e Indumentaria. Se aprobó con alguna ligera modificación —no aparece la referencia a los clásicos— por Real orden el 23 de septiembre de 1903 (ARCSMM, Asuntos generales. 1901-1903. Sección de Declamación; Anónimo, 24.09.1903: 2528). Un nuevo reglamento, de 1911, contempla Declamación Práctica, Indumentaria, Historia de la literatura dramática y Esgrima (Arimón y García Góngora, [1912], 302).

Jacinto Benavente, sensible a la labor de los actores —como recoge en diferentes textos (Muela Bermejo, 2018: 439-167)—, fue crítico con las enseñanzas ofrecidas en el Conservatorio y partidario de su reforma. En *De sobremesa* (1912), lo comparaba con su institución homóloga francesa, que cada año reflexionaba sobre posibles mejoras. En España: «la enseñanza de la mal llamada —es decir, por desgracia, bien llamada— declamación, no puede ser más deficiente. A gritos, más o menos declamatorios, está pidiendo una reforma. Cualquiera es buena: desde la radical de la supresión, por inútil, hasta una nueva y completa organización» (1912: 153). Receloso con la idea innata de la genialidad, el centro debería atender a la formación del actor medio. Debía atenerse a una selección práctica del alumnado, y atender a las cualidades físicas y vocales adecuadas, al estudio de los clásicos, al conocimiento del verso, a la formación en cultura general gracias a conferencias especializadas «de literatura nacional y extranjera, de pintura, escultura, elegancia social, etc.» y no necesariamente a través de las cátedras que solían desempeñar actores profesionales «que solo enseñan sus defectos y amaneramientos». Aconsejaba, sobre todo, fomentar la práctica a través de la figura del director de escena y proponía que el Teatro Español hiciera las veces de teatro «donde los alumnos en funciones populares, de convite o con rebaja de precios, representen obras del teatro antiguo y moderno» (Benavente, 1912: 154).

Un año más tarde, el 15 de febrero de 1913, se le nombró Subdirector del Conservatorio, cargo que desempeñó hasta el 11 de octubre de 1923 (ARCSMM, Expedientes del personal. Jacinto Benavente) y cuyas atribuciones recoge el reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación de 25 de agosto de 1917, en vigor hasta la posguerra, entre las que estaba atender «al desarrollo y orientación pedagógica de la Sección de Declamación» (*Gaceta de Madrid*, 30.08.1917: 547; ARCSMM, Doc. Bca., Caja 1 (29); Soria Tomás y Pérez-Rasilla, 2008: 389). La enseñanza de Declamación se dividía en tres cursos, como en el plan de Díaz de Mendoza, con el siguiente complemento de materias: en el primero, Historia de la Literatura Dramática; en el segundo, Indumentaria; en el tercero, Historia Antigua y Moderna de la Esgrima y su práctica. Salvo la variación en la nomenclatura de esta última, el currículo se mantiene con respeto al reglamento de 1911. Los estudiantes no podrían examinarse del tercer año de Declamación sin haber superado el resto de materias. Tenían, además, la posibilidad de matricularse en Solfeo. Tanto el reglamento de 1911 como el de 1917 recogían, entre los objetivos del Conservatorio: «establecer un nexo con los alumnos que terminen sus estudios, proporcionándoles medios de cultura y mayores facilidades para el reconocimiento y aplicación del arte que profesan», así como «sostener relaciones con Conservatorios extranjeros» (*Gaceta de Madrid*, 30. 08. 1917: 546).

En el expediente personal que se custodia en el ARCSMM apenas se conservan varios documentos sobre el ejercicio de Benavente como Subdirector. Quizás el más relevante, para el tema que nos ocupa, sea la licencia que se le concede el 10 de marzo de 1922, y por un periodo de año y medio, para impartir varias conferencias sobre arte en distintas instituciones de América Latina. A pesar de la carencia documental, podríamos aventurar que su experiencia al frente de la sección de Declamación no debió de ser muy satisfactoria, al menos si atendemos a su *Plan de estudios para una Escuela de Arte Dramático* (Benavente, 1940). El dramaturgo, además de recuperar las apreciaciones generales aparecidas en *De sobremesa* sobre la vocación, físico, cualidades vocales, presenta esta Escuela

de Arte Dramático: «que no sea ni un Conservatorio —poco es lo que se debe conservar— ni tampoco tan revolucionaria que deseché toda tradición y, con ella, la respetuosa disciplina a preceptos fundamentales del arte escénico» (Benavente, 1940: 13).

Esta escuela incluiría la ejercitación en varios campos, para constituir una especie de primer curso, de medio año de duración: ejercicios de lectura y recitado, para perfeccionar la dicción; análisis del texto; solfeo y canto; gimnasia, literatura española, improvisación de escenas —habladas o mímicas—. Después de este primer periodo se proponen «los cursos prácticos de representación y dirección escénica» (Benavente, 1940: 17). La práctica, fundamento, como vimos, de su propuesta de formación, atiende al trabajo del texto en los ensayos de mesa, para preparar después el movimiento escénico de la acción de la obra. Todo esto bajo la supervisión del director de escena y un caudal de textos formado por obras del teatro clásico y modernas. La Escuela tenía como objetivos corregir los defectos principales del actor español, que Benavente resumía en esta suerte de paradoja: «no dar importancia a lo que él cree de poco lucimiento y el de querer dar a todo demasiada importancia» (Benavente, 1940: 19). Los planes de estudio de los Conservatorios se le antojaban pedantes por la amplitud del currículo, alejado de las necesidades básicas del intérprete. Benavente, en fin, entendía que:

Ser actor supone: primero, vocación, afición por lo menos; después, condiciones físicas; después, estudio y estudio. Pero este estudio no puede ser siempre obligatorio; debe ser por gusto y por afición. Cuanto más lea, cuanto más observe, cuanto más viaje, cuanto más intensa sea su vida, más aprovechará el actor en su arte (Benavente, 1940: 20-21).

Más ambiciosa fue la labor de Rivas Cherif como Subdirector del Conservatorio, cargo que desempeñó entre el 3 de mayo de 1933 y el 28 de julio de 1934, pues le permitió, a pesar de haber cuestionado con anterioridad el centro, como había hecho su antecesor Benavente (Aguilera Sastre, 2012: 181), vincularlo con el Teatro

Escuela de Arte (TEA), propuesta innovadora de formación escénica que venía tomando forma desde 1932, y que, a su vez, se adscribía dentro de un más ambicioso proyecto de Teatro Nacional. Como una extensión práctica de la enseñanza oficial del Conservatorio, en el TEA se impartían clases de Gimnasia rítmica, a cargo de Antonio Paso; Gestos y estilos dramáticos, por Felipe Lluch; Escenografía, por Victorina Durán; Declamación, Baile, Lectura, Canto, a cargo de Dolores Muñoz de la Riva, Caracterización, por José Ruiz, y Dirección escénica, de la que se encargaba Rivas Cherif (Aguilera Sastre, 1999: 318-319).

El nuevo subdirector modificó el plan de estudios de los cursos de Declamación del Conservatorio así como el sistema de exámenes anuales para que todos los alumnos recibieran clases y fueran evaluados por el conjunto de los profesores que desempeñaban la Cátedra; es decir, por Herminia García Peñaranda, Nieves Suárez, Ana Martos de la Escosura y Enrique Chicote. Así se recoge en el documento «Orden de los cursos de Declamación, hasta las vacaciones de Navidad», rubricado el 18 de octubre de 1933, y en el «Programa de declamación práctica», fechado el 17 de mayo de 1934 y que describe los ejercicios de los exámenes. Para el primer curso: «Lectura expresiva a libro abierto, y un trozo a elección del alumno. Ejercicio de improvisación sobre un tema leído en el momento del examen. Recitación de una poesía y de un trozo dramático, verso o prosa, a elección del alumno». En examen del segundo año constituía en la interpretación, a partir de cuatro textos presentados por el alumno, de dos escenas, una en prosa y otra en verso. Además, debía interpretar otra «de tipo totalmente diferente a las anteriores. (Puede ser, según, galán o barba, o dama joven o genérica)». El examen del tercer curso repetía el esquema del del segundo a excepción de esta última escena diferente (ARCSMM, Expedientes del personal, Rivas Cherif).

No todo el claustro aceptó de buen agrado los cambios; en especial Ana Martos de la Escosura, profesora de Sebastián de Almeida y José Jordá, que elevaron una queja por la modificación del sistema de exámenes. A este desencuentro se sumó la exclusión de Gloria Álvarez Santullano, alumna de Declamación y colabora-

dora en la parte didáctica del TEA, en los ejercicios a premios de la disciplina que daban la opción de concurrir al premio Lucrecia Arana. Las presiones por parte del Director y Secretario, junto a la certeza de la dificultad de reconducir la dinámica de la enseñanza, le llevaron a dimitir de la Subdirección (Aguilera Sastre, 1999: 291-342; 2002: 277-313; Soria Tomás y Pérez-Rasilla, 2008: 399-401; ARCSMM: Expedientes del personal, Rivas Cherif; Legajo Asuntos generales, 1934-1939. Carpeta año 1934. Exámenes). El cargo recaería en el actor Emilio Thuillier.

Tras el golpe militar, la actividad del centro se redujo de forma significativa y reorientó hacia las *Misiones Musicales* (ARCSMM, Legajo Asuntos generales, 1934-1939. Curso 1937 a 1938). Todos los profesores de enseñanzas teatrales fueron destituidos progresivamente, excepto Victorina Durán, catedrática de Indumentaria, y Herminia García Peñaranda, profesora de Declamación. El 7 de agosto de 1936, Gregorio Sánchez Puerta y de la Piedra, profesor de Literatura dramática desde 1914; el 15 de marzo de 1937, Ángel Lancho, maestro de Esgrima; el resto del equipo docente, cesó por Orden Ministerial del 23 de junio de 1937. Con la llegada del Nuevo Estado, la situación se invirtió: Victorina Durán y Herminia García Peñaranda habían sido dadas de baja el 31 de marzo de 1939 «por desaparición» (Real Conservatorio, 1940: s.p.). El resto de docentes volvió a sus actividades excepto Nieves Suárez y Ángel Lancho, fallecidos en febrero y junio de 1939, respectivamente. Chicote siguió ejerciendo su cátedra hasta su jubilación el 11 de mayo de 1946. Gregorio Sánchez de la Puerta, rehabilitado el 21 de octubre del 39, asumió la Subdirección el 5 de enero de 1941. Otros profesores se sumaron al claustro, entre ellos, Ricardo Calvo, interino de Declamación práctica o Fernando Fernández de Córdoba, *la voz del parte de guerra*, nombrado profesor auxiliar en marzo de 1939 y ascendido a supernumerario de Declamación en octubre. En julio de 1944 se le nombró profesor numerario de Dicción y Lectura Expresiva (ARCSMM, Libro 191; Ríos Carratalá, 2010: 243-258; Vasco, 2017: 138-146).

La asignatura de Dicción y Lectura Expresiva se recoge en el Decreto de 12 de junio de 1942 por el que el Nuevo Estado reorganiza

tanto los estatutos de los distintos conservatorios de música y declamación como los estudios a partir del diseño del reglamento de 1917 (Turina, 1994: 91). Se distinguía ahora entre Conservatorios Superiores, Profesionales y Elementales. El Conservatorio de Madrid sería, en principio, el que impartiría enseñanzas superiores; es decir, el único que oficialmente contemplaba «la dirección, realización y presentación teatrales» (BOE, 4.07.1942: 4838). Además de la enseñanza de Dirección —para la que se nombraría a Huberto Pérez de la Ossa en julio de 1947 (ARCSMM, Libro 192)—, los estudios de Declamación los conformaban las siguientes materias: Dicción y Lectura Expresiva, Declamación Práctica, Indumentaria y Caracterización e Historia de la Literatura y el Arte Dramático (BOE, 4.07.1942: 4839).

Por la disposición transtoria tercera: «Se concede a la Escuela Municipal de Barcelona, la categoría de Conservatorio Profesional, con validez académica para todas sus disciplinas, siempre que se sujete al cuadro de enseñanzas e Inspección establecidas en el presente Decreto» y se añadía que «En iguales condiciones se otorga la categoría Elemental al Conservatorio del Liceo de la misma ciudad» (BOE, 4.07. 1942: 4840). Esta disposición justificaba el decreto de 26 de enero de 1944 que creó el Conservatorio Superior de Música y Declamación de Barcelona. La docencia de la parte musical recaería en la Escuela Municipal de Música y el Conservatorio del Liceo, mientras que las de Declamación y Danza en el Instituto del Teatro (Ministerio de Educación Nacional, 1944: 97-99). Para la dirección de este último se nombró a Guillermo Díaz-Plaja, quien ya se había ocupado de la sección de Arte Dramático del Liceo entre 1933 y 1934 y había sido nombrado en noviembre de 1939 director provisional de la antigua Escola Catalana D'Art Dramàtic d'Adrià Gual que venía a confluir ahora en el Instituto del Teatro (Gallén, 2015: 41-119).

LEL publicó un amplio reportaje-entrevista firmado por Diego Fernández Collado (1944: 10) sobre este centro y su director, profesor también de Historia del Teatro y de la Literatura Dramática, y quien vendría a desempeñar el cargo de Comisario de los dos centros superiores de enseñanzas artísticas a partir de 1952. Fer-

nández Collado daba noticia de la próxima adquisición del Palacio de los Condes de Güell, obra de Gaudí, para la ubicación de la Biblioteca, el Museo y Archivo del Instituto del Teatro, situado por entonces en la calle de Elisabet, en las Ramblas. En efecto, los fondos del Instituto conformaban la biblioteca mejor dotada de artes escénicas de España, pues contaba, entre sus más de quince mil volúmenes, con las colecciones Millà, Vilaregut y Pena —a finales de los 60 se incorporaría el fondo Arturo Sedó—, además de con revistas teatrales. Entre los fondos del archivo y del museo, el periodista enumera autógrafos de los actores más sobresalientes del XIX y XX: Julián Romea, Rafael Calvo, Antonio Vico, Matilde Díez, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, María Tubau, Eleonora Duse; planos, dibujos fotografías, maquetas de distintos espacios escénicos, entre otros materiales.

El reportaje se detiene en la relevancia del decreto que sancionaba su oficialidad y detalla las enseñanzas que ofertaba junto con el cuadro docente. El Instituto del Teatro dividía sus estudios en tres secciones: Declamación, Escenografía y Danza, con una duración de tres años cada una. La primera la conformaban las materias de Declamación, Historia del Teatro y de la Literatura Dramática, Caracterización e Historia del Traje, desempeñadas por Marta Grau, Guillermo Díaz-Plaja, Miguel Xirgu y Ramón Picó, respectivamente. La sección de Escenografía se encargaba de Escenografía Teórica y Práctica, Perspectiva e Historia del Arte y Dibujo y realizaciones escénicas, impartidas por José Mestres, Ramón Picó y Arturo Carbonell. Danza la impartían Juan Magriñá, Feliu y Maruja Blanco.

La conversación que Fernández Collado entabla con el director, de la que ofrece algunos fragmentos, proyecta una voluntad por consolidar las enseñanzas desde la práctica pero con amplia base intelectual, de ahí la organización de conferencias de, entre otros, Benavente, D'Ors, Marquina, Entrambasaguas, Valbuena Prat, como las publicaciones periódicas que emanan del propio centro. Unos meses más tarde, Díaz-Plaja redacta, para el *ABC*, una semblanza del Instituto, donde insistía en la necesario formación cultural del actor y afirmaba:

El tema se prestaría a ampliaciones, inadecuadas acaso en este momento, pero es evidente que la crisis de muchas de las profesiones de arte, la tremenda oquedad que denuncian sus obras, deriva de una falta de cultura adecuada a su profesión de un «concepto» capaz de llenar espiritualmente el molde que fabrica su pericia artesana (Díaz-Plaja, 1945: 47).

Por otra parte, daba cuenta, si se comparan con las recogidas por *LEL*, de la implantación de asignaturas afines para cada una de las tres secciones: Declamación, Danza y Escenografía. Los alumnos de Declamación, además de cursar propiamente esta asignatura durante tres años, debían estudiar tres cursos de Literatura, que englobaban Preceptiva, Historia del Teatro e Historia de la Literatura Dramática; otros tres de Caracterización, formados por Anatomía del Rostro, Psicología, Maquillaje y Luminotecnia; así como un curso de Rítmica y Esgrima, Historia del Traje y Lectura Expresiva. Con respecto a la sección de Escenografía, la constituían las siguientes disciplinas: Dibujo e Historia del Arte, cada una de las cuales se estudiaba durante tres cursos. El resto, Caracterización Escénica, Perspectiva, Escenografía Teórica y Escenografía Práctica, durante uno. Por último, la sección de Danza, contemplaba ahora un curso de Historia del Traje, de Caracterización y de Historia de la Danza. Este ambicioso plan —Escenografía, por ejemplo, no se enseñaba en el Conservatorio de Madrid—, le permitía cerrar su artículo con esta declaración de intenciones: «Baste consignar el clima de nuestro entusiasmo al servicio de una renovación honda y trascendental de la escena española» (Díaz-Plaja, 1945: 27).

La organización del Instituto del Teatro mostraba una independencia más madura que la sección de Declamación del Real Conservatorio de Madrid, que no empezaría a reestructurarse hasta la separación oficial de las secciones, recogida en el Decreto de 11 de marzo de 1952. A partir de este momento: «Las Enseñanzas de Música y Declamación, que actualmente figuran unidas en los Conservatorios, quedan separadas [...], reservándose las de Música para los Conservatorios, y las de las Secciones de Declamación de los mismos para las Escuelas de Arte Dramático» (BOE, 1. 04.

1952: 1484). Las, ahora, Escuelas de Arte Dramático seguirían clasificándose en superiores, profesionales y elementales. Nacía, en Madrid, la Real Escuela de Arte Dramático, centro superior que comprendería los estudios de Declamación y Danza. Por su parte, el Instituto del Teatro de Barcelona mantendría la categoría de Escuela Superior conseguida en enero de 1944. El artículo cuarto del decreto prescribía que:

Los Delegados del Ministerio de Educación Nacional en el Conservatorio de Música y Escuela de Arte Dramático propondrán al Ministerio [...] en un plazo de seis meses, la reorganización de los estudios de ambos Centros Superiores de Enseñanza, continuando vigentes, hasta tanto ésta sea aprobada, los planes desarrollados en el Decreto de quince de junio de mil novecientos cuarenta y dos (BOE, 1. 04. 1952: 1484-1485).

En efecto, por Orden de 8 de abril de 1952 (BOE, 21.04.1952: 1819; 3.06.1952: 2477) se nombró a Guillermo Díaz-Plaja Delegado del Ministerio de Educación Nacional en la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid y en el Instituto del Teatro de Barcelona para estudiar y proponer la reorganización de sus enseñanzas. En una entrevista concedida a *La Vanguardia Española* (22.10.1952: 4), el ahora nuevo director del centro madrileño, delineaba sus objetivos principales:

Quiero que la Escuela esté servida por un nuevo espíritu, sin dejar por eso olvidada la tradición gloriosa que posee. Una Escuela de este tipo, según mi experiencia al frente del Instituto del Teatro de Barcelona, debe diferenciarse de eso que podríamos llamar «aprendizaje laico del saber-teatral». La Escuela debe dar junto a la preparación y la práctica escénica, una formación cultural mínima e indispensable para alcanzar plenamente el oficio de actor.

Insistía, además, en la consideración y validez de sus estudios:

En verdad la legislación española no obliga a que los actores profesionales procedan de la Escuela. Esperamos, sin embargo, que nuestra labor sea reconocida por las compañías de teatro y comprendan, además, la ventaja que supone tener elementos preparados en lugar que sea en sus propias filas donde los actores tengan que aprender lo poco o lo mucho que buenamente puedan (Anónimo, 1952: 4).

Con motivo de un editorial del *ABC* publicado a comienzos del año siguiente, Díaz-Plaja respondía a la obligatoriedad de los estudios oficiales para los actores de los teatros nacionales: «La sugerencia tiene su lógica indiscutible, y la primera parte de su realización debe ser la validez sindical de estos estudios —interpretándolos como el mayor y más alto meritotaje que pueda concebirse— y haciendo, a través de ellos, automática la obtención del carnet profesional» (1953: 3). Más extensas fueron sus entrevistas concedidas a *Alcalá* y *Guía*, que recogió Ernesto Casamayor para la *Revista de Educación* (1953: 89-90). Díaz-Plaja se detiene, y muestra más preciso, para *Guía* sobre la cuestión tratada para *ABC*. Afirmaba estar negociando con el Jefe Nacional del Sindicato del Espectáculo que fuera condición para expedir el carnet de actor el paso previo por la Escuela. Pretendía, así, apuntalar la obligatoriedad de estas enseñanzas, a la vez que impulsaría los exámenes libres para quienes ya trabajaban en el teatro (1953: 89).

La visión de Díaz-Plaja sobre las enseñanzas artísticas mostraba una tendencia aperturista. Quería, por ejemplo, implementar un curso de Teatro Contemporáneo, que permitiera al alumno conocer las novedades de la escena extranjera. Buscaba, desde el punto de vista se la estructura académica, vincular a medio plazo los estudios con la universidad: «no ahora, sino cuando las enseñanzas allí transmitidas tengan un suficiente nivel didáctico para considerarse transmitidas por una auténtica “Escuela Superior”». Se quiere, mientras tanto, interesar a las universitarios en estas disciplinas, para lo cual se ha determinado que las clases se den en las últimas horas de la tarde» (1953: 89). La revista recoge también las modificaciones en el plan de estudios. Se contemplaba, de un lado, una

ampliación de las materias de la sección de Declamación: Historia de la Literatura y del Teatro, Preceptiva, Maquillaje y Caracterización, Historia del Traje y de las Artes suntuarias, Teatro Contemporáneo, Rítmica y Esgrima. De otra, se anunciaba la apertura de una nueva sección de Escenografía, a la manera de la del Instituto del Teatro de Barcelona, donde estudiarían: «Dibujo y Perspectiva, Pintura, Historia del Arte, Historia del Traje, confección de figurines, maquetas y bocetos, luminotecnia, etc.; permitiendo en todo momento la orientación vocacional del alumnado, a favor de la complejidad del cuadro de enseñanzas» (1953: 89). Por último, se posicionó con respecto a las relaciones entre la Escuela de Arte Dramático y el SEU, para que alumnos de la primera participaran en las actividades del TEU. Esta propuesta para la modernización de las enseñanzas actorales podría explicar el cambio de criterio de Alfonso Sastre, escéptico, como vimos, con las enseñanzas ahí impartidas. Sastre veía con esperanza estos cambios y se ratificaba en la necesaria adecuación de la enseñanza teatral en la estructura universitaria:

Parece ser que esto —que la Universidad venga en auxilio del Teatro— es lo que se ha pretendido con la creación de la Escuela Superior de Arte Dramático, que ha empezado a funcionar en Madrid en 1953. Se trata, o por lo menos debería tratarse, de que desaparezcan la insuficiente y anacrónica «Sección de Declamación» del Conservatorio. No se trata, naturalmente, de dar un nuevo nombre y un nuevo local a la vieja «Sección de Declamación», aunque hasta ahora solo se haya hecho esto.

Fue nombrado para la dirección de esta Escuela Guillermo Díaz-Plaja, creador del Instituto del Teatro de Barcelona. La Escuela, bajo su mando, puede llegar a ser un excelente y moderno instrumento pedagógico al servicio de la dignificación de nuestro Teatro. Esto es, por lo menos, lo que Díaz-Plaja, hombre de Universidad y hombre de Teatro, pretende (Sastre, 1953: 174).

Carlos Fernández Cuenca aplaude en *Teatro*, revista que inicia su andadura precisamente en 1952, la separación de las secciones

tradicionales del Conservatorio con la esperanza de que condujera a la mejora en la formación actoral. Consideraba el nombramiento de Díaz-Plaja como director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático una garantía, avalada por su labor al frente del Instituto del Teatro de Barcelona: «que con sus veintiséis cátedras, sus dos centenares de alumnos es, acaso, la escuela de Arte Dramático más completa de Europa» (1952: 9); logros que pretendía trasladar a la Escuela de Madrid (Díaz-Plaja, 1978: 236-242).

Las funciones de Díaz-Plaja en esta escuela se prolongaron hasta 1956 y se mantuvo en la dirección del Instituto del Teatro de Barcelona hasta 1970 (Graells y Febrés, 2015: 90-140). Según Juan José Granda, sus propuestas de renovación no llegaron a materializarse, aunque quedaría su impronta en el plan de estudios impulsado por Hermann Bonnín en 1968 y en las disposiciones legislativas sobre enseñanzas artísticas de los 70 (Granda, 2006: 103-106). Sea como fuere, en 1956 Díaz-Plaja cesó del cargo de director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Se nombró para sustituirle al entonces subdirector: Fernando Fernández de Córdoba. A su vez, el profesor de Indumentaria, Manuel Comba, asumía la subdirección (BOE, 21.07.1956: 4770)³.

Cinco días más tarde de estos nombramientos, *LEL*, ya en su segunda etapa, publicaba una entrevista de López Morán al nuevo director. En ella, este se posicionaba como uno de los artífices que consiguieron la segregación de 1952: «Luché por separar la declamación y la danza del Conservatorio. Allí estas dos secciones arrastraban una vida bastante precaria. Desde hace tres años vivimos independientemente en este piso de la calle del Pez» (López Morán, 1956: 7)⁴. Ni una palabra sobre la labor de su antecesor,

³ Su padre, el pintor Juan Comba, fue profesor de Indumentaria entre 1904 y 1918, fecha de su jubilación (Soria Tomás, 2012: 3). *LEL* recoge información sobre los Comba en el número 38 (Anónimo, 1945b: 1, 10).

⁴ En el curso 1952-53, la Real Escuela Superior de Arte Dramático se ubicó en la calle Pez. Puede verse un «Proyecto de obras para instalación de las clases de Declamación del Real Conservatorio de Música de Madrid», por el arquitecto Francisco Íñiguez, y fechado en 1950, en ARCSMM, Doc. Bca. Caja 2 (8). Por su parte, *LEL* también se hizo eco de la situación de las enseñanzas musicales tras el decreto de 1952 —v.gr. también en el número 54, la entrevista a Jesús Guridi, director del Real Conservatorio

cuyas políticas, sin embargo, parecía dispuesto a continuar. Sobre la titulación afirmaba que, independientemente de la entidad que expidiera el carnet profesional —si el Sindicato Nacional de Espectáculo o el Ministerio de Educación Nacional— debía facilitarse en cuanto se concluyeran los estudios sin necesidad de pasar después por un meritoriaje. Con respecto a la vinculación con el ámbito universitario, si bien no se solicitaba ningún título oficial para ingresar en la Escuela, deseaba que sus aspirantes procedieran de este ámbito. Igual que Díaz-Plaja, afirmaba que el arte dramático no podía limitarse a la Declamación: «es muy importante una base de cultura general». Ahora bien, para Fernández de Córdoba lo relevante era la formación en verso, el idioma, la fonética: «muy defectuosa en el actor de cine y de teatro y en el locutor de radio» (López Morán, 1956: 7); es decir, cuestiones relacionadas con la materia de Lectura Expresiva y Dicción, que impartía. Contribuirían a perfeccionarlas las conferencias que el actor y maestro de Declamación, Ricardo Calvo, venía dictando sobre el particular. Un dato que aporta en la entrevista permite, no obstante, intuir la desafección del alumnado con el centro: de 119 matriculados apenas 13 han concluido el curso —Diez recuerda que en torno al 66% de profesionales conseguían el carnet de actor por el sistema de meritoriaje, frente al veintitrés por ciento, que lo obtenían tras su paso por las Escuelas de Arte Dramático (2001: 113)—. Su visión de la Escuela parecía anclarse en la declamación tradicional, en un concepto de la enseñanza personalista, alejada del rigor académico y de la senda renovadora que esperaban quienes aplaudieron la marcha en solitario de la institución. El testimonio de Yolanda Monreal, que fue su alumna y, con los años, profesora de Interpretación de la actual RESAD, confirma esta hipótesis. Ríos Carratalá reconstruye, como sigue, estos recuerdos a propósito de la lección más famosa de Fernández de Córdoba:

El locutor-soldado dejaba en un rincón el lujoso bastón que llevaba como caballero, se quitaba las gafas, fijaba la mirada en la

de Madrid (Casti, 1956: 6)—.

lontananza, erguía el cuerpo y, sin necesidad de leer, anunciaba de nuevo que «Cautivo y desarmado el ejército rojo...». Al llegar la firma del último parte, «firmado, Francisco Franco», sus ojos se humedecían (Ríos Carratalá, 2010, 254-255).

Fernández de Córdoba, que también formaba parte, junto con Alfredo Marqueríe, José López Rubio, José Luis Alonso, García Pavón y Sainz de Robles, de la Comisión Permanente de Teatros Oficiales del Consejo Superior del Teatro, se mantuvo en el cargo de director hasta diciembre de 1967 (*BOE*, 22.01.1968: 886). El final de su gestión no debió ser del todo placentera, como recuerda Antonio Malonda, entonces joven profesor, al que reconvino en su despacho para «que cesara de amargarle sus últimos años organizando actividades clandestinas» (Ríos Carratalá, 2010: 255). Apenas aguantó unos pocos meses su sucesor, Sánchez Castañer, hasta que Hermann Bonnín, fue nombrado para el puesto el 1 de julio de 1968 (*BOE*, 13.07.1968: 10271). Este último, gracias a la puesta en marcha de un nuevo plan de estudios, consiguió encauzar las aspiraciones de parte del claustro de profesores y del alumnado deseoso de formarse en las nuevas corrientes de la escena (García Lorenzo, 1981: 190-201; Bonnín, 1968: 69-70). Dos años más tarde, relevaría a Díaz-Plaja en la dirección del Instituto del Teatro de Barcelona.

REFERENCIAS CITADAS

FUENTES ARCHIVÍSTICAS

ARCHIVO HISTÓRICO-ADMINISTRATIVO DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID (ARCSMM)

Doc. Bca. Caja 1 (29).

Doc. Bca. Caja 2 (8).

Expedientes del personal, Jacinto Benavente.

Expedientes del personal, Cipriano de Rivas Cherif.

Legajo Asuntos generales, 1934-1939. Carpeta año 1934. Exámenes.

Legajo Asuntos generales, 1934-1939. Curso 1937 a 1938.

Libro 191. Actas de toma de posesión del profesorado. 1901-1946.

Libro 192. Actas de toma de posesión del profesorado. 1946-1968.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS CITADAS

A.G. (1957) «CARTA DE INGLATERRA. LA ESCUELA DE TEATRO, en Londres». *LEL* 88 (23 de marzo), 3.

AGUILERA SASTRE, Juan (1999) *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro de su época (1891-1967)*. Madrid: ADE.

— (2002) *El debate sobre El Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*. Madrid: CDT.

— (2012) «Introducción a Cipriano de Rivas Cherif: “Vida y obra equívocas de Jacinto Benavente (1955)”». *Hecho Teatral* 12, 165-211.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2019) *El actor borbónico (1700-1831)*. Madrid: ADE.

ANÓNIMO (1903) «Real orden aprobando la carrera de actor». *Gaceta de Madrid* 267 (24 de septiembre), 2528.

— (1917) «Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación». *Gaceta de Madrid* 242 (30 de agosto), 546-551.

— (1944) «Hablan los críticos de teatro. Manuel Sánchez Camargo». *LEL* 10 (10 de agosto), 10.

— (1945a) «Nuestro teatro necesita la Escuela Oficial de Actores». *LEL* 37 (30 de noviembre), 10.

— (1945b) «El arte de la Indumentaria». *LEL* 38 (12 de diciembre), 10.

— (1952) «La Escuela de Arte Dramático va a comenzar a funcionar». *La Vanguardia Española* (22 de octubre), 4.

— (1940) *Plan de estudios para una escuela de arte escénico*. Madrid: Aguilar.

- (1942) «Decreto de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación». *BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO* 185 (4 de julio), 4838-4840.
- (1952) «Decreto de 14 de marzo de 1952 por el que se separan las enseñanzas de Música y Declamación de los actuales Conservatorios». *BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO* 92 (1 de abril), 1484-1485.
- (1952) «Orden de 8 de abril de 1952 por la que se nombra a don Guillermo Díaz-Plaja y Contestí Delegado del Gobierno en la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid y en el Instituto del Teatro de Barcelona, con las facultades inspectoras pertinentes en las demás Escuelas de Arte Dramático de España». *BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO* 112 (21 de abril), 1819.
- (1952) «Rectificando la Orden de 8 de abril de 1952 por la que se nombra a don Guillermo Díaz-Plaja y Contestí Delegado del Ministerio de Educación Nacional en la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid y en el Instituto del Teatro de Barcelona, con las facultades inspectoras pertinentes en las demás Escuelas de Arte Dramático de España». *BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO* 155 (3 de junio), 2477.
- (1956) «Orden de 20 de junio de 1956 por la que se nombra Director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid a don Fernando Fernández de Córdoba Esquer»; «Orden de 20 de junio de 1956 por la que se nombra Subdirector de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid a don Manuel Comba Sigüenza». *BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO* 203 (21 de julio), 4770.
- (1968) «Orden de 28 de diciembre de 1967 por la que se dispone el cese del señor don Fernando Fernández de Córdoba y Esquer como Director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid». *BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO* 19 (22 de enero), 886.
- (1968) «Orden de 1 de julio de 1968 por la que se nombra a don Hermann Bonnín Llinás Director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid». *Boe* 168 (13 de julio). 10271.

- (1974) «Decreto 2607/1974, de 9 de agosto, por el que se establece el plan de estudios de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, en la sección de Arte Dramático». *BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO* 222 (16 de septiembre), 19037-19038.
- ARIMÓN, Santiago y GARCÍA GÓNGORA, Alejo ([1912]) *El código del teatro*. Madrid: Centro de Publicaciones Jurídicas.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2019) «Promoción y realidad en cifras de una revista cultural durante el tardofranquismo, *La Estafeta Literaria*». *Revista Internacional de Historia de la Comunicación* 12, 370-391.
- (2020) *La Estafeta Literaria (1944-1978): trayectoria de un empeño cultural*. Madrid: Sial Pigmalión.
- BENAVENTE, Jacinto (1912) *De sobremesa: crónicas*. 3.^a parte. Madrid: Perlado, Páez y Compañía Sucesores de Hernando.
- BONNÍN, Hermánn (1968) «Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza». *Primer Acto* 103, 69-70.
- CALVO, Ginés (1945) «La realidad teatral española. Sus posibles y sus soluciones». *LEL* 28 (10 de junio), 10.
- CASAMAYOR, Ernesto (1953) «Bellas Artes». *Revista de Educación* 6, 87-92.
- CASTI, Ángela (1956) «El maestro Jesús Guridi, director del Real Conservatorio de Madrid». *LEL* 54 (26 de julio), 6.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1945) «El Instituto del Teatro de Barcelona. Un intento de formación total». *ABC* (31 de marzo), 27.
- (1978) *Retrato de un escritor*. Barcelona: Pomaire.
- DIEZ, Emeterio (2001) «La situación laboral del actor bajo el franquismo». *ADE* 84, 108-118.
- EMBED IRUJO, Antonio (1997) *Informe sobre la conveniencia de promulgar una Ley Orgánica Reguladora de la Organización en Régimen de Autonomía de las Enseñanzas Superiores Artísticas en España*. Salamanca: ACESEA.
- FERNÁNDEZ COLLADO, Diego (1944) «En el corazón de la Barcelona ochocentista vive y progresa el Instituto del Teatro». *LEL* 29 (29 de junio), 10.

- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1952) «Un mes de teatro en Madrid. La Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid». *Teatro* 1 (noviembre), 9.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar; GARBISU BUESA, Margarita; NIETO GARCÍA, María Dolores y GONZÁLEZ ARIZA, Fernando (2010) *La Estafeta Literaria y su contribución a la difusión de la cultura del siglo XX*. Madrid: Sílex.
- GALLÉN, Enric (2015) «Guillermo Díaz-Plaja, director de l'Institut del Teatre durant el primer franquisme». *Franquisme i Transició. Revista d'Història i de Cultura* 3, 41-119. <https://www.raco.cat/index.php/franquismeitransicio/article/view/305425/395258> [27.04.2021].
- GARBISU BUESA, Margarita e IGLESIAS BERZAL, Montserrat (2004) *Índices de La Estafeta Literaria*. Madrid: Fragua.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1981) *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid: SGEL.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1988) «Víctor Ruiz Iriarte, teórico y crítico teatral en la inmediata posguerra (1943-1947)». En *Actas del II Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, vol 2, 197-212. Oviedo: Universidad de Oviedo (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/victor-ruiz-iriarte-teorico-y-critico-teatral-en-la-inmediata-posguerra-1943-1947/> [19.04.2021]).
- GRAELLS, Guillem-Jordi y FEBRÈS, Xavier (2015) *Institut del Teatre. Els primers cent anys 1913-2013*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- GRANDA, Juan José (2006) «La RESAD en sus ciento setenta y cinco años de historia». En *Maestros del Teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid*, Á. Martínez Roger (ed.), 79-113. Madrid: CAM / SECC / Ministerio de Cultura.
- INSTRUCCIÓN PÚBLICA (1876) *MEMORIA PRESENTADA POR LA ESCUELA DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE FILADELFA*. MADRID: IMPRENTA Y FUNDACIÓN DE J. ANTONIO GARCÍA.
- LÓPEZ MORÁN (1956) «TRATAMOS DE QUE NUESTROS ALUMNOS PROCEDAN DE LA UNIVERSIDAD, dice el nuevo director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático». *LEL* 54 (26 de julio), 7.
- MAINER, José-Carlos (2013) *Falange y literatura*. Barcelona: RBA.

- MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL (1944) «DECRETO DE 26 DE ENERO DE 1944 POR EL QUE SE CREA EN BARCELONA UN CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN». *REVISTA NACIONAL DE EDUCACIÓN* 47-48, 97-99.
- MUELA BERMEJO, Diana (2018) «Opiniones y comentarios de Benavente sobre algunos aspectos del mundo escénico», *Anales de Literatura Española Contemporánea* 43.2, 439-467.
- OEHRLIN, Josef (1993) *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- OLSINA, Bartolomé (1962) «Stanislavsky y su huella». *Estudios escénicos* 7, 59-87.
- REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN (1940) *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1935 a 1939*. Madrid: Talleres Ferga.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2007) «El proceso de cambio en el teatro español desde 1956». En *50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*, A. García Tirado y J. E. Checa Puerta (eds.), 63-83. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2010) *El tiempo de la desmesura. Historias insólitas del cine y la guerra civil española*. Barcelona: Barril Barral.
- RUBIO, Fanny (2003) *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Alicante: PUA.
- [RUIZ IRIARTE, Víctor] (1944a) «¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? Hablan directores, críticos, autores y actores». *LEL* 3 (15 de abril) 10.
- (1944b) «Hablan los críticos de teatro. Marqueríe no cree en la crisis de la escena». *LEL* 12 (10 de septiembre), 10.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel (1948) «¿Quién es el culpable de la actual crisis de teatro?» En *Práctica y teoría del arte escénico*, S. Soler Marí (ed.), 133-134. Madrid: Purcalla.
- SASTRE, Alfonso (1950) «Hacia una enseñanza universitaria del teatro». *La Hora* 71, s.p.
- (1954) «Los teatros universitarios en 1953». *Revista de Educación* VI.17, 173-174.
- SOLER MARÍ, Salvador (1948) *Práctica y teoría del arte escénico*. Madrid: Purcalla.

- SORIA, Florentino [F. S.] (1956) «Pantomima y mímica, en primer lugar del arte dramático». *LEL* 58 (25 de agosto), 8.
- (1957) «Actors Studio: Un camino seguro para Broadway y Hollywood». *LEL* 102 (29 de junio), 7.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe (2009) «Antonio Pizarroso y la enseñanza de la Declamación en el Sexenio Democrático». *Pygmalion* 0, 89-107.
- (2010) *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*. Madrid: Fundamentos.
- (2012) «Las enseñanzas teatrales en el cambio de siglo: La apertura de la Cátedra de Indumentaria en el Conservatorio de Música y Declamación». *Don Galán* 2, 1-4,
https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_5 [01/04/2021].
- y PÉREZ RASILLA, Eduardo (2008) «Documentos sobre los profesores de las enseñanzas teatrales del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1931-1939)». En *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, F. Doménech (ed.), 389-401. Madrid: Fundamentos.
- TURINA, José Luis (1994) «El estado actual de las enseñanzas de música, danza y arte dramático», *Arte, Individuo y Sociedad* 6, 87-104.
- VIEITES, Manuel F. (2015) «Arte dramático y universidad pública. Hacia la integración necesaria». *Profesorado. Revista de currículum y formación del profesorado* 19.1, 496-514 (también en <http://www.ugr.es/~recfpro/rev191COL12.pdf> [13.04.2021].
- VINAVER, Michel (1961a) «El fin y los medios del actor. Tres sesiones en el Actor's Studio (I)». *Primer Acto* 21, 8-12.
- (1961b) «El fin y los medios del actor. Tres sesiones en el Actor's Studio (II)». *Primer Acto* 22, 9-11.

¿LA VIDA ES SUEÑO? NO: LA VIDA ES CINE.
TEATRO Y LITERATURA EN LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA
DE *LA ESTAFETA LITERARIA* (1944-1945 Y 1955-1956)

Gema Cano Jiménez
IES Isabel la Católica

ERA propósito de este capítulo abordar el reflejo en *LEL* de las adaptaciones teatrales llevadas al cine. Sin embargo, tras el rastreo hemerográfico de esta fuente primaria, que han constituido los números digitalizados de la revista, muy pocos han sido los hallazgos a este respecto. La verdad es que paradójicamente a la importancia y calidad que el cine tiene en *LEL*, es muy escasa la atención prestada a tal fenómeno mencionado en líneas anteriores. Es más, podemos afirmar que tal escasez es también identificable en las reseñas del resto de estrenos cinematográficos que acaecieron en estos años y que conocemos sobradamente tanto por sus visionados como por sus críticas. Me estoy refiriendo a las célebres películas de Sáenz de Heredia, Orduña, etc., estrenadas en los años objeto de este estudio, y que no son mencionadas en las páginas que *LEL* dedica al séptimo arte.

Así pues, este breve estudio estará conformado con una introducción en la que se analizará el estado del cine español y sus estrenos más representativos en los años 1944-1945 y 1955-1957, período cronológico de nuestro análisis, y que nos parece de capital importancia para resaltar ausencias y presencias relevantes. Posteriormente introducimos un capítulo central, que será el nuclear de nuestro trabajo, enfocado en los aspectos teatrales y literarios recogidos en el cine, y en qué medida estos han sido reflejados en *LEL*. Como ya dijimos al inicio de esta introducción, nos ha pare-

cido sorprendente la ausencia de tales reseñas en ambos períodos, especialmente en los años cuarenta. Como contrapartida, en este bienio analizado, bajo el título: «¿La vida es sueño? No: la vida es cine», e incluida en la sección dedicada al cinematógrafo, se nos ofrece una serie de entrevistas a directores, escritores, guionistas, que resultan un extraordinario testimonio sobre lo que piensan estos relevantes personajes acerca de las relaciones entre el cine y la literatura, entre el cine y el teatro. Tales entrevistas no solo son importantes por el protagonismo de los entrevistados y lo enjundioso de sus declaraciones, sino porque constituyen una auténtica reflexión metaliteraria que pueden enriquecer el intrincado y resbaladizo aparato crítico dedicado a las siempre controvertidas relaciones entre el cine y la literatura. Más relevante si cabe, si tenemos en cuenta que es una concepción teórica que nace de la inmediatez, de los protagonistas que están intentando, o bien consolidarse como guionistas o directores dentro de la balbuceante y vacilante industria cinematográfica de posguerra, o bien, como escritores ya reconocidos que miran con recelo, asombro o interés ese nuevo caudal creativo que les ofrecía un medio advenedizo y desafiantemente joven como era el cine, frente al prestigio y la nobleza secular de nuestra literatura, de la que muchos de nuestros escritores entrevistados se sienten depositarios.

Por último, el trabajo será compilado y sellado con unas conclusiones acerca de lo expuesto y explicado.

2. UN CINE PARA UNA POSGUERRA. EL PANORAMA CINEMATOGRAFICO EN EL ARCO CRONOLÓGICO ESTUDIADO

Desde los años cuarenta existieron dos cinematografías: la oficial y la producida en el exilio. Nosotros, lógicamente, hablaremos de la primera, marco de este trabajo.

Sintetizando las tendencias en los años cuarenta, podríamos localizarlas en cuatro: una de propaganda directa centrada en el cine bélico cuyo primer modelo fue *L'Assedio dell'Alcazar* (1940), del italiano Augusto Genina, seguida por supuesto por *Raza* (1941)

dirigida por Sáez de Heredia, con guion del propio Franco bajo el pseudónimo de Jaime de Andrada. La siguen *La fiel infantería*, *A mí la legión*, etc, donde el ensalzamiento del Régimen se centra en enarbolar sentimientos identificados con la España ganadora: valentía, lealtad, sinceridad... Se realizan algunas otras películas de carácter abiertamente belicista tratando de imitar al modelo *Raza*. El primero que realiza una película sobre la Guerra Civil es el sorprendente Neville con una especie de respuesta a Malraux, *Frente de Madrid* (1939), que acaba con una asombrosa escena en la que un falangista y un comunista se ayudan mutuamente en el momento de la muerte.

Siguiendo con el cine bélico, o lo que hemos denominado propaganda directa, situamos algunas películas producidas dentro de nuestro arco de estudio: *Luomo della legione* (1940) del italiano Romolo Marcellini, *Harka* (1941) de Carlos Arévalo, y ¡A mí la legión! (1942) de Juan de Orduña, exaltando la legión y al ejército africano. *Escuadrilla* (1941), de Antonio Román, y *Alas de Paz* (1942) de Juan Parellada, en la que rinde homenaje a la aviación.

La segunda de las tendencias sería la del llamado cine de cartón piedra protagonizada por Juan de Orduña, autor de un ciclo histórico situado en la Edad Moderna, pero cuya imagen de España transmitida en ellos podría muy bien superar el anacronismo y representar idéntico mensaje que las películas bélicas citadas.

Este ciclo está representado por tres películas: *Locura de amor* (1948), *La leona de Castilla* y *Alba de América*. Se recrea lo que a los ojos del Franquismo se consideran los hechos más gloriosos de la historia de España, en un claro intento de presentar al régimen como la natural continuidad histórica de la valentía y de la época áurea española. El censor García Viñolas rueda con el portugués Leitao de Barros *Inés de Castro* (1944), parangón del cine de cartón piedra y peluca. Todas estas películas, especialmente las de Orduña giran en torno a una gran mujer, que encarna la tradición, la continuidad, la fecundidad, y sobre todo la identificación con la madre patria. *Eugenia de Montijo* (1944), de López Rubio, y *Reina Santa* (1946), de Gil, recuperan respectivamente la imagen de la Emperatriz y de Isabel la Católica.

En los cincuenta Orduña rueda *Agustina de Aragón* (1950), sobre la defensa heroica de Zaragoza contra las tropas napoleónicas, en donde vuelca idénticos sentimientos pero esta vez contra los franceses y *La leona de Castilla* (1951). Sobre el episodio histórico de los comuneros, *El tambor del Bruch* (1948), de Ignacio Iquino recupera una leyenda en la que se evoca el éxito de un joven cuyo tambor pone en fuga al invasor: La evocación del heroísmo español en las colonias va a dar lugar a uno de los más resonantes éxitos de la época, *Los últimos de Filipinas* (1945), de Antonio Román, donde el sentimiento nacional se mezcla con el heroísmo, y, por último, *Alba de América* (1951), dedicada a Colón y que a la postre sería el fin del género.

La tercera veta que explota el cine franquista es el llamado cine de levita, normalmente basado en textos literarios, especialmente los decimonónicos, aunque por supuesto dejando al lado los de Clarín o Galdós, cuyo *Nazarín* solo encontró adaptación cruzando el charco de la mano de Buñuel. El género lo abrió *Goyescas* (1942), de Perojo. Efectivamente, serán las adaptaciones de los moderados decimonónicos las que constituyan los éxitos taquilleros. Así, las novelas de Pedro Antonio de Alarcón van a dar lugar a muchas adaptaciones de bastante calidad. Destacamos por encima de todas a *El escándalo* (1943), de Sáenz de Heredia. El *leiv motiv* de todas estas obras es la conversión del libertinaje en redención. La otra gran adaptación de Alarcón será *El Clavo*. Palacio Valdés también entra en el juego de las adaptaciones, así como el Padre Coloma con la espléndida *Pequeñeces* (1950) de Orduña. Es también dentro de esta tendencia de levita, cuando aparecen las películas de misioneros, y de nuestras postreras colonias de ultramar. Así, Juan de Orduña sitúa en Guinea Ecuatorial la acción de *Misión Blanca* (1946), considerado el primer ejemplo del cine de estampita. Pero sin duda, si hubo un misionero famoso y de éxito fue el celeberrimo *Balarrasa* (1950).

Y, por último, como no podía ser de otra manera, el tercer pilar del cine franquista lo representa el folclorismo. La españolada queda reflejada en *El famoso Carballeira* (1940) de Fernando Mignoni. Un lugar aparte vuelve a merecer la secuela de la celeberrima

obra de los Quintero. Así, Luis Marquina dirige *Malvaloca* (1942), menos estereotipada en su visión de Andalucía y por ende España que su predecesora. Como no podía ser de otra manera el mundo de los toros también tuvo su lugar, señalando como puntera: *Un caballero famoso* (1942).

Resumiendo las películas que el Franquismo considero como de interés general y nacional entre 1941-1951 (y que, por tanto, al adquirir esta consideración recibían una subvención de un cuarenta por ciento del presupuesto, o los dos premios por valor de cuatrocientas mil pesetas en distintas categorías, otorgadas por el Sindicato Nacional del Espectáculo), fueron las que a continuación se exponen, hemos seleccionado aquellas que se estrenaron en los años que comprenden nuestro estudio. Obsérvese que en ellas están concentradas en las tres tendencias analizadas:

1941. *La Dolores*, de Florián Rey (protagonista Conchita Piquer).

1942. *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia (Alfredo Mayo, Ana Mariscal).

Boda en el infierno, de Antonio Román (Conchita Montenegro, José Nieto).

Escuadrilla, de Antonio Román (José Nieto, Alfredo Mayo).

1943. *El escándalo*, de José Luis Sáenz de Heredia (Armando Calvo).

Huella de luz, de Rafael Gil (Antonio Casal, Isabel de Pomés)

1944. *El clavo*, de Rafael Gil (Rafael Durán, Amparo Rivelles).

Lola Montes, de Antonio Román (Conchita Montenegro, Luis Prendes).

El destino se disculpa, de José Luis Sáenz de Heredia (Rafael Durán)

1945. *Inés de Castro*, de José María Leitaó y Manuel Augusto García Viñolas (Antonio Vilar, María Dolores Pradera).

Garbancito de la Mancha, de José María Blay (Dibujos Animados).

Los últimos de Filipinas, de Antonio Román (A Calvo, José Nieto).

Desde los años cincuenta, la imagen de la sociedad española pretendida por el Régimen se repite, pero no seríamos justos si obviáramos los intentos de renovación y el desafío a la censura que muchos creadores adoptaron para dar una imagen crítica y renovada del país. Así, resumimos en las siguientes líneas temáticas en el cine español franquista y postfranquista, marco en el

que se desarrollan los estrenos españoles del período 1955-1957 comprendido en este trabajo.

1.- Decadencia del cine histórico-patrio. La productora CIFESA entra en picado y, a partir de 1952, se dedicará más que nada a la distribución. Sus tres últimas contribuciones al cine de exaltación histórica son *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1950) y *Alba de América* (1951), todas ellas dirigidas por Juan de Orduña.

2.- Cine negro. Representado en Barcelona por la factoría Iquino. Títulos destacables son: *Brigada Criminal* (1950) de Ignacio Iquino, *Distrito V Un vaso de whisky* (1958), *Los agentes del Quinto grupo* (1954), *Los ojos dejan huella* (1952) de Sáenz de Heredia.

3.- Cine religioso. Muy acorde con una cierta interpretación de los sentimientos tradicionales del público. Hay que distinguir entre las biografías ejemplares como *Molokay* (1959), *Fray Escoba* (1960), *Teresa de Jesús* (1962), y sobre todo *Marcelino Pan y vino*, uno de los mayores éxitos de taquilla.

4.- Películas con niño, basadas de continuo en la gracia y capacidad de seducción de Marisol, Joselito, Pablito Calvo, etc.

5.- Neorrealismo. Inspirado claramente en las tendencias del cine italiano, más en De Sica que en Rosellini pero con dificultades continuas con los elementos censores, debido a su pretensión de testimonio de una realidad social que no admitía crítica. A partir del cine de Berlanga, el neorrealismo español dio sus frutos en *Surcos* (1951) y *El inquilino* (1957) ambas de Nieves Conde. En esta tendencia incluimos *Calle Mayor* recogida ampliamente en la crítica de LEL de 1956.

6.- Adaptaciones literarias. La Junta de Clasificación apostó por la calidad dando paso a la puesta en imágenes de novelas. *Cañas y barro* (1954) de Orduña, *El Lazarillo de Tormes* (1959), de César Fernández Ardavín y *Sonatas* (1959) de Bardém.

7.- Folklorismo. Una constante en nuestro cine desde los inicios. Ligado a veces a las figuras de cantantes flamencos o tonadilleras populares como Antonio Molina, Marujita Díaz, Carmen Sevilla, otras veces incidiendo en el melodrama rural y en la comedia saietinesca, no desdeñando las nuevas versiones de clásicos del género como *Morena Clara* y *La hermana San Sulpicio*.

8.- Coproducciones. Los acuerdos de financiación conjunta con EE.UU, Francia e Italia, lo que motivó la presencia de actores de un cierto renombre internacional. La primera coproducción se hizo en 1950 con capital americano y fue *Jack el negro* de Julien Dudivier y J.A Nieves Conde.

9.- Comedia rosa. Películas con repartos que incluían actrices atractivas como Analía Gadé, Laura Valenzuela o Conchita Velasco. Sus inmediatos modelos fueron las comedias de la misma época americanas e italianas: *Viaje de novios* (1956), *Las chicas de la Cruz Roja* (1958).

10.- Cine de exaltación nacional: la famosa *La fiel Infantería* (1959), y el éxito que recreó la valentía de los componentes de la División Azul en *La patrulla* (1954).

Gubern (2009: 203-299).

3. TEATRO Y LITERATURA EN LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DE *LEL* (1944-45.1955-1956). EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DEL CORPUS DOCUMENTAL

En este capítulo hemos separado en distintos epígrafes las distintas reflexiones que diversos autores establecieron en *LEL* acerca de las relaciones entre cine y literatura. El primero expone dichas consideraciones en la sección habitual: «¿La vida es sueño? No: la vida es cine». En segundo y tercer lugar, incluimos otro relativo a las mismas cuestiones pero mostrados en distintas entrevistas, críticas y artículos. Tanto en la sección como en las entrevistas que se relacionan a continuación se repitió la siguiente batería de preguntas, de las cuales hemos seleccionado las más relevantes, o en su defecto, las respuestas más llamativas.

-¿Considera al cine un arte inferior?

-¿Acude al cine por evasión o por afán artístico?

-¿Qué cine le interesa más el europeo o el yanqui?

-¿Qué le parece el cine español?

-¿Ha colaborado usted en alguna película?

-¿Cree usted en la influencia del cine en la literatura y viceversa?

-¿Cree que hay un estilo cinematográfico en la literatura y un estilo literario en el cine?

Por razones obvias, nos hemos centrado básicamente en el análisis de la primera pregunta y en las dos últimas.

Por último, concluimos con las aportaciones encontradas en los años 50' estudiados, con especial incidencia en las adaptaciones teatrales o literarias al cine, que como verán, su reflejo es escasísimo.

3.1. ¿LA VIDA ES SUEÑO? NO: LA VIDA ES CINE

El 5 de marzo de 1944 la sección inauguraba bajo este sugestivo y atractivo título una serie de artículos que constituyen una auténtica declaración metaliteraria acerca de las dos disciplinas. En la fecha señalada más arriba y bajo el subtítulo «El cine y el teatro. Una cuestión de límites estéticos» se intentó desentrañar el eterno debate sobre los dos géneros. El autor, que no aparece identificado, señala que los dos fenómenos pueden estudiarse desde una perspectiva histórica, sociológica, científica y estética, y desde la importancia de estas cuatro perspectivas los dos géneros son imprescindibles. Considera que el cine ha adquirido tantas características teatrales que es difícil discernir entre lo propio y lo ajeno, e igual puede decirse de la influencia que el séptimo arte ha ejercido en el cine.

15.04.1944. «Ocho preguntas a un novelista». En este caso el entrevistado es Juan Antonio Zunzunegui quien llama al cine «mujama de Literatura». No considera al cine un género menor, pero le da gran importancia al guion, a la historia, a la fabla, considera que el cine impone un orden esquemático, y afirma que Galdós hubiera ganado mucho escribiendo para el cine porque hubiera acertado sus descripciones. Le parece muy malo el cine español debido la poca formación artística que considera tiene los directores españoles. Para concluir afirmando categórico que hay una simbiosis perfecta entre cine y literatura.

15.05.1944. «Encuesta entre escritores españoles. Manuel Augusto García Viñolas». García Viñolas destaca la importancia del

guion y su sentido arquitectural señalando que no conoce ningún arte inferior a otro, los medios técnicos del cine no le separan de su noble condición. Aunque no desdeña el cine norteamericano, cree que las mayores sutilezas de guion y observación se deben al cine europeo. Considera que el cine español podría ser mejor, ya que cree que no cumple las expectativas y los gustos de su público. Además, cree que los escritores españoles deben aportar su talento al cine. En relación a las declaraciones de Zunzunegui expuestas en el número anterior, no está de acuerdo con él, en su afirmación de que la película deba ser sobre todo tema, ya que hay grandes películas basadas en argumentos pobres siendo ejemplos de ello *El ángel azul* o *Sucedió una noche*.

31.05.1944. «Manifestaciones de Enrique Azcoaga». Encuentra en el buen cine un mayor encanto que en las novelas. Considera que el cine te engancha por las sorpresas que encierra, como ningún otro arte. Es el arte más compartible porque puedes verlo en compañía. No cree en la división entre el cine europeo o el americano, dentro del europeo destaca al cine francés y el tempo del cine inglés, su cine ideal tendría la densidad del inglés, el clima del francés, y el dramatismo del ruso con la vivacidad del americano.

Considera que el cine español está en manos de fracasados de otras artes, y es por ello que nuestro cine está en una fase inicial de desarrollo. A su juicio los técnicos y escritores españoles no van al cine para trascenderlo, sino para tener una casita en Hollywood y poco que hacer. Le parece imprescindible que los escritores españoles comiencen a aportar.

15.06.1944. Edgar Neville considera que el director ha de proceder del campo de las letras. Define al cine como una forma de expresión de la literatura. Lo define como una novela fotografiada que tiene una gran relación con la literatura teatral. Una forma de contar una historia, una tesis, un conflicto, aunque envuelta en una fotografía y plástica.

El cine está entre la novela y el teatro, más cerca de la novela, por su vastedad de fondo y temas, no hay tres actos, pero debe ajustarse a la presentación nudo y desenlace. Para él, el director cinematográfico es un escritor... si no lo es, le parece difícil que

sea un buen director. El director debe conjugar lo conocimientos técnicos y el talento literario, también opina que el escritor debe ser guionista. Hay pocos guionistas y buenos escritores porque prefieren escribir artículos bien pagados, por otra parte, la rapidez del cine también ha hecho que los espectadores exijan mayor rapidez a la novela. Vuelve a insistir en que uno de los oficios más difíciles es el de los guionistas porque ha de conocer las posibilidades y las limitaciones técnicas del cine. Los ejemplos máximos de este director-escritor literario son: Lubitsch, René Clair... Y echa en falta la valía intelectual tanto en la crítica cinematográfica como en la literaria. De una mayor compenetración entre las dos artes ha de salir una mejora para ambas. La literatura tiene su público, mientras que el cine debe mejorar, para captar a esos transeúntes que miran las carteleras.

30.06.1944. «José María Sánchez Silva». Opina que lo mejor de nuestro cine son los directores. Considera que es un arte recién nacido y por ello le produce la misma emoción que el arte cavernícola. Cree en su diferenciación con el teatro y la novela.

En cuanto al cine, considera que el auténtico es el norteamericano, el cine europeo arrastra demasiada influencia literaria. Centrándose en España, opina que nuestros escritores deben incorporarse al cine. Por último, defiende que es preciso distinguir entre escribir cinematográficamente y escribir para el cine.

15.07.1944. «Samuel Ros». Augura un magnífico porvenir al cine español. Considera que el cine es un arte superior aún no coronado por creadores superiores, es, sin duda, el género más fiel a nuestra época. Le interesa sobre todo el cine americano. Salvo algunas excepciones, defiende que el cine español no tiene un buen presente, y augura el feliz encuentro entre los escritores españoles y el cine. No cree en la bondad en la relación entre el cine y la literatura, pero considera que un escritor en el futuro convertirá su pluma en cámara.

8.10.1944. «Comentarios a las declaraciones de Edgar Neville». Consideraciones acerca de las declaraciones polémicas de Neville, quien afirmaba que hacer guiones es mucho más difícil que hacer una novela o un ensayo, el cine ayuda al escritor a escribir con

rigor, con un método. El autor considera que Neville recurre a su vena humorística en tal esquematización, pero resalta la veracidad de parte de sus afirmaciones, cuando el autor de *El baile* defendía que los críticos deben quitarse el excesivo envoltorio crítico, ya que considera que esta ha devenido en una superespecialización, dirigida a veces por campañas comerciales interesadas.

25.08.1944. «Luis Marquina». Cree que el cine puede ser un género literario y el literato español no debe cruzarse de brazos frente a él. Considera que en el cine sobrevive la percepción de arte bello que se encuentra en la literatura. Defiende que la novela es el género que más se le parece, aunque la preeminencia del diálogo puede acercarlo al cine. No considera que el literato deba proceder del campo de la literatura. El director no solo debe ser el guionista sino intervenir también en todos los elementos técnicos. Le parece que King Vidor es el director más cercano al plano intelectual. Por supuesto, intentaría elevar el tono de la crítica cinematográfica.

10.09.1944. «Camilo José Cela». Opina que lo mejor del cine son los directores. Cela considera que no existen las artes inferiores. El cine tiene en su mano todos los elementos para hacer arte. Le interesa sobre todo el cine europeo, considera que el cine español no es bueno, salvando a los directores. Por supuesto, que cree que ambos artes se influyen, como la pintura influyó en el Renacimiento. Alerta contra el mal llamado cine literario ya que puede provocar que haya un peligro de desviación del verdadero cine. A propósito del estreno de *El sueño de una noche de verano*, *Pígmalión*, y *Romeo y Julieta*, el autor alerta sobre el peligro de que el cine se convierta en teatro filmado, dando prevalencia a la palabra frente a los recursos propios del cine.

10.10.1944. «Guillermo Díaz Plaja». El cine le merece el mayor de los respetos, de hecho, impartió un cursillo sobre Estética del cine en la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona. Le interesa todo tipo de cine, no quiere encasillarse, y pretende romper una lanza a favor del cine español, resaltando *El escándalo* o *Huella de luz*. Considera que la influencia de ambas artes es mutua y resalta para ello las escenas de grandes primeros planos en *Veinticuatro*

horas en la vida de una mujer de Stefan Zweig, o el collage de *Manhattan Transfer*.

1.11.1944. «El pulpo de la organización publicitaria. José Torre-lla». Al calor de la sonada entrevista con Edgar Neville, que arre-metió contra la servidumbre publicitaria del cine, Ángel de Zúñiga desde el semanario *Destino*, se unió a las críticas. Torre-lla denuncia el tinglado publicitario montando en torno al cine, y dentro de él, los cánones exportados desde Norteamérica, especialmente el del *sex appeal*. Greta Garbo sería el ejemplo entre el arte puro derivado de su inspiración, y la americanización y frivolidad de su figura.

15.11.1944. «Ignacio Agustí». Considera al cine un arte inferior, parasitario de la Literatura. Defiende que el gran cine proviene del gran teatro, ya que no es un espectáculo plástico, sino dramático. Duda de la existencia de un cine español, pero destaca a Rafael Gil por su sensibilidad y agudeza. No cree que los escritores españoles deban aportar al cine sino al revés. Está convencido de la influencia del cine en la literatura, ya que ha creado una manera de narrar. El cine, por lo tanto, es un arte inferior que estimula la forma de las artes superiores.

01.12.1944. «Diálogo con un director amigo sobre el cine español». J.L.C. [José Luis Cano]. No se especifica quien es el amigo, y quien es el director. Lo más destacado es su afirmación de que el cine no es un arte como los demás. Sería un mundo complejo, la mayoría de cuyos problemas son más bien técnicos. Las mejores películas son hermosos poemas en imágenes.

01.01.1945. «Ramón Ledesma Miranda». Cree que el cine español no refleja la actualidad, es demasiado erudito y le falta realismo. Lo que se llama estilo cinematográfico no tiene su correlativo en la literatura, en esta no existe un estilo literario.

Le parece difícil situar el cine como un arte más. Prefiere el cine norteamericano, al que considera más espontáneo, que al europeo que le parece más elaborado. Cree que el cine español es bastante pesado, motivado en parte porque los escritores españoles que se dedican al cine son de lo *peorcito*. En cuanto a literatura y al cine, considera que todas las artes influyen en el cine, y al revés, múltiples técnicas cinematográficas inciden en el cine.

El artículo pretende orientar el sentido del cine español abogando por que el cine nacional debe insertarse en el alma española, la técnica vendrá por añadidura cuando se perfilen las historias, es necesario que el cine español se aleje de folletín y busque a los espectadores más exigentes.

10.07.1945. «El cine visto por los humoristas. Enrique Herberos». Afirma que el humor es un género muy cinematográfico pero que corre el peligro de ser muy manido, y por supuesto, dependerá de lo que es cómico según el periodo histórico.

Defiende que la mejor tradición del humor en el cine arranca de Charlot, sigue por René Clair, Walt Disney... considerando que el mejor cine de humor se ha transportado de Francia a América. Pero por encima de todos, el verdadero genio fue Charlot, y los recientes René Clair, y por supuesto, Lubitsch. Cree que España debe perseverar en esa vía, destacando películas como *A mi no me mira usted*, *El destino se disculpa*.

5.08.1945. «El cine visto por los humoristas. Edgar Neville». El ya citado Neville cree que el humor puede caber en el cine, incluso mejor que un libro, ya que en el cine la gracia de un individuo aparece con su presencia sin necesidad de describirlo. Considera que la mejor tradición humorística en el cine es la de Lubitsch, «el europeo más civilizado que ha llegado a la pantalla». Por supuesto, el cine español debe impregnarse de humor, el suyo es el caso más evidente: *La señorita de Trévez*, *La vida en un hilo...* *Do, re, mi, fa*, o *El día de un tenor*, en todas ellas se observa el precedente del periódico *La codorniz*. Insiste en que el humor español no debe imitar el europeo como se intentó con *Vive como quieras*, sino buscar su esencia. Concluye Neville que el humor es la forma más civilizada del hombre. Lo humorístico y lo cómico pueden ir juntos en una misma película, también puede haber una comedia sentimental sin ninguna escena cómica, lo que no impide que pueda ir llena de humor.

25.08.1945. «El cine visto por los humoristas. Álvaro de la Iglesia». El cine es el mejor vehículo para todos los géneros. El humor es la manifestación más ágil de la literatura. El gran nombre es Chaplin, que atesora la ternura de un gran humorista... que hace

sentir alegremente, no solo reír. En cuanto a nuestro cine destaca a Edgar Neville y a José Luis Sáenz de Heredia. Lo cómico es un accesorio útil al humor, es su sombrero de copa. En la época muda lo cómico tenía gran protagonismo. La palabra completó aquel humor fragmentario y pueril que era lo cómico. Por ello considera que Chaplin sintetiza esa doble genialidad.

3.2 OTRAS ENTREVISTAS

30.4.1944. «Una cuestión de límites estéticos. El cine y el teatro por Gonzalo Anaya». El autor parte de la imagen y del diálogo para establecer los límites de ambas artes, predominando el segundo en el teatro, y el primero en el cine. La ficción imaginativa les une, aunque parece que el teatro sea más irreal y ficticio que el cine, aunque es evidente que el autor cree que la palabra presenta mayor hondura en la expresión del alma humana en comparación con la imagen. En «Preguntas sobre cine a un crítico. Alfredo Marqueríe: el cine sin literatura, no es cine, es técnica», aunque estima que no es un arte clásico en la clasificación de las Bellas Artes, no desdeña sus enormes valores artísticos. Cree que el cine es una síntesis de recursos visuales, físicos, ópticos, metafóricos y de expresión de pensamiento. Un arte que aúna evasión y divertimento.

«Rafael Gil. La máxima conquista del cine, es la narración». Considera que la literatura tiene muchos valores plásticos, y el cine a su vez se ve impregnado de cuestiones morales y de pensamiento. La novela le parece el género más cercano al cine, y el director el profesional más cercano al novelista, lo que hace que el director ideal sea también el creador de los guiones.

15.06.1944. «Preguntas a Giménez Caballero». Considera al cine un arte superior que conjuga arte, evasión y el entretenimiento. En su opinión las películas del Oeste son una nueva épica y los dibujos animados la nueva fábula. El cine español no le merece gran opinión, destaca sus problemas técnicos. Opina lacónicamente que los escritores deben colaborar con el cine

15.07.1944. «Gonzalo Delgras». Opina que el director ha de ser un poco literato, un poco pintor, un poco músico y un poco comediante. Señala que en el cine debe preponderar la imagen frente a la palabra para diferenciarlo del teatro. Afirma que la novela es el género más próximo al cine. Considera que el cine tiene como esencialidad el relato a través de los diálogos y la música.

«Edgar Neville contesta a Zunzunegui y Azcoaga». Critica la postura de ambos autores que han polemizado acerca de que los escritores se hayan dedicado al cine. Entiende humanamente las críticas, pero le parecen injustas, él, por ejemplo, era ya un escritor de renombre antes de dedicarse al cine. Luego desmonta la tesis de que solo los fracasados en la literatura se dedicasen al cine. Irónicamente dice que entiende que ambos son jóvenes, y aún no han tenido el interés suficiente como para ser llamados como guionistas.

10.09.1944. «Luis Lucía ¡Que los neófitos aprendan!». Luis Lucía, director de cine y abogado, considera que existe una relación entre el cine y la literatura, aunque advierte del peligro de apoyarse excesivamente en el diálogo. Le parece que el género más cercano es la novela y que el director comparte el mismo carácter de creación intelectual y artística que el escritor. Considera que faltan argumentos escritos explícitamente para el cine porque se paga mal, también advierte de que el sonoro no puede hacer que los diálogos conviertan el cine en teatro. El director no tiene por qué provenir de la literatura. Sus directores favoritos son Hitchcock, Lubitsch, Capra, Sam Wood. En cuanto a la crítica considera que en cuanto los críticos de cine tengan los mismos instrumentos que los literarios, estos estarán a la misma altura. Destaca a algunos autores como Marquina que ha dialogado *El clavo* y a Fernández Flórez.

8.10.1944. «Literatura y cine. Entrevista a Sabino Micón». También le parece que la novela es el género más cercano al cine. El director equivale a un escritor, pero no tiene por qué proceder de la Literatura. El literato que quiera dedicarse al cine debe estudiar sus peculiaridades.

1.12.1944. «Entrevista con Juan de Orduña». Afirma que el director debe poseer sensibilidad literaria. El cine nunca será arte si no lleva preocupación artística. El cine y la literatura tienen vida propia, no se necesitan imprescindiblemente. El buen cine se puede conseguir en paisajes narrativos o de matización psicológica. La novela por su acción es el arte más parecido al cine. La función del director y del escritor es prácticamente la misma. El director no debe ser literato, pero si tener sensibilidad literaria. El cine español es joven, y los autores consagrados no se atreven a arriesgar su nombre. Considera que un hallazgo del nuevo cine es la voz en off, y el valor emotivo del silencio. Sus directores son Lubitsch y René Clair.

15.12.1944. «Encuesta entre escritores españoles. Wenceslao Fernández Flórez». El corsé ñoño que se impone al cine español, impide su desarrollo. Considera que el cine es un arte al que a veces interiorizan los productores, empeñados en el que el público tiene un gusto al que es preciso adaptarse. Le interesa todo el cine, pero cree que Charlot es insuperable. Afirma que el cine español está demasiado constreñido, impuesto por un corsé de ñoñería. Una película es una novela en imágenes. La literatura influye en el cine, como influye en la pintura y hasta en la música, pero no entiende como el cine puede influir en la poesía o en la novela.

30.01.1945. «Encuesta entre escritores españoles. Román Escotado». Considera que el cine es para poetas, no solo para técnicos. No cree que el cine sea un arte inferior, sus méritos son superiores a todo lo conocido anteriormente. Acude al cine por un afán artístico. Le parece que el cine americano es el mejor, y tiene mala opinión del cine español, por lo que cree imprescindible que los escritores españoles deban colaborar en el séptimo arte.

28.02.1945. «Encuesta entre escritores españoles. Eusebio García Luengo». Afirma que todo cine es literatura. El mejor cine americano es europeo. Considera que el cine es un arte inferior históricamente. Le interesa más el cine europeo, no comparte el desdén por el cine español, ya que defiende que nos movemos por la admiración extranjera sin motivo, y que además a los buenos es-

critores españoles no les dejan participar en el cine. No cree en la influencia de la literatura en el cine porque la primera lo es todo.

3.3. OTROS ARTÍCULOS

15.04.1944. «Tentación de melodrama» por José Luis Cano. El autor analiza como el género del melodrama ha abandonado el teatro para dar el salto al cine, destacando la maestría de Capra y Vidor que son capaces de no caer en la lágrima fácil y en los argumentos forzados propios de otros melodramas cinematográficos norteamericanos.

1.11.1944. «Sobre un cine nacional». Parece probado que el mal del cine español son los argumentos con una gran tendencia a los dramas históricos, considera el autor que tal solaz se debe al desconocimiento de la tradición artística sobre España de la que adolecen los creadores.

15.03.1945. «El cine sacado a la pizarra». Curioso artículo en el que se pregunta a distintos catedráticos de Universidad e Instituto; Gerardo Diego, Antonio Bermejo de la Rica, Lis Ponce de León, Romualdo Ángulo G. Diego, Rafael Láinez Alcalá, son preguntados sobre la conveniencia de impartir una Historia del cine en la Universidad y en el Bachillerato. Todos coinciden en que pueden estudiarse como algo complementario, frente a la negatividad total de los dos primeros.

3.4. RESEÑAS SOBRE ADAPTACIONES TEATRALES Y LITERARIAS LLEVADAS AL CINE

30.06.1944. «Un film en la quincena. *Lecciones de buen amor*. Producción española. Rafael Gil». En un artículo que combina la crítica teatral con la cinematográfica, Augusto Ysern realiza un interesante análisis sobre el teatro de Benavente y sus adaptaciones cinematográficas, y sobre la labor de Rafael Gil, ya un director con-

sagrado en estas fechas, sin olvidar un interesante consejo a los nuevos directores del que hablaremos en las siguientes líneas.

Lo más sobresaliente es que no sabemos discernir en qué medida destaca la alabanza al cine de Rafael Gil, o el menoscabo a las versiones cinematográficas del autor de *Los intereses creados*.

Observemos cómo empieza el artículo: «No creemos que el teatro de Benavente sea el más indicado para buscar en él temas de nuestra producción cinematográfica». Es decir, ya desde la primera línea Ysern rechaza de plano las adaptaciones de un teatro muy representado, muy popular, y no olvidemos, de un premio Nobel.

Dichas objeciones no son atenuadas, y van *in crescendo* a lo largo del artículo, en un tono muy crítico que no se atempera en ningún momento. Comienza afirmando que es un teatro, el de Benavente, de difícil adaptación por sus valores puramente teatrales reprochando a Rafael Gil que haya adaptado un asunto *ingenuamente sentimental*, calificando el asunto de la obra convertida en película en una novela rosa barata».

La crítica de Ysern prosigue inmisericorde cuando afirma que el gran talento del director es haber sacado partido a dicha historia, y en una aseveración durísima afirma que uno de los mayores aciertos de Gil es el de hacer que «el teatro de Benavente no se vea por ninguna parte».

En cuanto a los consejos a los directores de los que hablábamos al principio de esta reseña, vuelve a alabar a Gil por considerar que es beneficioso hacer películas menores hasta llegar a su gran obra, consejo que hace extensible a otros directores noveles. El paradigma sería Capra, director de obras menores que precedieron a sus grandes e inolvidables éxitos cinematográficos.

Para concluir, y por si quedara alguna duda en su posición con respecto a lo tratado, vuelve a incidir en que el éxito en las pantallas se debe a la maestría del director, y a la excelente interpretación del elenco, entre los que destaca a Rafael Rivelles y a Manuel Morán, eludiendo una vez más la huella del texto original.

Repasando la prensa generalista que nos ha servido como base documental para este trabajo: *El ABC* y *La Vanguardia*, observamos la misma irrelevancia sobre esta película, solo aparece mencionada

de pasada en una breve reseña de *La Vanguardia* acerca de Rafael Gil: «Pantalla española. 3 de agosto de 1944». En ella se realiza un elogio del director a propósito de la publicación de su libro de artículos titulado *Luz de cinema*. A la hora de ensalzar y loar su obra aparece mencionada entre otros títulos, el que nos concierne: *Lecciones de buen amor*.

A la hora de analizar esta ausencia y la dura crítica realizada por Ysern, podemos partir de un análisis cinematográfico que considere que dicha cinta pasó desapercibida frente al éxito arrollador de otras películas que acapararon todo el protagonismo en el año 1944, siendo *El clavo*, como hemos visto a lo largo de este trabajo, el ejemplo más significativo.

Parece más acertado e interesante centrarnos en las relaciones entre el teatro de Benavente y el cine. Sorprende lo árido del artículo de Ysern reseñado, por cuanto las relaciones de Benavente con el cine siempre fueron muy estrechas. El profesor Pérez Bowie nos indica que esa predilección de nuestro autor por el séptimo arte es manifiesto en el hecho de que dirigiese *La madonna de las rosas* y *Los intereses creados* en 1918, guionista, y de que incluso fuese cofundador y presidente de honor de la productora CEA (Cine-matografía española y americana) que en 1932 agrupó a distintos dramaturgos para explotar sus éxitos teatrales. (Pérez Bowie, 2012: 86).

Siguiendo al citado investigador hay tres etapas bien diferenciadas en la relación entre Benavente y el cine, que recorren las diecinueve adaptaciones de su teatro hasta 1969.

Previamente al sonoro sus adaptaciones fueron escasas debido a al contenido discursivo y denso de sus recursos teatrales, que hacían difícil su traducción a los largos silencios y a la pura gestualidad. Por ello, durante los años veinte fueron las adaptaciones del Arniches más popular, el que acaparase la mayor parte de los éxitos cinematográficos, al conectar sus sainetes con un público más proclive a un teatro que no necesitaba de grandes párrafos dialógicos. Curiosamente, pese a las simpatías republicanas de Benavente, tampoco los años treinta fueron de gran éxito para sus adaptaciones debido a las tramas y personajes, más cercanos a un

público burgués y convencional, cuyos valores iban distanciándose a medida que la República se radicalizaba. Así, tal y como señala Bowie, será finalizada la Guerra Civil, cuando su teatro se adapte con mayor profusión y éxito de taquilla, aunque curiosamente, y creemos que esta es la clave, no gozase del aplauso de la crítica, debido a las manifiestas simpatías que Benavente había manifestado por la República. (Pérez Bowie, 2012: 88). Quizás esta sea la causa que explique el demoledor artículo de Augusto Ysern comentado y reseñado en este epígrafe.

15.02.1945. Representación teatral de la leyenda de Inés de Castro, basada en *Reinar después de morir*. Excelente crítica sobre la película, destacando que no es la típica adaptación de cartón piedra, destaca la secuencia de la persecución a doña Inés, o la reunión con los nobles, la cinta ha sido supervisada por Manuel Machado.

10.05.1945. «Literatura y cine. Artes distintos». Artículo que analiza las dificultades para adaptar al cine novelas y obras literarias, especialmente el estilo, la impronta de cada autor, siendo *El Quijote* el paradigma de esta dificultad. Solo pueden coincidir cine y literatura en el guion, por lo demás son dos lenguajes distintos.

15.9.1956: 8. «*Calle Mayor*, de Bardem y Calabuch, de Berlanga, dos de las mejores películas del festival de Venecia». *Calle Mayor* obtiene el premio de la crítica en el festival de Venecia. Los críticos Chauvet de *Le Figaro* y Jean de Baroncelli de *Le Monde*, consideran a *Calle Mayor* una obra estimable, pero muestran cierta decepción, ya que esperaban más. Destacan la capacidad de Bardem para reflejar con exactitud esta *Calle Mayor* provinciana y pacata. Para Baroncelli, la película, aun gustándole, le ha desconcertado, y muestra algunas reticencias. Pese a estos peros, el tono general de la crítica europea es elogioso.

22.3.1958. «*Calle Mayor*, el sainete actualizado». Artículo de Florentino Soria donde destaca la maestría del autor en reflejar el cerrado mundo provinciano encarnado magistralmente en el micro-mundo sentimental de Isabel frente a los cuatro gamberros que le hacen objeto de sus burlas. Es interesante cómo el crítico desmonta las críticas de algunos columnistas extranjeros que le señalan similitudes con otras películas de Vitelloni, Marty y *Las maniobras del*

amor. Señala Soria que estos críticos parecen desconocer que la película se basa en la obra de Arniches, muy anterior a la obra de Fellini, a la de Dann y a la de René Clair.

Extrapolando el análisis realizado en *LEL* a otros medios periodísticos de la época, y realizando la misma disección, es decir, la de los estrenos teatrales y literarios en el cine del momento, hemos seleccionado dos emblemáticos periódicos: el *ABC* y *La Vanguardia*.

Comenzando por el *ABC* y por el año cronológico en cuestión, 1944, encontramos algunas consideraciones interesantes. En primer lugar, destacamos que en este año 1944 el espacio que el periódico dedica al cine es muy escaso, sobre todo si tenemos en cuenta la importancia que, en cambio, recibe el teatro. De esta manera, el teatro es abordado a toda y en página central bajo la sección «Noticias teatrales», siendo las novedades cinematográficas tratadas de manera muy superficial y con mucho menos espacio. No será hasta el año 1945 cuando la sección incluya en su título al cine como compañero del teatro: «Noticias teatrales y cinematográficas».

Para poner en situación dichas afirmaciones extenderemos el análisis a la adaptación de obras literarias al cine, no solo las teatrales. En este sentido, como hemos visto, 1944 fue el año del estreno de *El clavo*, el éxito paradigmático del cine español de entonces. Sin embargo, como sucediese en *LEL*, el silencio crítico sobre la película en el periódico es significativo.

No obstante, que dicho estreno fue un hito en la historia de la cinematografía española lo revela el hecho de los continuos anuncios sobre dicha adaptación que se repiten en el periódico. De esta manera al estreno de *El clavo* el 5.10.1944, la precedieron y prosiguieron continuos anuncios, como «Pronto muy pronto, *El clavo*», en *ABC* (3.10.1944); «*El clavo*. Primer premio, sindicato nacional del espectáculo», Gran anuncio en huecograbado en *ABC* del 6 de octubre de 1944. También en huecograbado, «*El clavo*, 4.^a semana de gran éxito. Palacio de la prensa» (en *ABC*, 24.10.1944). De ahí en adelante, los anuncios se suceden en paradójica asimetría con la ausencia de críticas de la película.

Sin embargo, atendiendo al otro gran periódico analizado: *La Vanguardia*, el espacio que el periódico catalán dedica a la crítica

cinematográfica es sensiblemente mayor, sobresaliendo especialmente la importancia que le dedica al estreno de la adaptación de la obra de Alarcón. Veamos los siguientes ejemplos:

Domingo 8 de noviembre de 1944. *La Vanguardia*, «La ambientación y el conjunto de *El clavo*»:

En el súperfilm *El clavo* (...) destacan singular relieve la ambientación y el conjunto que acreditan la voluntad rectora de Rafael Gil. La atmósfera de aquellas viejas ciudades españolas de los comienzos de la segunda mitad del siglo pasado, aquel rodar de diligencias por los polvorientos caminos reales, (...) aquellos tipos simples encopetados, pero siempre llenos de sabor local (...).

La breve crítica destaca el trabajo de Amparo Rivelles y Rafael Durán.

Domingo 14 de mayo de 1944. *La Vanguardia*, «Cifesa Producción celebra el feliz término de su gran superproducción *El clavo*». Noticia que recoge la fiesta que a propósito del final del *Clavo* reunió a insignes representantes de la vida cultural y social del momento.

En cuanto al domingo 16 de enero de 1944, también *La Vanguardia*, «Versión cinematográfica de *El clavo* de Alarcón», se ofrece un breve apunte que da cuenta del inicio del rodaje de *El clavo*, señalando quienes serán el elenco y director. También el domingo 19 de marzo de 1944 se inserta un breve, «El rodaje de la producción nacional de *El clavo*» que sigue dando cuenta del rodaje de esta superproducción, señala que es el tercer mes de rodaje, e indica que será una película de gran interés. Se avisa de que pronto entrará en la fase final de rodaje.

Ya el jueves 3 de agosto de 1944, «Pantalla española. Rafael Gil», publica este diario un pequeño artículo homenaje a Rafael Gil, destacando su libro de artículos de cine publicados en 1930, señala sus títulos cinematográficos más significativos con especial mención a *El clavo* y *Huella de luz*.

El jueves 5 de octubre de 1944, otro brevísimo apunte menciona como películas de interés nacional *El clavo*, *Lola Montes* y *Eugenia*

de Montijo, declaradas tales por el vicesecretario de Educación Popular.

El viernes 7 de julio de 1944, se ofreció una información extensa a dos columnas en donde se informa de los premios nacionales de Cinematografía, han sido galardonadas *El escándalo* y *El clavo*, ambas con iguales puntos. Meses después, el domingo 23 de octubre de 1944. *La Vanguardia* «Pantalla española» da un breve apunte sobre *El clavo*, Premio Nacional de 1944. Recalca el gran esfuerzo editorial de Cifesa: «La emoción humana de su argumento, se funde admirablemente con la perfección técnica de la realización».

Caso similar sucede con la otra gran versión literaria, en este caso teatral, adaptada al cine: *Inés de Castro*, estrenada el 28 de diciembre de 1944, y de la que tampoco aparece una sola crítica. Como sucediera con *El clavo*, una vez más los grandes anuncios en hueco grabado, nos manifiestan la importancia de dicho estreno que, en cambio, no tuvo su traducción en una dimensión crítica.

Respecto a *Inés de Castro*, se ofrecerán muchos anuncios, como «*Inés de Castro*. Muy pronto» (en *ABC*, 24.12.1944), incluso otros a toda página, por ejemplo los días 27 y 28 de diciembre. Pero nuevamente es *La Vanguardia* quien nos ofrece una crítica más detallada, aunque el número de las mismas tampoco es muy extenso, sobre el estreno del drama *Inés de Castro*, el 4 de febrero de 1945 «*Inés de Castro* en el Tívoli». Se explica que *Inés de Castro* se propuso brillar en una corte que la recibió como una intrusa. Se trata de una breve reseña que se centra en la historia histórica del personaje y muy poco en sus cualidades artísticas. El 3 de enero de 1945 se había publicado «Fantasías y realidades de un cine luso-español»:

Los periódicos de Lisboa han recogido destacándolas con visible relieve las favorables críticas que los periódicos de Madrid han dedicado al estreno de *Inés de Castro*, el nuevo film hispanoportugués con el que se inicia de manera efectiva una colaboración cinematográfica de los dos países peninsulares. Parece en verdad que *Inés de Castro* es una película excelente, pero aunque no lo fuera, el camino y los métodos que se han puesto para hacerla, no dejarían de ser

dignos, de todo elogio y merecer la aprobación de quienes sinceramente desean el bien de España y Portugal.

Dando un salto temporal y centrándonos en la segunda gran adaptación cinematográfica sobre una obra literaria, en este caso teatral, debemos abordar el estreno de *Calle Mayor* y su llegada a los cines. La película legó a los cines madrileños, concretamente a la Gran Vía el 7 de enero de 1957, pero antes ya contamos con significativas alusiones vertidas a raíz de su participación en la Mostra de Venecia. Sin embargo, como observaremos en las dos siguientes noticias escogidas en el ABC, tanto la del 4 de septiembre como la del 9 del mismo año, las referencias a dicha participación se retrasa hasta el 11 de septiembre, cuando ya es efectivo el premio y reconocimiento a *Calle Mayor*. Hasta ese momento solo los elogios a *Calabuig* son los protagonistas de dichas crónicas, como si fuese la única cinta participante en dicho certamen. Mostramos aquí tales referencias.

ABC, martes 4 de septiembre de 1956. «Llegó a Venecia la delegación oficial de la Mostra». Estreno en el cine Gran Vía de la película. *Los ladrones somos gente honrada*.

Última hora. Triunfo en Venecia de una película española. España ha presentado esta noche la película *Calabuig*, primera de las dos seleccionadas en este certamen.

ABC. 9 de septiembre de 1956. «Sorpresa española en la Mostra de Venecia.

Elogiosa crítica de *Calabuig* a toda página: «La película es sencilla de argumento y de realización. Está narrada con un lenguaje directo, que huye de las complicaciones, por los personajes que presenta y su existir...». A vuela pluma y atendiendo al contexto y la biografía del director de la película es tentador atribuir a la filiación comunista del director tal omisión a favor de *Calabuig*, sin embargo, el hecho de que fuese posteriormente recogida, y teniendo en cuenta además la propia inclinación de Berlanga, no nos parece prudente realizar esa relación causa efecto. El hecho es que desde el 11 de septiembre se suceden en *ABC* varias noticias y

anuncios sobre *Calle Mayor* en donde se incluyen las declaraciones de distintos críticos cinematográficos extranjeros.

ABC, martes 11 de septiembre de 1956. El gran premio de la mostra declarado desierto. Las películas españolas *Calabuch* y *Calle Mayor* obtienen los de la Oficina católica y de la Crítica respectivamente: «*Calabuig* y *Calle Mayor* han constituido las dos grandes sorpresas del certamen, conquistando la consideración de todos para nuestro séptimo arte». Se recogen las declaraciones del crítico de *Le Figaro*, quien resalta la autenticidad de la cinta, Bertolini de *Il Gazzettino* destaca que la película no tiene una intención social, ni adopta posiciones por esto o aquello. Y explica que se trata de una pintura provinciana que no puede obtenerse exclusivamente de España, sino de cualquier pequeña ciudad del mundo.

El periódico al mismo tiempo deja claro que: «Ha habido más de un crítico que atribuye interesadamente a las mejores empresas que el neorrealismo influye sobre este empeño español». Ensalza la interpretación de Betsy Blair. «Las benévolas sonrisas que solían aparecer en los labios de las gentes al hablar del cine español se han borrado aquí porque este año hemos alcanzado un madurez artística que en adelante no debemos admitir que se convierta en declinar».

ABC Martes 8 de enero de 1957. Gran Vía. *Calle Mayor*. Donald. «Se estrenó ayer en Madrid y en el cine Gran Vía, la película *Calle Mayor*». Vuelven a recoger las palabras de Bertolini.

Todo convence en esta historia de ayer, de hoy y de siempre que es la historia de una solterona y de la burla de amor que la hacen padecer: el ambiente admirablemente captado, la psicología de los personajes principales y secundarios, y sobre todo el mismo drama que presenciamos (...) Betsy Blair y José Suárez interpretan los personajes centrales. La actriz se nos muestra como un prodigio de delicadeza...

Es en suma, *Calle Mayor*, que ha alcanzado un claro, un rotundo éxito ante el público madrileño, una película que justifica el triunfo de carácter internacional que obtuvo en el Lido y confirma la valía de su principal artífice: J.A. Bardem.

Si observamos el contenido de estas dos últimas referencias, la crónica periodística insiste en las declaraciones del crítico italiano recalcando primero que la película no tiene ninguna intencionalidad social; y en segundo lugar, destacando la dudable adscripción al neorrealismo italiano. Quizás de manera más sutil se observen en estas afirmaciones la necesidad de desvincular a la película de un contenido específicamente social y aplicable a la España de entonces, empenándose en enmarcar su contenido en un mensaje más universal.

Por último, muestra también de esa especie de sentimiento de inferioridad que observamos en las distintas entrevistas de *LEL* sobre el cine español, aquí también es observable cuando el periodista de la noticia datada el 11 de septiembre de 1956 reivindica la calidad y el alcance de la película y su repercusión en el extranjero, como muestra del nivel alcanzado por el cine español.

En cuanto a *La Vanguardia*, como ya sucediera en la década de los 40' con las adaptaciones de *El clavo* e *Inés de Castro*, también el período refleja la llegada de *Calle Mayor*, pero a diferencia del *ABC*, y curiosamente, lo hace solo sobre su apabullante estreno y éxito, sin hacerse un eco excesivo sobre su reconocimiento en la Mostra. Mostramos a continuación dichas reseñas.

La Vanguardia 6 de diciembre de 1956. «Cinematografía. Los estrenos. Windsor. *Calle Mayor*.

Estamos ante otra gran película española, una película importante aquí y en cualquier lado. La ha escrito y dirigido Juan Antonio Bardém, quien, según sus propias palabras entiende que el cine es contar en términos de luz historias de la gente. La gente de *Calle Mayor* es común y vulgar, es la gente que vive en una ciudad de provincia cualquiera, movida por los escasos y pobres incentivos de una existencia confinada, constantemente igual a sí misma, aburrida y vacía.

(...) Tras la historia propiamente dicha, Bardém despliega en la película una larga serie de observaciones que acaso no puedan considerarse representativas, pero que evidentemente responden a una verdad social, de extensión universal probablemente (...)

La Vanguardia 18 de diciembre de 1956:

Con rara unanimidad ha sido reconocida por la crítica como la interpretación femenina más sobresaliente de la producción universal presentada en nuestras pantallas en los últimos años.

Se plantea ahora con calle Mayor el tema de siempre si esta película de Suevia Films-Cesáreo González es más privativa para uno que para otro sexo. En realidad *Calle Mayor* tiene el gran mérito de no dividir a los espectadores según sea el sexo de los mismos.: a las mujeres las conmueve y a los hombres les interesa. Y esto es fácil comprobarlo solo con escuchar los comentarios que hace el público a la salida de los cines Windsor Palace y cine Pelayo.

La Vanguardia, el 15 de diciembre de 1956 ofrece un gran anuncio en Windsor Palace Cine Pelayo. 3.^a semana. «La película más famosa del mundo. ¡La obra cumbre de Juan Antonio Bardém!» y «*Calle Mayor* ha causado en el público de nuestra ciudad la honda impresión que se presumía y si no ha habido sorpresa en la calidad de la obra y en la emotividad de la interpretación que realiza Betsy Blair (19.12.1956: 32).

El 23 de enero de 1957, en «La capital al día. Películas admitidas al Concurso Nacional», se da la noticia de que *Calle Mayor* ha sido seleccionada entre otros metrajes por el Jurado calificador que ha de otorgar los Premios de Cinematografía. El 31 del mismo mes, en «Cinematografía. Noticiario», se inserta una noticia que da cuenta de que han sido otorgados los premios nacionales de cinematografía. El jurado calificador acordó dar los siguientes premios: primer premio: Embajadores en el infierno y Tarde toros. Las siguientes por este orden *Calabuch*, *Un traje blanco* y *Calle Mayor*.

Después de leerlas, fíjemonos, nuevamente, al igual que sucediera en el *ABC*, cómo en la reseña del 6 de diciembre, el periodista insiste en la no representatividad exclusiva de lo que acontece en la película, sino que puede considerarse una verdad «universal» no reconocible solo en un lugar, en este caso España. Por último, también resulta curioso como el periódico habla de «honda impre-

sión» en los espectadores que no se sienten aludidos por el sexo del espectador, sino por el drama humano.

Tal obsesión de ambos periódicos por desvincular la carga crítica de la película de un entorno español reconocible, resulta un tanto paradójico, por cuanto precisamente la obra teatral de la que arranca, no podía estar más arraigada en una realidad española evidente desde tiempos pretéritos: el drama de la soltera en el mundo de provincias español, reflejada también en la amarga doña *Rosita la soltera* y en la rotunda *Casa de Bernarda Alba*. Sin olvidar los apuros de Carmina en *Historia de una escalera*, cuando todo apuntaba a que sería la solterona de la casa. Sería esa carga irónica y agri dulce de *La señorita de Trévez*, que se vislumbraba incluso por encima de las grandes dotes cómicas de la obra, la que le valiese, como hemos dicho, los elogios de un novecentista como Pérez de Ayala.

Para concluir, comparando estas noticias de los dos grandes medios de la época con las reseñas de *Calle Mayor* incluidas en *LEL*, observamos cómo en nuestra revista las mismas se circunscriben a resaltar las distintas opiniones de la crítica foránea, obviando este hincapié que los periódicos nacionales realizan sobre la vinculación o no de la temática de la película con nuestra propia realidad. Como hemos visto las alusiones incluidas en *LEL* se refieren sobre todo a los méritos artísticos de la ya mítica película de Bardem.

4. CONCLUSIONES EXTRAÍDAS DEL ANÁLISIS DEL CORPUS DOCUMENTAL (FUENTES PRIMARIAS)

Como decíamos al inicio de este trabajo, un asunto esencial debe llamar la atención del investigador al aproximarse al análisis documental expuesto. Si como es evidente para *LEL* el cine representa un arte de relevancia comparable a las otras muchas que son tratadas en la revista (de ahí la inclusión de toda una sección dedicada a ello), lo primero que llama la atención es que en tal sección no exista ni en 1944 ni en 1945, una sola alusión a un estreno cinematográfico español salvo el reseñado de *Reinar después de morir*.

Podría darse la circunstancia de que tal sección no estuviese dedicada a tal fin, pero sí encontramos en ambos años, tanto en 1944 como en 1945 reseñas y alusiones directas del cine norteamericano y europeo. Con críticas acerca de Greta Garbo, *El puente de Waterloo*, Orson Welles... Tal ausencia significativa se extiende también a actores y directores españoles que no merecen una línea dentro de la galería de personajes españoles relacionados con el séptimo arte. Es cierto que se entrevista a algunos de ellos, como por ejemplo el célebre Juan de Orduña, pero no como una noticia en sí misma, sino dentro de esa sección dedicada a reflexionar sobre el cine y la literatura de la que hablaremos en líneas posteriores. En este sentido, como hemos podido comprobar las preguntas a Juan de Orduña no versaron sobre su actividad cinematográfica, la importancia de sus estrenos y de su filmografía en la España de posguerra, sino sobre sus reflexiones acerca de las preguntas meta-literarias planteadas por el periodista y por ende la revista.

Esta notabilísima ausencia se hace más evidente por cuanto en los años cuarenta de nuestro estudio: 1944-1945 se habían producido tres grandes éxitos de taquilla y crítica muy reseñables en la historia de nuestro cine: *Huella de luz*, *El clavo* y sobre todo *El escándalo*. Más sobresaliente aún es que solo dos autores de los entrevistados: Guillermo Díaz Plaja y Luis Lucía rescaten como méritos muy destacables de nuestro cine, el primero a *Huella de luz* y *El escándalo*, y el segundo a *El clavo*, como películas que pudieran estar a la altura del cine foráneo tanto americano como europeo.

Así pues, salvo estas alusiones, ninguna línea se dedica a los grandes estrenos españoles, algunos de los cuales estuvieron basados en adaptaciones literarias: *Inés de Castro* (1944) de López Rubio, *Eugenia de Montijo* (1944) de Rafael Gil, *El clavo* (1944), *Lola Montes* (1944) y *El destino se disculpa* (1944).

Volveremos después a estos *olvidos* del cine español, que quizás vean algo de luz cuando hablemos a continuación de los contenidos de la sección.

Efectivamente, centrándonos en «¿La vida es sueño? No: la vida es cine», y también las otras entrevistas reflejadas fuera de ella, podemos concluir que lo que *LEL* aporta es una gran reflexión

cinematográfica y literaria acerca de la convivencia y de la dependencia o no de un arte frente a otro. Y en ese contraste y artificial confrontación manifestada fundamentalmente por autores teatrales y novelistas, que son los mayormente entrevistados, parece ganar la herencia literaria por encima de las cualidades de un arte joven, que en España, por lo que reflejan estas opiniones, parece más balbuciente que en el resto del mundo. Si establecemos unos ítems temáticos todas las entrevistas expuestas parecen incidir en la importancia del guion, de la historia, de la fábula. De esta manera, la mayor parte de los autores expuestos encuentran que esa preponderancia de lo contado sitúa a la literatura como la madre de todas las narraciones, y dentro de esa hegemonía, el cine sería un arte devenido de las letras. Por ello, se suceden afirmaciones como la de Ignacio Agustí cuando afirma que el cine proviene del gran teatro, la de Marquina cuando es rotundo al decir que el cine sin literatura es solo técnica, o la del propio Orduña para el que el director ha de tener una clara sensibilidad literaria, etc. Y dentro de este debate, curiosamente y a pesar de lo próximo que están los guiones hacia los textos dialógicos, como hemos visto, la mayor parte de los encuestados sitúan a la novela como el género más cercano al cine, por encima incluso del teatro (es el caso de Delgras o Neville). Sorprende este debate por cuanto las relaciones cine-literatura, y más concretamente cine-teatro parecían solventadas desde hace muchos años atrás de los estudiados, y sorprende aún más que los dramas históricos con peluca fuesen tan denostados por los entrevistados españoles rendidos al mismo tiempo a los Vidor o a los Griffith, cuando el cine histórico norteamericano tenía mucho de cine y poco de histórico, los hechos narrados eran solo una excusa para el lucimiento de las grandes estrellas y para el llamado «colosalismo histórico» (*Rey de reyes*, *Ben Hur*, *El nacimiento de una nación*) que solo pretenden exhibir el lujo de las grandes productoras. Curiosamente, parte del cine histórico americano coincide con esas grandes películas de mujeres históricas que dirigió Orduña, y más de lo que los críticos españoles aludidos creen. Estamos hablando de las grandes heroínas históricas retratadas en los años 30', atrapadas entre sus deseos personales y sus obligaciones dinás-

ticas. Sería el caso de *María Estuardo* (John Ford 1938), *Cristina de Suecia* con la gran Greta Garbo cinco años antes (Robert Mamoulian), Ingrid Bergman en *Juana de Arco* (Fleming 1948), y sobre todo *La vida privada de Elizabeth Essex* con una magistral Bette Davis (Michael Curtiz, 1939). Para los críticos entrevistados en nuestra revista no existe ningún parangón entre ambas tendencias históricas protagonizadas por mujeres: la extranjera y la española, pese a que el cartón piedra también velase gran parte de la narración histórica de estas inolvidables películas estadounidenses.

Por otra parte, el debate teatro-cine que plantean hablando incluso de la necesidad de huir del teatro filmado, parece una polémica superada. En los años veinte el cine se había separado ya de la tutela del teatro, por eso las adaptaciones huyeron de los decorados inmóviles, apostaron por los exteriores y se alcanzó la mayoría de edad y la independencia a través de los fundidos en negro y la multiplicidad de planos y encuadres. Sin embargo, esta reafirmación de lo cinematográfico frente a lo teatral cambió con la filmografía de Lawrence Olivier quien estableció la relación entre ambos géneros creando una nueva forma de adaptar el teatro con un deliberado intento de crear unas películas que parecieran teatro filmado, tendencia que culminó con su paradigmático *Hamlet* en 1948. En efecto, el actor británico llevó hasta sus últimas consecuencias la representación teatral hecha cine. Renunció al color, resalto una escenografía de muros casi vacíos solo iluminados por hachones y teas, y en cuanto al texto lo sometió a una gran concreción sintáctica (VVAA, 1994: 293).

Por lo tanto, pareciera que el propio debate que quisieran suscitar nuestros autores entrevistados naciera muerto desde el inicio, pues el cine norteamericano y europeo habían dado ya muestras más que suficientes de la autonomía del guion cinematográfico como un género propio, más el ulterior paso en el que muchas de las adaptaciones teatrales constituyeron, siguiendo el ejemplo de Olivier, un género en sí mismo: el mal o bien llamado teatro filmado, que por su calidad y trascendencia en la Historia del cine, merece ser recordado en su peculiaridad, y las películas extranjeras mencionadas son un ejemplo.

Más bien parece que el debate teatro-cine-literatura impulsado en *LEL* es una ocasión no solo para hacer una taxonomía general (que de hecho la hace, aunque sea como hemos dicho algo superado), sino que es una oportunidad para hacer una crítica feroz al cine español desde sus producciones, a sus directores, sin olvidar a los críticos. Y es realmente lo más importante de esta sección a nuestro juicio, y que conectaría de forma nítida con esa ausencia de cine español que se observa en la sección.

Desde la lectura contemporánea llama la atención la claridad y casi la voracidad con la que los autores, guionistas y escritores entrevistados analizan y juzgan el cine español. Cela, como hemos visto, solo salva a los directores, Zunzunegui y Azcoaga piensa que al cine español solo se dedican los escritores fracasados. De hecho, estas rotundas declaraciones son motivo de la contestación de Neville protagonizando una polémica ya que el autor de *La vida en un hilo* las considera exageradas. Flórez denuncia que el cine español está muy constreñido... ¿No causaría consternación si hoy día un autor literario, en este caso Ramón Ledesma, dijese que al cine solo se dedican los peorcitos escritores? Que el debate sobre la calidad del cine español es uno de los debates más candentes de la publicación lo manifiesta el hecho de que incluso en el artículo llamado «Sobre un cine español» ahonda una vez más en ese corsé al que aludía Flórez. En este caso el autor lo circunscribe a los dramas históricos, precisamente uno de los santos y señas del cine español de los años cuarenta.

Así pues, no es descabellado colegir que gran parte de la reflexión cine-literatura tan interesante acaecida en la revista, es una excusa, o si prefieren una oportunidad, para enmendar la plana al cine español. Si tuviéramos que establecer al respecto una línea editorial de *LEL* en torno al cine nacional, está oscilaría, sin género de dudas, entre el desdén y la crítica, oscilación que manifiesta la postura estética y ética de la revista que consideraría atrasado y falta de talento el cine español de su época. Eso explicaría en gran medida que ni siquiera los éxitos perdurables de nuestro cine: *El escándalo*, *El clavo*, hayan tenido mayor repercusión que las de alusiones de algunos autores como Plaja. Dejando incluso de lado a

talentos indiscutibles como Sáez de Heredia, por más que con el tiempo haya pesado su filiación.

Más morigerados se manifiestan los humoristas que son preguntados en 1945. Con respecto a la reflexión general planteada: las relaciones entre el cine, la literatura y el humor. Álvaro de la Iglesia, Sáenz de Heredia, etc., están de acuerdo en que si algo representa el cine es el de ser el canal ideal del humor. Sin embargo, nuevamente, y creemos que no es casualidad por lo anteriormente apuntado, el cine español vuelve a ser tratado por estos humoristas con cierto desdén. Apuntan a los innegables méritos del cine nacional en este campo, pero creen, una vez más, que estamos desfasados frente a los Lubitsch, Capra, etc. Aun pudiendo ser verdad estos asertos por el deslumbrante talento de los autores extranjeros mencionados, sorprende que ninguno de los humoristas preguntados aludieran, aunque fuese someramente, a la herencia y a la deuda que el cine norteamericano tiene con los humoristas españoles de los años veinte: el llamado otro veintisiete, la aventura americana de los Llopis, Jardiel y Tono, con éxitos más que relevantes en el doblaje y con algunas obras incluso llevadas al cine. Me estoy refiriendo a los *Celuloides rancios* y a la propia *Angelina o el honor de un brigadier*. La importancia de esta huella, de estos escritores-humoristas que se lanzaron a la aventura americana no es baladí, máxime si tenemos en cuenta, por ejemplo, que Noel Coward, celebrado por cierto por estos escritores encuestados, plagiase descaradamente en *Un espíritu burlón* (1941) «inspirándose» más allá de lo razonable en *Un marido de ida y vuelta* de Jardiel, y sobre todo sin olvidar que Edgar Neville, con amplio protagonismo en este intercambio de opiniones, fue el primero que inauguró esta aventura transatlántica. No sorprende en absoluto que todos se rindan al inmenso talento de Charlot, pero que en la línea de los olvidos a Jardiel, llama la atención que ninguno recuerde la amistad estrecha entre el autor de *Eloisa* y el de *Candilejas*. Ambos asistieron al estreno de *Angelina*, y ambos estuvieron de acuerdo tras su visionado que el director y autor de la obra, debía ser también el guionista y también el actor de su obra (Olmos, 2015: 183-184)

En cuanto a la década siguiente, también objeto de este estudio, hemos de comentar algunos asuntos relevantes de la revista. Ha desaparecido esta sección y la sección cinematográfica está protagonizada únicamente por la crítica especializada de los estrenos y películas más relevantes del año. Sin embargo, como sucediera en los años cuarenta, ninguno de los éxitos y tendencias estudiados en el capítulo dos de este trabajo: el cine de levita, con niño, el folclórico, con taquillazos muy relevantes para la época han sido reseñados, sin embargo, es evidente que *LEL* recrea con detalle en dos números, como hemos visto, el éxito de *Calle Mayor* de Carlos Bardem. En efecto, *LEL* se detiene a analizar las repercusiones de la cinta en el festival de Venecia, y las distintas impresiones que ha causado la misma. Es evidente, contraponiendo el esquema de las tendencias cinematográficas, que expusimos en el apartado dos de este trabajo, que la revista se centra en el elogio y repercusión que la llegada del neorrealismo ha tenido en el cine español, siendo las insignias de esta tendencia la célebre *Surcos*, y la ya mencionada *Calle Mayor*. Esta clara alineación de *LEL* con el cine del neorrealismo frente a otros estrenos del año, es lógico y entronca con la tendencia señalada en la década anterior. Al lado de esta cinematografía *encorsetada*, Roberto Rosellini había estrenado ya *Roma ciudad abierta* (1944-1946) y *Paisá* (1946). El verismo inundó las pantallas europeas (*Arroz amargo* de Giuseppe de Santis en 1949 o *La terra trema* de Visconti (1948). Y lo que es más importante, no solo fue el realismo, sino sobre todo la necesidad de que el cine, en este caso el italiano, rearmara moralmente al país. El mensaje más cautivador de ese nuevo cine italiano que no podía pasar desapercibido a *LEL* y sus aires renovadores.

De todos es sabido que la película se basa en el sainete tragicómico de Arniches *La señorita de Trévez*. Una sátira crítica y triste sobre los niños malcriados y aburridos, que en una provincia cualquiera de España, matan su aburrimiento engañando a una inocente solterona, paradigma de esa aparente lacra que era para la mujer del XIX, la soltería, la cara decimonónica de *Doña Rosita la soltera*. Retrato entre ingenio y risas de una España pacata y mo-

ralmente miserable, que le valió a Arniches los elogios de un novecentista como Ramón Pérez de Ayala (Arniches, 1994: 36)

Por lo tanto, para concluir, después de lo expuesto y analizado podemos establecer que *LEL* es crítica con el cine español, y lo es atacando sus planteamientos, pero lo es también, y quizás sea lo más injusto atacando a sus talentos, que haberlos los hubo, y con gran mérito bajo la enorme losa de la censura, que, por supuesto, como es lógico, no es mencionada.

Entre líneas, desde luego, observamos que la revista a través de sus silencios, apuesta por la modernidad, por el cine europeo y americano al que considera menos constreñido y atrasado. No es objeto de discusión lo pequeño que parece nuestro cine frente al hollywoodiense que ya era industria desde los años veinte. Quién podría compararse a los Vidor o Renoir mencionados por estos autores. Pero no es menos cierto, que su visión crítica sobre las relaciones entre el cine y la literatura, y la posición del cine español dentro de ella, está circunscrita al período de los cuarenta y resulta revelador el olvido que la cinematografía española anterior tiene para estos autores. Si se habla de Renoir, por qué no hacerlo de Segundo Chomón, por qué no hacerlo tampoco sobre Florián Rey, que sentó las bases de un cine nacional. La respuesta es evidente y lógicamente entendible, pero por ello mismo no puede dejarse pasar por alto. En el fondo el ensañamiento de algunos de los entrevistados contra el cine de su país y su contemporaneidad, no deja de ser una censura al Régimen y a las producciones devenidas de él. Otra cosa es que un análisis pormenorizado de los éxitos y estrenos del cine español de este período, que excede a este trabajo, nos revelaría si ese silencio, y esas críticas vertidas por los protagonistas de «¿La vida es sueño? No: la vida es cine» y demás entrevistas son justas y reales. Desde luego, esperamos que al menos después de lo expuesto, podamos considerarlas al menos; cuestionables por todos los problemas y consideraciones anteriormente expuestas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNICHES, Carlos (1994) *La señorita de Trévez*, Manuel Seco (ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- GUBERN, Román *et alts.* (2009) *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- OLMOS, Víctor (2015) ¡Haz reír, haz reír! Sevilla: Editorial Renacimiento.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2012) «El teatro de Jacinto Benavente en el cine. Tres adaptaciones y sus contextos». *Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* número 12, 85-91.
- VVAA. (1994) «HAMLET». EN *JOYAS DEL CINE CLÁSICO*. BARCELONA: ALTAYA.

TEATRO ESPAÑOL EN *LA ESTAFETA LITERARIA*

Ana Isabel Ballesteros Dorado
Universidad CEU-San Pablo, CEU Universities

1. CRITERIOS DE APARICIÓN Y PRESENCIA EN LA REVISTA

A lo largo de las páginas anteriores, ha podido comprobarse que *ALEL*, en su primera época, por lo que al teatro concierne y frente a lo que podría concluirse respecto a otros géneros literarios, no pretendía recoger la crónica de los estrenos teatrales madrileños, ni aun dictámenes categóricos sobre la actividad teatral, sino que respondía a objetivos más generales, si bien respecto a las provincias presidía un criterio panorámico en las dos épocas.

Tampoco la segunda de ellas sirvió para compendiar en las páginas de la revista lo más importante de la producción dramática española ni sus estrenos. Más aún: la falta de objetivos claros o de resultados que los evidenciaran llegó a confundir a algunos lectores (Ballesteros, 2020: 64-65). El formato semejante al de un periódico diario decimonónico pero siendo un semanario, traía noticias ya más o menos repasadas por el resto de la prensa profesional y, por lo que al teatro español concierne, en conjunto suponen una pequeña selección de eventos o de actividades de ciertos autores a los que se presta más espacio que los breves resúmenes de Fernández Asís, dedicados estos, en gran medida, a autores y escenarios extranjeros.

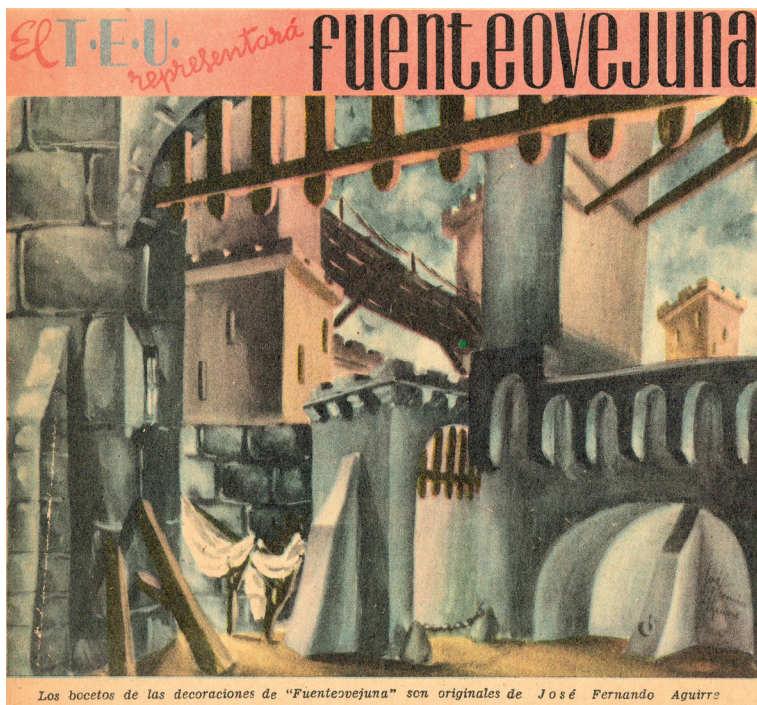
Entre aquellos, apenas sobresalen sino la crónica del clamoroso estreno de *Los pobrecitos* de Alfonso Paso después de ganar el premio Carlos Arniches (Anónimo, 2.6.1956: 7; J. C. de C., 6.4.1957:

7); la entrevista al ganador del premio Lope de Vega de 1955, Luis Delgado Benavente (Anónimo, 2.6.1956: 7), el estreno de *La vida privada de mamá*, de Víctor Ruiz Iriarte (P. M. H., 22.9.1956: 7), el de *La ciudad sin Dios*, de Joaquín Calvo Sotelo y sus no muy buenas entradas (Herrero, 19.1. 1957: 7; Cimadevilla, 2.2.1957: 7) o la elección de este autor como miembro de la RAE (23.6.1956: 8); las funciones de *Tyestes* y de *El viento sobre la tierra*, de José María Pemán (Ruiz García, 23.6.1956: 8; Cimadevilla, 5.1.1957: 7), el estreno de *Hoy es fiesta*, de Buero Vallejo (P.M.H., 8.9.1956: 7), como, del mismo dramaturgo, el retraso y cancelación del de *Una extraña armonía* (Cimadevilla, 2.2.1957: 7; 16.2.1957: 7); el ensayo de ¿Dónde vas Alfonso XII? de Luca de Tena, el aplazamiento de su primera representación y su posterior y efectiva puesta en escena (Cimadevilla, 2.2.1957: 7; 23.2.1957: 7), la previsión del estreno de *Carlota* de Miguel Mihura, el de *El grillo*, de Carlos Muñiz o el de *Fuera es de noche*, de Luis Escobar (Cimadevilla, 2.2.1957: 7; 16.2.1957), la estancia de Alfonso Sastre en París como becario de la UNESCO (Gómez Alfaro, 2.3.1957: 7), las ideas teatrales de Manuel González Hoyos, poeta, periodista de *El Diario Montañés* y autor de la obra *Cuando los celos lloran* (Gago, 18.5.1957: 7)... o el homenaje a Antonio Paso Cano apenas un año antes de morir (Hebrero San Martín, 1.6.1957: 7).

Desde luego, se prodigaban varios géneros periodísticos, pero el de la entrevista resultaba en conjunto el más cultivado y en esto se encuentra cierto parecido entre ambas épocas. No obstante, las divergencias entre las dos etapas, no solo evidentes en el formato y maqueta, y entre lo referente a Madrid y a las provincias, procura una variopinta suerte de contenidos y de referencias a autores y estrenos.

Así, en la sección específica de teatro «Troteras y danzaderas» de los años 1944-1946, se manifiesta con claridad una tendencia a centrarse en los requisitos del mejor teatro, en las previsiones de su avance como género o en el teatro como acontecimiento cultural más que social y comercial, y conforme con esto se opina o se pide opinión a las figuras de mayor renombre en España y en la medida de lo posible se las hace comparecer en las páginas, mientras

que el reducido espacio en la segunda época en la sección «Cine, Teatro, Circo», compartido con noticias de montajes y autores en diferentes partes del mundo, y del teatro extranjero representado en castellano, filtra hasta el ahogamiento el número tanto de autores como de estrenos españoles citados, como así mismo de figuras relevantes relacionadas con el género teatral.



*Los bocetos de las decoraciones de Fuenteovejuna,
ejemplar 20 de marzo de 1944*

Por otro lado, el criterio de recoger la actividad cultural en las provincias en las dos épocas supone ver surgir autores y obras que nunca hubieran supuesto noticia o tema de interés ni en la prensa diaria, ni en las revistas culturales de alcance nacional. En algún caso aislado, sucede algo parecido respecto a la sección «Hablar por hablar o El todo Madrid de las tertulias».

Como en el caso de las obras foráneas clásicas, el teatro español anterior al siglo xx aparece en la revista, aparte de en las menciones a los montajes de provincias, sobre todo merced a las representaciones financiadas por el Estado en el Teatro María Guerrero y en el Teatro Español, o al hecho de participar en los montajes alguno de los colaboradores fijos de los medios fundados por Aparicio: así, se presentaron, sucesivamente, obras de Calderón, Lope de Vega o Tirso de Molina, como *La vida es sueño* (Rosa, 20.6.1944: 10) o *Fuenteovejuna* (Anónimo, 10.10.1944: 10; V.R.I., 1.11.1944: 10), o *Don Gil de las calzas verdes* (Anónimo, 25.4.1945: 10), en los montajes respectivos de Schroeder y Cayetano Luca de Tena, montajes recordados posteriormente en estudios especializados (v. gr., Muñoz Carabantes, 1993). Y esto, sin la menor pretensión de abarcar o presentar todo el repertorio puesto en escena, quizás porque numerosos periódicos diariamente daban cuenta de él, y así mismo semanarios y revistas.

En algún caso extraordinario, alguna obra de un autor español de otra época responde a circunstancias similares a aquellas por las que se publicaba la correspondencia conservada de algunos escritores, o a haber descubierto algún manuscrito inédito un heredero. Esto último ocurrió con una traducción de *La patrie en danger*, obra inédita de Edmund Goncourt y vertida al castellano por Emilia Pardo Bazán⁵: la hija de esta, Blanca Quiroga, marquesa viuda de Cavalcanti, al reordenar los papeles de la escritora después de la Guerra Civil, había hallado el manuscrito traducido, al que faltaba el desenlace, y ella misma se había ocupado de hacerlo. Pardo Bazán, según el articulista, había agregado escenas y personajes y había logrado una obra llena de acción, de ritmo, de decorados, lo que propiciaba su puesta en escena o su traslado cinematográfico.

En un recorrido por los autores españoles presentes en «Trote-ras y danzaderas» como, más o menos directa o indirectamente, en otras secciones por alguna conexión establecida, se observa un listado que se nutre sobre todo de los autores vivos consagrados

⁵ La profesora Dolores Thion se ha ocupado de trazar la historia de esta obra y de su versión (2015).

de una o dos generaciones anteriores, a alguno de los cuales se le pide colaboración asidua, a saber, Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Felipe Sassone, Manuel Machado, Azorín. Joaquín Álvarez Quintero, que seguía llenando los escenarios tanto madrileños como los de las provincias firmando como cuando su hermano vivía, falleció pocas semanas después de iniciarse la publicación, lo que motivó diversos homenajes, y uno especial en las páginas de la revista.

De entre los nacidos en torno al cambio de siglo y, por tanto, de mediana edad en el momento, se encontraban muchos de los comediógrafos más comerciales, contra los que en la época y en la propia revista se alzaban voces, por escribir obras demasiado apegadas a los problemas minúsculos que cotidianamente batían al hombre, lo que incluso se notaba en los títulos, aunque los ejemplos puestos se habían estrenado muchos años antes, pues *Que se case Rita*, juguete cómico de Antonio Paso Díaz, se había representado por primera vez el 15 de julio de 1938, y *Pégame Luciano*, de Muñoz Seca, en 1929. También el mismo colaborador de *LEL* censuraba la grosería y el lenguaje, chabacano en unas obras y en otras «pedante y redicho, de un casticismo falso y recusable» (S. 25.6.1945: 4). De todo esto en gran medida echaba la culpa al público, que pedía vulgaridad escenificada; en lugar de fuerza dramática, «epilepsia dramática»; en lugar de ironía y humor, chistes gruesos, en todo lo cual se habían especializado Antonio Paso, José de Lucio, Adolfo Torrado o Vargas (seguramente, Luis de Vargas), que entusiasmaban a un público cuyo gusto habían estragado.

A S. parecía enfurecerle que, después de tres años de guerra, la lista de autores permaneciera invariable, quizás por el gran contraste con lo que ocurría en los géneros narrativos y poéticos; que tantos jóvenes anduvieran a la espera de estrenar, cuando «los vjestorios cierran el teatro comercial con fórmulas fáciles y revenidas», y no le parecía exculpatoria la consabida autocrítica previa al estreno, en la que confesaban escribir aquellas obras sin grandes pretensiones, con la única intención de entretener al público (S. 10.8.1944: 4). Por ejemplo, si, aparte de los numerosos estudios en torno al teatro de la posguerra, se consultan los mil trescientos

cuarenta y ocho espectáculos de la cartelera madrileña en el año 1944 y el número de las funciones ejecutadas, puede comprobarse la realidad de lo que el colaborador de *LEL* denuncia, porque, además, desde otra perspectiva, censuraba agriamente a los imitadores, como configuradores de una tipología teatral nefasta: torradismo con mezcla de género rosa, cuyo resultado venía a ser peor que el torradismo mismo; imitadores de Lope que apenas llegaban a Ardavín, cuando no caían en el astracán, el ruralismo o las tesis sociales.

Alfredo Marquerié, en cambio, quizás por habérsele inquirido sobre esta cuestión después de haberse publicado ya algunos tales pareceres, decía tener una gran fe en el teatro español del momento y negaba que estuviera en crisis, y aportaba el trabajo de una treintena de autores que justificaban su previsión (Anónimo, 10.9.1944: 10). Marquerié parecía dejar a un lado cualquier consideración sobre la edad y se centraba en la producción, pues, aparte de los, según él, indiscutibles Benavente, Marquina y Jardiel, nacidos con muchos años de intervalo entre sí, confiaba en el futuro teatral de Cossío (12.V.1887-31.V.1975) después de su *Adriana*⁶ y pensaba que Juan Ignacio Luca de Tena (23.X.1897-11.I.1975) se encontraba en un momento inigualable de su carrera de autor, lo cual no extraña, a la vista del triunfante estreno de ese mismo año 1944, obtenido con la comedia *De lo pintado a lo vivo*, estrenada el 28 de marzo y de la que se ofrecieron ciento catorce representaciones en el teatro María Guerrero, y sin que ninguna de sus obras anteriores cayera en los géneros más denostados por la crítica: seguían reponiéndose la zarzuela *El huésped del Sevillano* y *La condesa María*. Aún habría de estrenarse ese mismo año, el 27 de diciembre, y representarse setenta y nueve veces, *La escala rota*.

Según Marquerié, el entonces director del Teatro Español Cayetano Luca de Tena (25.X.1917-29.I.1997) debería seguir escribiendo después de su gran adaptación de *Lo que el viento se llevó*

⁶ Francisco de Cossío había estrenado esta obra con la prestigiosa compañía de Irene López Heredia en el teatro Alcázar el 17 de marzo de 1944 y se había representado en treinta y una funciones.

(estrenada en octubre de 1941). Y, además, podía contarse con... todo un listado de autores que se detuvo a nombrar, uno a uno, sin que el orden parezca obedecer a ningún tipo de categorización: Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa, Ruiz Iriarte, Julián Ayesta, Juan Antonio Cabezas, José María Pemán, Calvo Sotelo, Mihura, Julia Maura, Samuel Ros, José Vicente Puente, Román Escohotado, Agustín de Foxá, Román Álvarez, [Juan Manuel] Vega Picó, Tono, Tomás Borrás, Mariano Tomás, José Juanes, López Rubio, Valentín Andrés Álvarez, Claudio de la Torre, [Rafael] Sánchez Campoy o Leocadio Mejías, algunos de los cuales en 2021 siguen sin contar con estudios académicos de sus producciones. La revista, por su parte, al cerrarse de modo inopinado, no pudo dar voz a todos ellos, aunque a lo largo de las páginas los nombres de varios llegaron a repetirse por una u otra razón.

De estos autores destacan por la prevalencia en aparecer en la primera época a propósito de distintas encuestas, entrevistas y comentarios, Tomás Borrás, Joaquín Calvo Sotelo, Agustín de Foxá, Juan Ignacio Luca de Tena (Ballesteros, 2002) o Miguel Mihura. Se tuvieron en cuenta opiniones en distintas secciones de la revista o se reseñaron obras de otros que Marquerié, quizás voluntariamente, no incluyó en su lista, como José Francés (22.VII.1883-10. IX.1964) y su *Judith*; Eusebio García Luengo (1909-21.XII.2003), a cuyo estreno en el TEU bajo la dirección de Modesto Higuera se le concedió una página de sección teatral y Ruiz Iriarte comentó la comedia, *El celoso por infiel* (5.4.1945: 10); José García Nieto (6.VII.1914-27.II.2001), de cuyo *Retablo del ángel, el hombre y la pastora* Ruiz Iriarte ofreció una breve reseña en uno de sus monólogos ante la batería, como también Julio Trenas en «Hablar por hablar» (Ruiz Iriarte, 5.4.1945: 10); Sixto Pondal, del que se habló en la misma página; Antonio Lara de Gavilán *Tono*, cuando se estrenó *RebecO*, en una velada comentada por Julio Trenas (*El silencioso*, 10.10.1944: 31), y que reseñaría García de Ezpeleta cuando se representó en Bilbao, en fechas cercanas a las de *Guillermo Hotel*, del mismo autor (10.9.1945: 28); Adolfo Torrado, al que se pidió la consabida entrevista consigo mismo (15.3.1945: 22), participó en algunas encuestas y sus obras se apuntaron entre las actividades

culturales habidas en las provincias, como *Las bodas de Camacho*, *Marcelina*, *Qué verde era mi valle*, representadas en Bilbao (García de Ezpeleta, 5.8.1945: 29; 25.8.1945: 28; 10.1945: 26).

Claro que a algunos escritores no se les dio cabida en *LEL* estrictamente por su condición de autores teatrales incluso aunque se aludiera a sus obras, como a Luis Fernández Ardavín, Nicolás González Ruiz, Leandro Navarro, Edgar Neville o Manuel Vela Jiménez, y los estrenos de muchos de ellos en el periodo de 1944-1946 ni siquiera se citaron. Todo parece confluir para entender que la mención de estrenos u obras publicadas dependía de la cercanía del autor con el entorno de *LEL* o de *El Español* en el momento adecuado.

En realidad, los nombres de la mayor parte de los jóvenes o noveles casi exclusivamente se imprimieron en esta revista a propósito de que en alguna capital de provincia se ejecutara alguna obra suya, y como lo mismo cabe decir de muchos autores denostados, en el conjunto se observa a un gran desequilibrio entre la aparición de unos y otros.

A diferencia de lo que sucede respecto a las narradoras y las poetisas, muy pocas autoras teatrales aparecen en las páginas de esta publicación, tanto en la primera como en la segunda época. En el primer número, Antonio Covaleta y Julio Trenas entrevistaron, respectivamente, a Julia Maura (16.IV.1906-13.V.1971) y a Carmen de Icaza (17.V.1899-16.III.1979), pero en su calidad de novelistas (Covaleta, 5.3.1944: 7; Trenas, 5.3.1944: 7), aunque la entrevista de Trenas se desarrollara durante un ensayo de la adaptación teatral de la novela *Vestida de tul*. En «Hablar por hablar» y en una encuesta como aristócrata, apareció Araceli de Silva (Ballesteros, 2002).

Los nombres de las demás autoras se enviaron en las notas culturales de las provincias, cuando se representaba o leía alguna de sus obras, a veces escritas en colaboración. Así, cuando la barcelonesa Cecilia Alonso Bozzo, *Cecilia A. Mantua* (1905-29.VIII.1974), ya conocida en la preguerra (Santamaría, 2011: 179-205) estrenó en Mallorca *Un libro abierto* con la compañía de Enrique Guitard (Blanco, 30.1.1945: 29); o cuando *La condesa Arimashi*, de Ánge-

la N. Sayè y de Emilio Romero, que ganaría el premio Planeta en 1957, se representó en el Teatro Principal de Alicante, y cuando se leyó en el salón Radio Lérida una pieza de Sayè, *Alta fantasía*, con gran consistencia escénica, según Miguel Serra Balaguer (15.3.1945: 27). Del mismo modo, cuando, de Heliodora Sedano Muro de Bedriñana, *Dora Sedano*, se ejecutó en Bilbao *La locura de Magda Arlay*, que hacía concebir esperanzas sobre su autora, por la dignidad literaria que ofrecía, aun no presentando gran originalidad y manteniéndose en un tono discreto, según García de Ezpeleta (25.8.1945: 28); o cuando una olvidada logroñesa, Joaquina Martínez, subió al escenario *Y llegó la paz* para recaudar fondos con que atender a obras de caridad (Anónimo, 1.1.1945: 28).

2. LAS VIEJAS GLORIAS

La redacción de la revista no pareció mostrar ningún interés en subrayar con insistencia la actividad de ningún autor comprometido con el régimen de modo especial. Como se dijo anteriormente, Jacinto Benavente fue el autor al que se dedicó mayor atención en la primera época de la revista. Esta circunstancia supone una prueba más a favor del estudio realizado por Ríos Carratalá, quien ha demostrado cómo, desde el primer momento de la victoria franquista, Benavente apoyó el régimen, si bien no pudiera considerársele tampoco un firme partidario o apologista de él; cómo volvió a los escenarios y siguió recibiendo aplausos y plácemes en la prensa, aunque solo paulatinamente se le recobraría en algunos de los periódicos de los que había sido colaborador habitual antes de 1936 (Ríos, 2012: 117-138). En *LEL* se presenta número tras número en la primera época, sea en alguna entrevista (Suárez Caso, 30.4.1944: 10), sea en alguna tertulia reseñada por Julio Trenas (*El silencioso*, 31.5.1944: 31), sea como ejemplo del teatro del momento, a propósito de la adaptación cinematográfica de *Leciones de amor* (Anónimo, 30.6.1944: 14), a propósito del próximo estreno de *Nieve en mayo* (*El silencioso*, 1.1.1945: 31), con ocasión del recuerdo del estreno de *El nido ajeno* (Vega, 10.10.1944: 22)

o de algunas páginas de *Madrid Cómic* (*El lector*, 5.4.1945: 18). A estas apariciones se añaden las menciones de las distintas re-posiciones provincianas, e incluso la alusión a una traducción al inglés de sus obras (anónimo, 10.7.1945: 23). Casi siempre se leen sobre él elogios admirativos como los de Ruiz Iriarte (García Ruiz, 1987: 133), quien en sus entrevistas también preguntaba por él (v. gr., 10.8.1944: 10), y solo en alguna ocasión cabe apreciar algún comentario menos positivo, como el del colaborador que firmaba con la inicial S.: para este, Benavente era «pura arqueología», aunque tuvieran que estudiarlo los alumnos de bachillerato presente o futuro (10.8.1944: 4). Quizás tampoco resultara al cabo muy favorecedor el recuerdo de cómo se fraguó el manifiesto contra Echegaray, que lo había sido a favor de Benavente, y cómo compitió frente a Unamuno por el premio Nobel (Almagro San Martín et alts. 25.8.1944: 16). Su teatro, incluso, suscitó la posibilidad de ser parodiado, y Julio Trenas se hizo eco de un autor que pretendía escribir *Rosas de otoño*, *Entre reses criados* o *Su alteza bebe* (*El silencioso*, 25.9.1944: 31), como también de la propuesta que había para manifestarse en contra de Benavente de modo similar a lo hecho contra Echegaray en su momento, frente a la idea de homenajearle (*El silencioso* 5.11.1944: 31). Los años darían más la razón a quienes lo juzgaban caduco. Incluso en la segunda época de *LEL*, cuando llevaba muerto solo dos años, no quedaría rastro de la constante presencia habida en la primera: solo Pedro de Cima de villa, en su «Ronda por los escenarios» deja constancia de que seguía reponiéndose alguna de sus obras (15.12.1956: 7) o se informa sobre la traducción de piezas suyas al árabe, como las de otros autores españoles (V.F.A., 15.6.1956: 7), aunque es verdad que todo esto supone más que lo nombrado a otros dramaturgos.

También muy presentes en la primera época resultaron los hermanos Álvarez Quintero, muchas veces según se ejecutaban sus obras en los escenarios españoles y se les homenajeara tras el fallecimiento de Joaquín, cosas ambas que se prolongaron incluso hasta la segunda época de la revista (v. gr., Botello, 11.5.1957: 7). Aún vivo el más joven de los hermanos, se dedicó un buen espacio a la versión inglesa de *La musa loca*, estrenada en Londres

según la adaptación de Helen Harley Granville-Karger y titulada *Mr. Abel Wrote a Tragedy*, reseñada en *The Times* en un artículo que se ofrece traducido. Frente a la máxima del periodismo de que un suceso cercano cobra mucha más importancia periodística que otro alejado, en la revista se opera en sentido contrario, precisamente porque una muestra de reconocimiento exterior de autores aparentemente favorables al régimen suponía, en la época, una noticia ansiada y mucho más importante que el reconocimiento español (Anónimo, 20.3.1944: 24).

La muerte de Joaquín se produjo solo tres meses después de fundarse *LEL*, lo que motivó que se le honrara publicando distintas cartas suyas a Blanca de los Ríos, así como las opiniones de varios autores, críticos y gentes de teatro de cuya sinceridad no cabe dudar, pese a las circunstancias en que escribían. En todos los casos, además, se recogieron rasgos bien conocidos y reconocidos hasta hoy: Manuel Machado alabó la perfección técnica de sus obras, el deleite que producía su gracia fina y suave, y el decoro de su lenguaje; cómo palpitaba en ellas un hondo sentido humano y el alma andaluza, ofrecida en personajes de todas las clases sociales, y como estas quedaban retratadas con igual acierto. A su juicio, las mejores obras eran *La mala sombra*, *Los mosquitos*, *Las de Caín* y *Así se escribe la historia*. Establecía un contraste entre su técnica y el fantagorismo de Echegaray, y las hacía nacer de una corriente realista como la de Benavente, opinión esta última, sin embargo, que sí podría propiciar un debate. Por su parte, Eduardo Marquina mencionó ese humor suyo nada hiriente, la adecuada posición de los valores éticos en las obras, en las que comparecían la «España duradera, original y eterna» y la simpatía humana, la dignidad y la nobleza. Luis Escobar se adhería a un sentir ya apuntado repetidamente, respecto a que la fuerza de su teatro alcanzaba tales niveles que había logrado proyectarse en la vida, lo cual otorgaba una singular vigencia: la naturaleza había seguido o imitado al arte, y de tal manera había orientado la perspectiva, que en ese momento Andalucía podía parecer un escenario quinteriano. En cuanto a Joaquín Pino, que había dirigido varios montajes de sus obras, convencido de lo excepcional de su teatro, auguraba mayor

reconocimiento aún por parte de la posteridad a sus piezas, particularmente a tres de sus zarzuelas, *La patria chica* (la de más éxito), *La reina mora* y *La mala sombra*, aunque también a *Puebla de las mujeres*, *Cabrita que tira al monte* y *Malvaloca* (VV.AA., 30.6.1944: 3). Al año siguiente, Ricardo Majó *Framis* reseñó el libro de José Losada de la Torre sobre los hermanos (10.6.1945: 13).

Pero, sobre todo, la presencia de los hermanos Álvarez Quintero y de su popularidad se manifiesta en las numerosas representaciones que las compañías llevaban por provincias, el público aplaudía, y los responsables hacían constar en sus informes para las secciones sobre el particular, de las que basta recoger algunas: la compañía Martí Pierrá en Segovia ejecutó *Nido sin pájaros* (Anónimo, 10.10.1944: 26), Tarsila Criado representó obras suyas en Granada (*AGAM*, 1.12.1944: 29), *El genio alegre* se hizo en el homenaje de la agrupación Álvarez Quintero de Huelva (Anónimo, 15.12.1944: 27), luego *La mala sombra* y *La reina mora* (Anónimo, 1.1.1945: 27) y *Doña Clarines* más adelante (Anónimo, 25.6.1945: 28). En el teatro principal de Mallorca se repuso *La venta de los gatos* (Fuster Mayans, 30.1.1945: 29), *Ventolera* en Gijón (Anónimo, 25.9.1945: 29) y en Bilbao (García de Ezpeleta 25.9.1945: 29), con la compañía de Tina Gascó.

Muy venerado se mantenía Eduardo Marquina, a la vista del titular con que se publicó la entrevista a él, en juego de palabras con el título de su obra más conocida «En Marquina no se ha puesto el sol». García Espina vertió muchos elogios sobre él, al juzgarle gran poeta, traductor inmejorable, y muy acertado en la historia española elegida para enmarcar sus obras. Claudio de la Torre, juzgaba que su existencia suponía un síntoma de la vitalidad teatral española, pronosticaba su perennidad por no centrarse en las preocupaciones del momento presente, sino en la tradición española y, además, pensaba que podía haber influido en otros autores, como Foxá o Fernández Ardavín (Anónimo, 15.2.1945: 15).

En varias ocasiones se prestó Manuel Machado a colaborar con *LEL*, para distintas secciones de la primera época, y García de Ezpeleta no olvidó reseñar el estreno de su obra religiosa *El pilar de la victoria*, pese a reconocer que decepcionó al público (15.11.1944: 27).

También apareció en *LEL* alguno de los homenajes rendidos a Carlos Arniches, nacido el mismo año que Benavente y fallecido uno antes de iniciarse esta publicación: entre tales homenajes, el organizado en Alicante, en una emisión de Radio Falange (Martín Sedeño, 1.12.1944: 26; García de Ezpeleta, 15.3.1945: 28). Las reposiciones de obras de este autor, sin embargo, no resultaban siempre exitosas, como la de *Don Verdades* o la de *La fiera dormida*, ambas en Bilbao. Pero de todo esto solo se dio cuenta en la sección «Las provincias en *La Estafeta*» (García de Ezpeleta, 10.10.1944: 28) y, en cambio, apenas se le mencionó en los distintos artículos y entrevistas de las demás secciones.

De Valle-Inclán, la revista se ocupó por diversas causas, pero quizás la más llamativa fuera la encuesta generada sobre el conjunto de su obra «El que más vale no vale tanto como vale Valle», que contó con numerosísimos participantes, cuyas respuestas merecerían el calibrado de un estudio monográfico. La subsección centrada en su teatro formuló cuatro preguntas: una sobre la novedad y la innovación de sus obras, otra sobre si podrían considerarse estas como «sátiras indirectas», una tercera sobre los posibles antecedentes y consecuencias, y la última sobre su vigencia. Tres fueron en este caso quienes respondieron con grandes expresiones de elogio aunque de contenido variopinto, Felipe Sassone, Víctor Ruiz Iriarte y José Vicente Puente. Víctor Ruiz Iriarte acertó al pronosticar que su teatro se revalorizaría (1.1.1945: 16).

Menos interés suscitaron Augusto Martínez Olmedilla, aunque el estreno de su pieza *Paz y guerra* recibiría la atención de García de Ezpeleta (15.2.1945: 27; 15.3.1945: 28), y Francisco Serrano Anguita, por obras de intención y diseño desigual y con la misma desigualdad recibidas por la crítica, como la obra de «absurdo libre», anodina y sin gracia *El muerto soy yo, caballero*, estrenada en el teatro Principal de San Sebastián por la compañía de Mariano Azañara (J. de T., 25.7.1944: 28), frente a *Todo Madrid*, que para el mismo crítico disponía de una trama y unas situaciones muy bien manejadas, en torno al tema de cómo desmontar una calumnia para salvar la honra de una familia, a costa del sacrificio personal de un personaje (J. de T., 25.9.1944: 28). En Bilbao, en cambio, según

García de Ezpeleta, no había despertado tanto entusiasmo como comedia, sino por la interpretación de Antonio Vico (10.1945: 26).

3. LOS YA AFAMADOS Y NACIDOS EN TORNO AL CAMBIO DE SIGLO

De este grupo, quizás Joaquín Calvo Sotelo sea el siguiente autor que más citado y presente en las páginas de la revista, en parte por aceptar ser entrevistado y por responder a las distintas encuestas que se le enviaban, y en parte por las obras suyas que se estrenaron, repusieron o hicieron su gira por las provincias. La lectura de *La cárcel infinita* ante un grupo de conocidos ocasionó que Julio Trenas la reseñara en «Hablar por hablar» (*El silencioso*, 15.6.1945: 31). Las distintas ejecuciones de sus obras en las provincias también se consignaron con frecuencia, como, en la primera época, el estreno de *El jugador de su vida* en Santander, Gijón y Bilbao, y la reposición de *Cuando llegue la noche* (Cáceres, 25.8.1944: 27; Soria, 25.9.1944: 28; García de Ezpeleta, 10.10.1944: 28). En la segunda época, el estreno de su obra *La ciudad sin Dios* y su elección como miembro de la RAE formaron parte de la restringida selección de acontecimientos publicados en *LEL*, como se ha dicho ya. En cambio, Miguel Mihura, con quien aquel había firmado algunas obras y participante activo en diversas secciones con su ironía y humor habituales, no parecía despertar el mismo interés en las provincias, pese a haber ganado ya mucho reconocimiento en la primera época, después de cerrada *La codorniz*, y en la segunda, cuando ya había estrenado *Tres sombreros de copa* y se le concedió el Premio Nacional de Teatro, lo que sí se notició en *LEL* (Torres Murillo, 8.12.1956: 8).

José María Pemán fue otro de los escritores habituales en las páginas de *LEL*, de modo que apenas se ven dos o tres números sin su nombre, y así mismo se mencionaron las reposiciones de sus piezas en provincias (Soria, 31.5.1944: 29; 10.10.1944: 28), si bien casi desaparece desde el número 29 hasta la conclusión de la primera época. En la segunda, volvió a ser habitual verle en sus distintas facetas, aunque sobre todo a raíz de los estrenos de *Tyestes*

(Ruiz García, 23.6.1956: 7; Ferrerín, 13.10.1956: 7) y *El viento sobre la tierra* (Anónimo, 5.1.1957: 7), o alguna reposición de obras suyas en las provincias, como *Cuando las cortes de Cádiz* (García Gómez 29.4.1956: 3).

Juan Ignacio Luca de Tena, que ya apareció en el tercer número de la revista por estrenarse su pieza *Lo vivo y lo pintado* (Ballesteros, 2002) y ocuparía el sillón de la Real Academia Española anteriormente en posesión de Joaquín Álvarez Quintero, pese a sus innumerables compromisos, aceptó responder a algunas de las encuestas de *LEL* y, por su parte, distintos colaboradores tuvieron en cuenta sus otros trabajos: Julio Trenas reseñó la lectura dramatizada de *Yo soy Brandel* en el Ateneo (*El silencioso*, 30.4.1944: 31), mientras que Baquero Goyanes, García de Ezpeleta y Soria no dejaron de registrar el paso de sus obras por Gijón, Bilbao y Santander (v. gr., Baquero, 25.9.1945: 27; García de Ezpeleta, 25.5.1945: 27; 31.5.1944: 29; 10.10.1944: 28).

Más joven, pero perfectamente identificado ya entonces por su vida en la política, en la guerra civil y en la División Azul, tanto como por sus enfrentamientos con Franco, por la fundación de la revista *Escorial* y por el confinamiento sufrido (Penella, 1999, 2006; Gracia, 2004, Morente, 2006), era Dionisio Ridruejo (12.10.1912-29.6.1975), cuyo drama nunca estrenado *Don Juan* se comentó con alabanzas en una crítica anónima del último número de la primera época —lo cual no deja de ser importante—, crítica que resaltaba la sabia gradación de los recursos escénicos empleados en la construcción dramática, la flexibilidad del lenguaje y la agilidad de la prosa, carente de inclinaciones líricas; el ingenio y la fuerza suministradas a determinadas escenas, desarrolladas con nuevos matices, como la de la apuesta (Anónimo, 1946: 12)⁷.

Otros autores más o menos famosos, algunos francamente despreciados por ciertos críticos y colaboradores, aparecen más o menos ocasionalmente en distintas secciones, o bien se consigna el

⁷ A Torres Nebrera se debe un estudio comparado entre esta obra de Ridruejo y la fuente zorrillesca, en el que también se exponen las circunstancias vitales del autor en el periodo de su elaboración (1998).

paso de obras suyas por los teatros de provincias. Entre ellos, cabe recordar a Linares Rivas (Torrella, 10.6.1945: 29), Leandro Navarro, del que se censuran los trucos y tópicos, tanto como la falsedad de las derivaciones de sus tramas (J. de T. 25.9.1944: 28), los comediógrafos Antonio Paso Díaz, alguna de cuyas obras sí gustó en Bilbao (v. gr., García de Ezpeleta, 5.8.1945: 29), José de Lucio, Carlos Llopis (García de Ezpeleta, 25.9.1945: 29), Luis y Rafael López de Haro, que formaban parte del grupo de amigos de Benavente (*El silencioso*, 25.9.1945: 31; J. de T., 25.9.1945: 28); José López Rubio (Anónimo, 31.5.1944: 14) o Luis Molero Massa, tras el estreno en Segovia de *Mi dinero, mi dinero* (de Pablo, 15.6.1944: 26),

En cuanto a Luis Tejedor y Luis Muñoz Llorente, como autores de *La señorita suspenso* y *Un drama de Echegaray, ay*, merecieron aplausos tanto por el público segoviano y bilbaíno como por sus reseñistas de *LEL*, quienes, nada complacientes en otras muchas ocasiones, encontraron en la primera de estas obras humor y un «alto significado humano», y en la segunda gran comicidad merced a ripios, anacronismos, ocultaciones vodevilesas, caricaturas, estudiado énfasis poético e inocentes alusiones a situaciones de actualidad, como el estraperlo y la bomba atómica (de Pablo, 10.10.1944: 26; García de Ezpeleta, 25.9.1945: 29).

El resto de los nombres, relativamente numerosos, se recoge según se ejecuta alguna de sus obras en algún teatro de las provincias, lo que brinda un panorama bastante amplio y de ningún modo copado por los más reputados autores y piezas teatrales⁸.

⁸ Baste citar aquí solo algunos en cierta medida recordados hoy: el propagandista y director de teatro Manuel Cuevillas, con Carlos Sentí, escribió el auto sacramental *El anfitrión del destino*, al que Bernarlt añadió un fondo musical, y obtuvo un gran éxito al representarse por el TEU salmantino, tanto por el público como por las alabanzas recibidas en razón de lo sonoro y fluido de sus versos (J. Gaytán, 25.6.1945: 27). Antonio Soriano Díaz, redactor del periódico *Hoy* y jefe provincial de la obra sindical de Educación y Descanso, tuvo bastante éxito en Badajoz cuando estrenó su primera obra teatral *La única verdad*, descrita como obra ágil, bien concebida, con un diálogo lleno de ideas, de corte moderno y carente de recursos de relleno y efectos (*Don Benito*, 10.10.1944: 27). El juez ovetense José María Malgor suscitó una auténtica crítica teatral, nada benevolente, de Mariano Baquero Goyanes al estrenarse *¿Demasiado tarde?* (15.3.1945: 28). Joaquín Pérez-Eguía Madrigal fue mencionado por su obra *Hay una mujer de diferencia* por Julio Trenas (*El silencioso*, 25.8.1944: 31). En Jaén, Leandro Bas

ALEGORIA Y HUMOR, SIMBOLOS Y CARICATURAS

FILOSOFIA Y POESIA EN EL TEATRO DE VICTOR RUIZ IRIARTE

TAN perdido anda nuestro teatro, pese a excepcionales co-
natos de recuperación, que
cuando descubrimos un autor joven
de alguna calidad, no podemos por
menos de pensar en las influencias
extranjeras que hayan operado so-
bre él. Realmente, en nuestros es-
cenarios actuales se carece de toda
virtud formativa. Hay que remen-
tar mucho la corriente del teatro
español para dar con las fuentes de
inspiración que a todos —autores,
intérpretes y público— nos regene-
ren. De ahí que ante dos obras
de un autor novel, Víctor Ruiz
Iriarte, lo primero que tienta nues-
tra pluma es la cuestión de los mo-
delos. En las comedias que vocan
la producción teatral de hoy o del
inmediato ayer, no los encontraría-
mos. Así es de distinto el arte de
Ruiz Iriarte, respecto al que está
en uso.

Esas dos obras de Víctor Ruiz
Iriarte a que aludimos, son: "Un
día en la gloria", farsa breve", y
"El puente de los suicidas", come-

dia dramática de prolongado alien-
to. Una, por el juego dialéctico de
sus personajes e intelectualista dis-
tinto, nos hace evocar a Bernard
Shaw; otra, a Brecht, por razón
concreta del asunto. Pero esta ob-
servación nuestra quiere decir mu-
cho, si creemos demasiado en las
influencias, o no quiere decir nada,
si sabemos —y esta es nuestra ac-
titud— que las lecturas nunca que-
bran la personalidad de un actor;
antes bien, la orientan, entre
otras razones, porque nadie nace
sabiendo. Lo interesante a este res-
pecto es conocer en qué forma o
hasta qué punto se produce la as-
imilación de lo ajeno, matizando lo
propio. Víctor Ruiz Iriarte, ya que
de él hablamos, es un autor que en
nuestros escenarios abre ventanas
que permiten acompañar a un pri-
saje de preocupaciones universales
más allá del cansado y trivial
anecdótico de tanta y tanta co-
medietat.

El tema de la fama sirve de quicio
a "Un día en la gloria", que

gira, entre risueño y acre, alrede-
dor de esa preocupación por el re-
nombre que, en fin de cuentas, no
es sino humo y vanidad de vanida-
des. La gloria que el autor nos ha-
ce visitar no es precisamente el
círculo de la fe religiosa, sino la al-
górica mansión que corresponde a
los hombres famosos: desde los Cé-
sares hasta los billaristas o ases del
deporte. Pues de ese paraíso se sien-
te expurgado Napoleón, por suplan-
tarle en la admiración de las gen-
tes un actor norteamericano. Y a
Diego Corrientes, por su parte, le
roban la cartera... Hay humor de
buena ley en la farsa, diestramen-
te conducida. La conduce, en efec-
to, una mano especialmente aven-
da en mover símbolos, pero símbo-
los caricaturizados adrede. Napo-
león, o Juan de Arco, a Sarah
Bernhardt, o Don Juan, son caric-
turas de no poco sentido, que di-
virtuen a la vez que nos hacen pen-
sar —por eso son caricaturas— en
la humana deformación de los me-
jores conceptos.

En contraste, dado su diferente
pensamiento y su distinta evalua-
ción, con "Un día en la gloria",
se define "El puente de los suici-
das". No se lee este comedia dra-
mática sin sentirse uno invadido
por compleja emoción, que tanto
nos alivia frente a determinada filo-
sofía de la vida, como nos lleva a
un mundo genuinamente poético,
en que la intuición lo es todo. Da-
niel, "profesor de felicidad", hace
dichosos a sus clientes que, natu-
ralmente, ignoran la trampa y zar-
zón de la dicha que le es propor-
cionada. Existen, a no dudarlo, for-
mas de mentira que nos hacen felices.
Cuando miramos a nuestra al-
niez, fácil nos es comprobar que las
venturas de aquel paraíso perdido,
solo eran posibles porque descono-
cíamos aún las verdades de la vida.
Y ¡cuántas veces nos aliviamos de
un gran dolor, engañándonos a nos-
otros mismos!... Daniel engaña,
placidosamente, a quienes buscan el
amor de la gloria, el poder. Para dar
al tema atmósfera, propicia, el au-
tor tiene el acierto inicial de un
escenario perfectamente diseñado.
Un escenario que es realidad y al-
goría: "Puente sobre el río, tufo y
cerviz de subterráneo o arrabal; aguas
f feas, espesas y tremendas. Unos fa-
roillos. Lejos, lucecitas de la ciu-
dad." Tratase del paso a un mun-
do oscuro e incierto. Atrás queda
la experiencia de la realidad coti-
diana. En esta mezcla de lo vivido
y lo imaginado, lo experimental y
lo fabuloso, que hace verosímil lo
más extraño, radica uno de los mo-
tivos por los cuales nos interesa
"El puente de los suicidas". A la luz
de poesía, todo se justifica, y, por
bien situada, la última escena del
primer acto, "verbi grati": entre
Daniel y Mary, desarrolla un eficaz
patetismo. Otro diálogo entre Da-
niel y Mary cierra la obra, redun-
dándola con un acto tercero, divi-
dido en tres cuadros, que le imprimen
vivo movimiento. Mary queda-
rá con Daniel para siempre. "Co-
mo en los sueños", dice así y con-
testa él: "No, más. ¡Mucho más! Tú
eres el sueño y la verdad juntos;
¡eres la vida!" La demostración
escénica que a tal conclusión nos
transporta, se ha hecho con sobre-
didad y agudeza, con ironía y hasta
arcano, con enérgica ternura —el
vale decirlo así— en el caso del
obvio y el claro, con positivos valo-
res de poema teatral.

No desconocemos el peso con que
gravió sobre estas miestras de Víctor
Ruiz Iriarte, lo ajeno, lo remi-
nisciente, lo libreco. Hasta cre-
mos advertir alguna infiltración de
otro idioma. ("Pequeña, querida!"
"¡Pequeña mía!") Pero el toque
del acierto está, repitiéndonos, en su-
perar la posible carga de lo recibio-
do con la entereza de la propia per-
sonalidad. Esa personalidad que
apunta, positivamente, en Víctor
Ruiz Iriarte.

M. FERNANDEZ ALMAGRO



Estudio de decoración para el primer acto de "El puente de los suicidas", de Ruiz Iriarte, realizado por José Francisco Aguirre.

Alegoría y humor, símbolos y caricaturas

de Bonald, estrenó ¿Qué se ha creído usted? (S.B. de T., 1.1.1945: 28) y Luis Cabezas Meléndez *El indiano* (S. B. de T., 15.2.1945: 28). De Enrique Bayarri se mencionó su *Canción muda* (*El silencioso*, 25.9.1945: 31); de Enrique Beltrán, *Cuestión de voluntad*, que se puso en el Teatro Ayala de Bilbao (García de Ezpeleta, 25.8.1945: 28), y pasaría luego al de la Comedia de Madrid.

REFERENCIAS CITADAS

- AGAM (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Granada». *LEL* 17 (1 de diciembre), 29.
- ALFARO, Antonio (1957) «Crisis en el teatro francés. España no asistirá este año a los festivales internacionales de París. Alfonso Sastre resume sus impresiones como becario de la UNESCO». *LEL* 85 (2 de marzo), pág. 7.
- ALMAGRO SAN MARTÍN, Melchor *et alts.* (1944) «Benavente frente a Echegaray». *LEL* 11 (25 de agosto), 16.
- ANÓNIMO (1944) 20.3.1944: 24 «EN LONDRES SE ESTRENA UNA COMEDIA DE LOS HERMANOS ÁLVAREZ QUINTERO». *LEL* 2 (20 DE MARZO), 24.
- (1944) «¿La vida es sueño? No, la vida es cine. El cine espera a los escritores». *LEL* 6 (31 de mayo), 14.
- (1944) «¿La vida es sueño? No, la vida es cine». *LEL* 8 (30 de junio), 14.
- [Víctor Ruiz Iriarte] (1944) «Troteras y danzaderas. *Fuenteovejuna*, el gran drama que prepara el Español». *LEL* 14 (10 de octubre), 10.
- [Víctor Ruiz Iriarte] (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. Alfredo Marqueríe no cree en la crisis de la escena». *LEL* 12 (10 de septiembre), 10.
- (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Segovia». *LEL* 14 (10 de octubre), 26.
- (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Huelva». *LEL* 18 (15 de diciembre), 27.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Huelva». *LEL* 19 (1 de enero), 27.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Logroño». *LEL* 19 (1 de enero), 28.
- (1945) «En Marquina no se ha puesto el sol. La vida y la obra de Marquina contada por él. El crítico García Espina ante la obra de Marquina». *LEL* 21 (15 de febrero), 15.
- [Víctor Ruiz Iriarte] (1945) «*Don Gil de las calzas verdes* en el escenario del Teatro Español». *LEL* 25 (25 de abril), 10.

- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Huelva». *LEL* 29 (25 de junio), 28.
- (1945) «*Traduttore, traditore*». *LEL* 30 (10 de julio), 23.
- (1946) «Una nueva versión del mito eterno de don Juan. Un excelente drama de Dionisio Ridruejo», 40 (extraordinario), 12.
- (1956) «El farsante del mundo occidental se estrenará en Madrid a mediados de junio». *LEL* 46 (2 de junio), 7.
- (1956) «Los académicos no son mundo aparte. Don Joaquín Calvo Sotelo, sillón I de la RAE». *LEL* 49 (23 de junio), 7.
- (1957) «Cine, Teatro, Circo. Se está ensayando... *El viento sobre la tierra*, de Pemán, en el teatro Lara». *LEL* 77 (5 de enero), 7.
- AZCOAGA, Enrique (1944) «La lectura nunca fue vicio. *La isla sin aurora*, fábula o fantasía que es como una excitación de la muerte». *LEL* 7 (10 de junio), 13.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2002) «Seis nobles dramaturgos en *La Estafeta Literaria*». *Aportes* 49, 4-22.
- (2020) *La Estafeta Literaria (1944-1978). Trayectoria de un empeño cultural*. Madrid: Sial Pigmalión.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Gijón». *LEL* 23 (15 de marzo), 28.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Gijón». *LEL* 34 (25 de septiembre), 29.
- BENITO, Don (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Badajoz». *LEL* 14 (10 de octubre), 27.
- BLANCO PONS, Antonio (1945) «Las provincias en *La Estafeta*». *LEL* 20 (30 de enero), 29.
- BOTELLO, Fausto (1957) «Cine, Teatro, Circo. Homenaje en Utrera a los Álvarez Quintero». *LEL* 95 (11 de mayo), 7.
- CÁCERES, Francisco de (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Santander». *LEL* 11 (25 de agosto), 27.
- CIMADEVILLA, Pedro (1956) «Ronda por los escenarios». *LEL* 74 (15 de diciembre), 7.
- (1957) «Cine, Teatro, Circo. Se está ensayando... *El viento sobre la tierra* de José María Pemán en el teatro Lara». *LEL* 77 (5 de enero), 7.

- (1957) «Cine, Teatro, Circo. Ronda por los escenarios». *LEL* 81 (2 de febrero), 7.
- (1957) «Cine, Teatro, Circo. Ronda por los escenarios. El misterioso asunto en torno a la obra de Buero Vallejo *Una extraña armonía*». *LEL* 83 (16 de febrero), 7.
- (1957) «Cine, Teatro, Circo. Se ha estrenado... ¿Dónde vas Alfonso XII? de J. I. Luca de Tena». *LEL* 84 (23 de febrero), 7.
- COVALEDA, Antonio (1944) «Seis manos sobre la novela rosa. El hombre no debe escribir novelas». *LEL* 1 (5 de marzo), pág. 7.
- FERRERÍN (1956) «CINE, Teatro, Circo. *Tjestes*, de Pemán, en el teatro Español». *LEL* 65 (13 de octubre), 7.
- FUSTER MAYANS, Gabriel (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Mallorca». *LEL* 20 (30 de enero), 29.
- GAGO, Alejandro (1957) «El teatro en verso no es comercial». *LEL* 96 (18 de mayo), 7.
- GAYTÁN, J. (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Salamanca». *LEL* 29 (25 de junio), 27.
- GARCÍA DE EZPELETA, F[ermín] (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao». *LEL* 10 (5 de agosto), 29.
- (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao». *LEL* 13 (25 de septiembre), 29.
- (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao». *LEL* 14 (10 de octubre), 28.
- (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao». *LEL* 16 (15 de noviembre), 27.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao». *LEL* 21 (15 de febrero), 27.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao». *LEL* 23 (15 de marzo), 28.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao». *LEL* 27 (25 de mayo), 27.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao». *LEL* 31 (5 de agosto), 29.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao». *LEL* 32 (25 de agosto), 28.

- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao». *LEL* 33 (10 de septiembre), 28.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao». *LEL* 34 (25 de septiembre), 29.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao». *LEL* 35 (octubre), 26.
- GARCÍA GÓMEZ (1956) «Correo Nacional». *LEL* 41 (29 de abril), 3.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1987) *El teatro de Víctor Ruiz Iriarte*. Madrid: Fundamentos.
- (2014) *La comedia de la posguerra en España*. Navarra: EUNSA.
- y Gregorio TORRES NEBRERA (2006) *Historia y antología del teatro español de posguerra*. Madrid: Fundamentos. Tomos I y IV.
- GÓMEZ ALFARO, Antonio (1957) «Crisis en el teatro francés. España no asistirá este año a los festivales internacionales de París. Alfonso Sastre resume sus impresiones como becario de la UNESCO». *LEL* 85 (2 de marzo), pág. 7.
- GRACIA, Jordi (2004) *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- HEBRERO SAN MARTÍN, buscar nombre (1957) «Homenaje al decano de los autores españoles». *LEL* 98 (1 de junio), 7.
- HERRERO, Pedro Mario (1957) «Cine, Teatro, Circo. Se ha estrenado... *La ciudad sin Dios* de Joaquín Calvo Sotelo en el María Guerrero». *LEL* 74 (19 de enero), 7.
- J. C. de C. (1957) «Cine, Teatro, Circo. Se ha estrenado... *Los pobres*, de Alfonso Paso». *LEL* 90 (6 de abril), 7.
- J. de T. (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. San Sebastián». *LEL* 9 (25 de julio), 28.
- (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. San Sebastián». *LEL* 13 (25 de septiembre), 28.
- LECTOR, El (1945) «Leyendo *Madrid Cómico*. Tesis satírica. Dirección *in absentia* de *Clarín*. Los desastres de la guerra, de Goya. Benavente y el modernismo. *LEL* 24 (5 de abril), 18.
- MAJÓ, Ricardo, *Framis* (1945) «Los hermanos Álvarez Quintero vistos por José Losada de la Torre», *LEL* 28 (10 de junio), 13.
- MARTÍN SEDEÑO (1944) «LAS PROVINCIAS EN *LA ESTAFETA*. ALICANTE». *LEL* 17 (1 DE DICIEMBRE), 26.

- MORENTE, Francisco (2006) *Dionisio Ridruejo. Del fascismo al antifranquismo*. Madrid: Síntesis.
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel (1993) *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España desde 1939 a nuestros días*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [tesis doctoral].
- P. M. H. (1956) «Se está ensayando... *Hoy es fiesta*, de Buero Vallejo, en el María Guerrero». *LEL* 60 (8 de septiembre), 7.
- (1956) «Cine, Teatro, Circo. Se está ensayando... *La vida privada de mamá* de Víctor Ruiz Iriarte». *LEL* 62 (22 de septiembre), 7.
- PABLO BARRADO, Eliseo de (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Segovia», *LEL* 7 (15 de junio), 26.
- (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Segovia», *LEL* 7 (10 de octubre), 26.
- PENELLA, Manuel (1999) *Dionisio Ridruejo, poeta y político. Relato de una existencia auténtica*. Barcelona: RBA.
- (2006) *La Falange teórica. De José Antonio Primo de Rivera a Dionisio Ridruejo*. Barcelona: Planeta.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2012) «La guerra de una gloria nacional: Jacinto Benavente», *Hecho Teatral*, 12, 117-138.
- ROSA, Tristán de la (1944) «Troteras y danzaderas. Calderón y Lope de Vega en Barcelona, presentados por la vicesecretaría de Educación Popular». *LEL* 8 (20 de junio), 10.
- RUIZ GARCÍA, Enrique (1956) «Cine, Teatro, Circo. 2000 años de historia en el teatro romano de Mérida». *LEL* 49 (23 de junio), 7.
- RUIZ IRIARTE, Víctor (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. El público del siglo de oro y el de hoy. Lo universal y lo nacional». *LEL* 10 (10 de agosto), 10.
- (1944) «Troteras y danzaderas. Un nuevo éxito del primer teatro Español. *Fuenteovejuna*. Una realización sorprendente». *LEL* 15 (1 de noviembre), 10.
- (1945) «Troteras y danzaderas. Monólogo ante la batería». *LEL* 24 (5 de abril), 10.
- S. (1944) «Sello de urgencia. Para entretener al público». *LEL* 10 (10 de agosto), 4.

- S. (1945) «Sello de urgencia. Diálogo sobre las butacas». *LEL* 29 (25 de junio), 4.
- S. B. DE T. (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Jaén». *LEL* 19 (1 de enero), 28.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Jaén». *LEL* 21 (15 de febrero), 28.
- SANTAMARÍA, Núria (2011) «El teatro de Cecilia A. Mantua». En *Postguerra reinventant la tradició literaria catalana*, 179-205. Lleida: Punctum.
- SERRA BALAGUER, Miguel (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Mallorca». *LEL* 23 (15 de marzo), 27.
- SILENCIOSO, el [Julio Trenas] (1944) «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias». *LEL* 4 (30 de abril), 31.
- (1944) «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias». *LEL* 6 (31 de mayo), 31.
- (1944) «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias». *LEL* 7 (15 de junio), 31.
- (1944) «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias». *LEL* 10 (10 de agosto), 31.
- (1944) «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias». *LEL* 11 (25 de agosto), 31.
- (1944) «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias». *LEL* 13 (25 de septiembre), 31.
- (1944) «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias». *LEL* 14 (10 de octubre), 31.
- (1944) «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias». *LEL* 16 (15 de noviembre), 31.
- (1945) «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias». *LEL* 19 (1 de enero), 31.
- (1945) «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias». *LEL* 13 (25 de septiembre), 31.
- SORIA [HEREDIA], Florentino (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Sevilla». *LEL* 6 (31 de mayo), 29.
- (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Gijón». *LEL* 13 (25 de septiembre), 28.

- (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Gijón». *LEL* 14 (10 de octubre), 28.
- (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Gijón». *LEL* 17 (1 de diciembre), 29.
- SUÁREZ CASO, Manuel (1944) «En el despacho de don Jacinto. Paso de comedia con un acto y un epílogo». *LEL* 4 (30 de abril), 10.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2015) «En la intrahistoria literaria de *La Patrie en Danger* de Jules et Edmond Goncourt a *La canonesa* de Emilia Pardo Bazán». *Frutos de tu siembra: homenaje a Salvador García Castañeda*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo; 331-344.
- TORRADO, Adolfo (1945) «Conócete a ti mismo. Cada autor, en crítica consigo mismo. Yo conmigo frente a frente. El comediógrafo y el poeta». *LEL* 23 (15 de marzo), 22.
- TORRELLA, José (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Sabadell». *LEL* 7 (10 de junio), 29.
- TORRES MURILLO, José Luis (1956) «Mihura, premiado, sorprendido por el premio». *LEL* 73 (8 de diciembre), 8.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1998) «Ridruejo, *Don Juan* en Ronda». *Anuario de Estudios Filológicos* 21, 407-423.
- TRENAS, Julio (1944) «Aportación femenina a la novela. Lo rosa no existe y es inocuo, dice Carmen de Icaza». *LEL* 1 (5 de marzo), pág. 7.
- VEGA, Vicente (1944) «*El nido ajeno* en 1894». *LEL* 14 (10 de octubre), 22.
- V.F.A. [FERNÁNDEZ DE ASÍS, Victoriano] (1956) «7 días». *LEL* 100 (15 de junio), 7.
- VV. AA. (1944) «Cuando dos ya ni siquiera es uno. La persona de Joaquín Álvarez Quintero en la amistad y en el recuerdo». *LEL* 8 (30 de junio), 3.
- (1945) «El que más vale no vale tanto como vale Valle». *LEL* 19 (1 de enero), 16-17.

GUERRA, POSGUERRA Y VIDA TEATRAL

Milagrosa Romero Samper
Universidad CEU San Pablo

LAS ETAPAS iniciales de *LEL* coinciden, muy curiosamente, con los momentos *bisagra* del régimen de Franco. Surge la revista en 1944, liderada por un intrépido falangista, justo cuando la guerra mundial cambia de signo tras los desembarcos en Sicilia y Normandía. Como el *Guadiana*, se sumerge en 1946, año del aislamiento internacional, transitando por las capas freáticas de la posguerra, la autarquía y el nacional-catolicismo, para volver a brotar en 1956, ya superada la cartilla de racionamiento (1953, también por esos años en Europa) y la ardua cuestión del reconocimiento internacional (acuerdos con los Estados Unidos y el Vaticano en 1953 e ingreso en la ONU en 1955), esta vez con un equipo menos marcado ideológicamente, y con el creciente protagonismo de una nueva generación (Ballesteros, 2020: 55-66).

El *Guadiana* de *LEL* fluye por tanto a través de la guerra mundial y de la dura posguerra española y europea. Dura, durísima, más allá de los tópicos que reservan el dudoso privilegio del hambre, la represión y el exilio para España, y más allá de la *corrección política*, que ha ocultado bajo un manto de complicidad e ingeniería social (Lebow, Kansteiner, Fogu, 2006) lo que en buena parte pueden considerarse guerras civiles en los países beligerantes, en el ocaso del conflicto mundial⁹.

⁹ Seguramente con el Muro cayeron algunos tabúes historiográficos, pero es solo en los últimos veinte años cuando se está acometiendo el tema de la depuración y la represión en la posguerra mundial. Solo a título de ejemplo, mencionaremos las obras de Pansa en Italia (2003), o los coloquios transnacionales organizados por el CERHIO

ALEMANIA

La evolución y adaptación del régimen de Franco en función de la política internacional puede explicar, en parte, el interés o desinterés de *LEL* por la dramaturgia de los países beligerantes, aunque no sea el único factor, y tengan también su peso los de índole cultural, como se verá. La verdad es que, en el fondo, los redactores de *LEL* iban un poco a la zaga del gobierno de Franco, mucho más rápido de reflejos (o lento, para el gusto de Hitler). Mientras la retirada de la División Azul se producía en noviembre de 1943, tras el desembarco en Sicilia y la caída de Mussolini, los números de 1944, previos o inmediatos al desembarco en Normandía (6 de junio) y a la liberación de París (25 de agosto), presentan todavía ilustraciones y noticias claramente germanófilas, como si los redactores desconocieran los acontecimientos o el material estuviera preparado de antemano según las directrices de la *corrección política* nacional sindicalista. Lo reciente de la experiencia de la División Azul en el ánimo del público puede explicar también, sin embargo, la portada del número del 10 de agosto sobre el arte alemán, dedicada a un soldado pintor, así como el artículo «Un recuerdo de Novgorod» el 10 de septiembre de 1944. Por esas fechas también resonaba aún el éxito en la pantalla de las seis películas coproducidas con la UFA —cinco de ellas del género folclórico y, por tanto, de evasión—, y se había ya implantado firmemente el NO-DO. Fruto, igualmente, de un acuerdo cinematográfico con Alemania en 1942, sus orígenes se remontaban a otro anterior de 1938, el *Noticiario Español* (Fernández de Terán, 2013)¹⁰.

(Centre de Recherches Historiques de l'Ouest) en diferentes sedes (Bergère, Campion, Droit, Rigoll, Vincent, 2019). El tema empieza también a llamar la atención del cine documental, que se ha ocupado de la persecución de las minorías alemanas en el centro y este de Europa (Molly, 2015).

¹⁰ En 1942 se ofrecía a diferentes productoras de noticias extranjeras ceder sus imágenes. Curiosamente, la Fox aceptó, pero el Istituto LUCE no, aunque existían también acuerdos cinematográficos con la Italia fascista en ese año, y se habían filmado ya cuatro películas entre 1939 y 1940 (Fernández de Terán, 2013: 261-269).

Pero por mucho que Ernesto Giménez Caballero reclamara un destino en los Alpes como «servicio de urgencia española y europea», en consonancia con sus antiguos proyectos hispano-austriacos (que, como es sabido, le llevaron a proponer a la mujer de Goebbels el matrimonio entre Hitler y Pilar Primo de Rivera), lo cierto es que el excéntrico fundador de *La Gaceta Literaria* mostraba una buena dosis de realismo cuando, en septiembre de 1944, «de irse al diablo Europa» apuntaba como mejor destino América (Giménez Caballero, 10.9.1944: 19).

Alemania podía haberse convertido en un aliado molesto de cara al exterior cuando cambiaron las tornas de la guerra. Pero en el interior, la implantación de un sistema y de una ideología totalitarios, como reclamaban los sectores más duros de Falange, representaba algo más: una amenaza moral e incluso histórica. Para la Iglesia española, el decreto de Unificación de 1937 significó la pérdida de todo su entramado asociativo y sindical, de su red de prensa e incluso, inicialmente, del control de sus centros educativos. Esto provocó la reiterada protesta de los prelados, al frente de los cuales estaba el cardenal Gomá, y ocasionó una tensión con Roma que no se resolvió hasta el Concordato de 1953 (Gallego, 1997; Gallego y Pazos, 1999). Aunque hacia 1944 puede considerarse que el gobierno franquista había doblado el cabo de Hornos en lo que se refiere a sus relaciones con el Eje, y a sus tensiones con la Iglesia y el Vaticano, subsistía otro motivo de preocupación, no menos importante: el carácter pagano y anticristiano de la ideología nacionalsocialista atraía a los falangistas más radicales, y amenazaba con contaminar no solo el espacio público y las ceremonias de carácter civil, sino el mismo culto católico (Baisotti, 2017) y, en definitiva, la esencia misma del cristianismo, por el que tantos acababan de dar su sangre en la guerra civil. Desde la atalaya privilegiada de la censura, en la que se aseguró con presteza puesto fijo, la Iglesia vigilaba la más leve infiltración de inmoralidad y heterodoxia. No extraña, por tanto, que en su primera etapa *LEL* pasara de puntillas sobre autores como Brecht (o Sartre y Camus en Francia), pero sí resulta más extraño que en 1944 publicara por entregas la novela de Kolbenheyer *Das Lächeln der Penaten* (*La sonrisa de los lares*,

1926). De hecho, el autor había ingresado en el partido nazi por verdadera convicción, ya que, biólogo de formación, compartía plenamente las ideas sobre el alto destino de la raza alemana. Mal casaba esto con la ortodoxia católica y, de hecho, la propia revista anuncia en el índice la publicación de dos novelas «especialmente traducidas» (la otra era *Fuga de Sefki*, del rumano Emanoil Bucuța). La novela, traducida por Guillermo F. Ramos, nunca se publicó en volumen en España, y solo se conserva un ejemplar de la edición alemana de 1927 en la Biblioteca Nacional¹¹.

La influencia cultural alemana en España (y en Europa) era sin embargo mucho más antigua y, puede decirse, sólida. En las páginas de *LEL* se menciona con envidia el arraigo de la música y la ópera alemana en Cataluña y, concretamente, el fenómeno del wagnerianismo. La exaltación épica y el carácter popular de las gestas presentadas por el músico alemán casaban bien, allá por el último cuarto del siglo XIX, con el incipiente nacionalismo catalán, que encontró un cauce de expresión adecuado en el lenguaje neorromántico primero, y modernista, después. Con el wagnerianismo iba de la mano la exaltación de la música germánica frente a la burguesa y semítica, denostada por los críticos catalanes, y en catalán apareció también el primer homenaje a Nietzsche... (Allegra, 1984). En cuanto al uso que hicieron los fascismos de las ideas del autor de *Zaratustra*, eso ya es historia.

Pero antes que el vitalismo de Nietzsche, no hay que olvidar el éxito que tuvo en España una extraña variante del idealismo: el racionalismo armónico vino de la mano de los krausistas para quedarse, como una corriente que removería sobre todo la pedagogía y las relaciones culturales con el exterior. Si Ortega y Gasset y Ramiro Ledesma sabían alemán es porque se habían beneficiado de una de las becas de la Junta de Ampliación de Estudios. El mismo Juan Aparicio fue alumno de un institucionista como Fernando de los Ríos, y Giménez Caballero orbitó en su juventud en torno al

¹¹ De hecho, solo se publicaron dos obras de Kolbenheyer en español y ambas en Argentina: *El tonel de las Danaides* en 1932 (por Anaconda) y *Camuflaje* en 1950 (en Editorial Bell).

Centro de Estudios Históricos y la Universidad de Estrasburgo. Más allá de la oportunidad política existían, por tanto, las bases para un interés que, limitado a Goethe en un principio, se iría ampliando más adelante.

Para 1956, la embarazosa alianza con Hitler era cosa del pasado, y en plena guerra fría, el anticomunismo del *Caudillo* le convertía en *centinela de occidente*. También era una nueva generación, hija de la que hizo la guerra, la que llegaba a las aulas universitarias. Algunos se enzarzaban en los nuevos movimientos de oposición interior (el exilio iba perdiendo protagonismo y fuelle vital). En estas condiciones, los primeros conatos reformistas al otro lado del telón de acero y, sobre todo, la dura represión de la revuelta húngara en ese mismo año, provocaron una honda impresión en el público occidental y, como es lógico, en el español. De nuevo, *Rusia era culpable*, solo que ni Franco ni la NATO enviaron ninguna División Azul... Sí se filmó, sin embargo, una película, *Rapsodia de sangre* (1957), dirigida por Antonio Isasi-Isasmendi y protagonizada por Vicente Parra en el papel de un joven músico de hondas convicciones religiosas que se ve envuelto en la rebelión.

ITALIA

El silencio que pesa en la primera etapa de *LEL* (1944-1946) sobre Italia bien pudiera deberse al previo desmoronamiento del régimen fascista en 1943¹², y a los avatares del cambio de régimen inmediatos al fin de la guerra, como a un deseo explícito de desligar al franquismo de su antiguo aliado. El silencio resulta más que llamativo teniendo en cuenta las manifiestas simpatías fascistas de una parte de los intelectuales del momento, como Ernesto Giménez Caballero, así como los importantes lazos culturales a los que,

¹² Sería demasiado sencillo calificar la situación en Italia a partir de 1943 de *guerra de liberación*. En realidad, se superponía la lucha contra el extranjero alemán (extranjero también era el *aliado* americano), con la guerra revolucionaria de los partisanos comunistas y socialistas, y con la guerra civil que pretendía establecer un Estado democrático y parlamentario (Pavone, 1991; Ventrone, 2015).

por limitarnos a la misma cronología que en el caso alemán (es decir, desde el último cuarto del siglo XIX), podríamos poner dos nombres: la Academia Española, fundada por Nicolás Salmerón, y la Escuela de Historia y Arqueología en Roma, obra de la Junta de Ampliación de Estudios en 1910. Hay que recordar que el director de la Academia había sido, de 1933 a 1936, Valle Inclán. Le había sucedido, en el periodo de la guerra civil española, Emilio Moya, reemplazado por Manuel Halcón entre 1940 y 1942. Las actividades de la institución quedaron interrumpidas ese año, y solo se reanudarían, bajo la dirección del pintor Fernando Labrada, en 1948, tras la reconstrucción del edificio¹³. Esos años de paréntesis coinciden, por tanto, con los de la primera etapa de *LEL*, y ejemplifican lo que pudo pasar en el ámbito de las relaciones culturales en los niveles oficiales, donde los acuerdos se firmaban casi *a posteriori*, el año anterior a la caída de Mussolini¹⁴. En el ámbito práctico, es más que probable que la complicada situación de una Italia en guerra, dividida en tres zonas y sumida en una ola de violencia dificultara o impidiera el envío de información sobre la escena italiana.

Esta había disfrutado de relativa placidez durante el periodo fascista. Quizá convenga recordar que el interés que a partir de 1956 muestran los redactores de *LEL* por las manifestaciones más novedosas del teatro italiano no suponían sino una continuación del interés de años anteriores, pues desde la I Guerra Mundial los futuristas estaban revolucionando la escena. Marinetti, Balla, Boccioni o Depero anticiparon, como es notorio, el advenimiento del fascismo, y lo recibieron con los brazos abiertos. La propaganda mussoliniana se revistió de una estética y una retórica futurista que hubiera sido impensable en la romántica y ultraconservadora Alemania. Los camiones de *agit-prop* de la Rusia soviética y el teatro de propaganda aparecido en el *ventennio* tuvieron repercusión internacional. Las compañías ambulantes del «Carro de Tespis»

¹³ Menos continuidad ofrece, en cambio, la historia de la Escuela de Historia y Arqueología, que se quedó sin sede en 1920 y solo reanudó sus actividades en 1947.

¹⁴ En el ámbito cinematográfico, el acuerdo se firmó en 1942, aunque las cinco producciones que se filmaron corresponden a los años previos de 1939-1940 (Fernández de Terán, 2013).

comparten ADN con la Barraca, y la Opera Nazionale Dopolavoro servirá de inspiración más tarde a la obra sindical de Educación y Descanso en la España franquista. Digna de atención sería también la creación en 1935 del Teatro Sperimentale por los Gruppi Universitari Fascisti.

Volviendo a la relativa placidez de la vida teatral, habría que decir que aunque en 1931 se estableció una oficina única para la censura teatral, su titular, Leopoldo Zurlo, hizo gala de una habilidad excepcional, reconocida por sus potenciales víctimas. Solo cuando negó su adhesión a la República de Saló se produjo un giro radical, dirigiéndose entonces los autores a la censura oficiosa ejercida por la embajada alemana (*Il teatro nel fascismo. Ufficio Unico e Leopoldo Zurlo*). Si Zurlo se ocupaba, entre otras cosas, del teatro extranjero, este quedará totalmente prohibido en 1943, independientemente de la trama o valor artístico. Con la formación en 1945 del gobierno Parri (que agrupaba a las diferentes fuerzas políticas antifascistas, desde los demócrata cristianos a los comunistas), la *depuración* consistió en un traslado de las funciones de la censura desde el Ministerio de Cultura Popular a la presidencia del Consejo de Ministros, que comenzó a editar un boletín de obras aprobadas (*Il teatro nel fascismo. Il «Bollettino delle opere teatrali approvate»*). Ya en 1948, con el democristiano De Gasperi, las competencias se transfieren a una Direzione Generale dello Spettacolo, en la que se incluyen antiguos funcionarios del anterior ministerio fascista. En conclusión, los años de 1944-1946 son precisamente los de mayor confusión y alteración de la vida teatral italiana. Es posible, por último, que el silencio de *LEL* se debiera simplemente al desinterés o al desconocimiento de sus colaboradores por esta dramaturgia, tanto en su país de origen como en España.

De todas formas, el caso italiano sirve para demostrar que el hecho de que algo no apareciera consignado en las páginas de *LEL*, no significa que no existiera. En concreto, según el índice de estrenos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música (<https://www.teatro.es/estrenos-teatro>), entre 1944 y 1946 se

estrenan en España numerosas adaptaciones obras italianas, alguna a cargo de una compañía transalpina¹⁵.

¹⁵ Son los siguientes:

1944: *El Conde de Brechard*, de Gioacchino Forzano, producción de Ana Mariscal.

1944: *La enemiga*, de Dario Nicodemi, producción de Brets Galligó, Barcelona.

1944: *Los que quedamos 1944: El Conde de Brechard*, de Gioacchino Forzano, producción de Ana Mariscal.

1944: *Noche de aventura*, de Emilio Gaglieri, producción de Rafael López Somoza, Barcelona.

1944: *Retazo*, de Dario Nicodemi, producción de Teresa Pujol-Juan Fornaguera, Barcelona.

1944: *Un minuto...¿y toda la vida!*, Felipe Sassone, producción de Carmen Carbonell, Madrid.

1944: *Yo soy el ladrón*, de Giovanni Cenzato, producción de Pilarín Ryuste, Madrid.

1945: ¡Adiós, juventud!, de Nino Oxilia y Sandro Camassio, producción de Teresa Pujos y Juan Fornaguera, Barcelona.

1945: *Edición extraordinaria*, de Alessandro de Stéfani, producción de Cía de Comedias policíacas, Madrid.

1945: *El alarido*, de Alessandro de Stéfani, producción de Társila Criado, Barcelona.

1945: *El combate de Tancredo y Florinda*, de Claudio Monteverdi; *El secreto de Susana* (libreto de Enrico Goloschiani, música de Ermanno Wolf-Ferrari); *La serva padrona* (libreto de Gennaro Antonio Federico, música de Giovanni Battista Pergolesi), compañía del Teatro María Guerrero, Madrid.

1945: *La cena de las burlas*, Sem Benelli (hay película italiana de 1942), producción de Enrique Borrás y Enrique Guitart, Barcelona.

1945: *La diadema*, de Dario Nicodemi, producción de Irene López Heredia, Madrid.

1945: *Las garras de la fiera*, Guillermo Giannini, Cía de Comedias policíacas, Madrid.

1945: *Usted no es mi marido*, de Aldo de Benedetti, producción de Lili Montán y Luis García Ortega, Madrid.

1946: *Terror*, de Vizenzo Tere (representado junto con *A las 6, en la esquina del bulevar*, de Jardiel Poncela), Espectáculos policíacos de M. Taramona, Barcelona.

1946: *El pícaro viento*, de Gioachino Forzano, producción de Paco Melgares, Barcelona.

1946: *Francesca*, de Renato Lelli, producción de Emma Gramatica, compañía italiana, Barcelona.

1946: *Il Goro del Mondo*, de Cesare Giulio Viola, producción de Emma Gramatica, Barcelona.

1946: *La enemiga*, Dario Nicomedi, producción de Pepita Fornés, Barcelona. Hay otra producción del mismo año en la que el autor figura españolizado como Darío Nicomedes, producida por la Cía de María Guerrero y Pepe Romeu, en el Teatro Cervantes de Madrid, y el Teatro Real, en Gibraltar.

1946: *La nemica*, Dario Nicomedi, producción de Emma Gramatica, Barcelona.

1946: *La medaglia della vecchia signora*, de James M. Barrie; *La morsa*, de Luigi Pirandello, compañía de Emma Gramatica, Madrid.

Sería interesante conocer la historia de la representación, en pleno 1946, de *La enemiga* ni más ni menos que en Gibraltar, burlando las tensiones internacionales con la *pérfida Albión*. También sería interesante conocer la peripecia vital de la compañía de Emma Grammatica, que salía de una Italia malherida y no menos maltrecha, seguramente, que España. La segunda etapa de *LEL* sí recogerá, en cambio, las novedades teatrales, que se puede decir que habían comenzado con la creación del Piccolo de Milán en 1947.

FRANCIA

La información que sobre la escena francesa refleja *LEL* entre 1944 y 1946 presenta el carácter voluble y paradójico característico de esa etapa, aunque hay que decir que, comparada con la que se ofrece de otros países, resulta más completa, seguramente porque Francia resultaba más cercana y accesible geográficamente, pese a todo.

Adherida al Pacto de *No Intervención* durante la guerra civil española, el suelo francés había sido terreno de paso tanto para los que huían de la zona republicana para incorporarse a la sublevada, como para las masas que huían, desde comienzos de 1939, del desplome del frente republicano. Mejor dicho, de paso si los exiliados lograban hacerse con un pasaje que les permitiera salir de Europa, o de retención en los tristemente famosos campos de concentra-

1946: *Medio minuto de amor*, de Aldo de Benedetti, producción de María Fernanda Ladrón de Guevara, Barcelona.

1946: *Por usted al Danubio*, de Manzani, producción de Niní Montíán, Madrid.

1946: *Quella*, de Cesare Giulio Viola, compañía de Emma Gramatica, Madrid.

1946: *Soñé con el Paraíso*, Guido Cantrini, producción de Rosario García Ortega y Carlos Díaz de Mendoza, Madrid.

1946: *Tres mujeres y un corazón*, de A. Vanni y José Juan Cadenas, producción de Milagros Leal, Madrid. Añadimos a este listado, pese a no tratarse de autores verdaderamente italianos, los estrenos en 1944 de *Un minuto... éy toda la vida!*, de Felipe Sassone (peruano de origen italiano), producción de Carmen Carbonell; en 1946 de *Cásate con mi suegra*, de Luigi Caraciso (seudónimo de Julio Arroyo) y J. Villamartín (seudónimo de Luis B. Arroyo), producción de Luis B. Arroyo, Madrid y de *La señorita está loca*, de Felipe Sassone, función única por la Sociedad Cultural Recreativa La Farándula.

ción del sur del país. La ocupación había permitido a Franco solicitar la extradición de algún célebre refugiado como Companys, mientras que los consulados expedían la documentación pertinente a los conciudadanos de menor significado político. Mucho se ha comentado (y mitificado) la entrada de los españoles en París con la división Leclerc y, en general, la participación española en la resistencia, aunque se ha comentado menos la marcha de muchos exiliados como trabajadores voluntarios a Alemania, por razones meramente alimenticias (Romero, 2005). Tampoco hay que olvidar que Francia fue el punto de partida de la fallida invasión del Valle de Arán, en octubre de 1944, por parte de guerrilleros comunistas, y que también fue Francia uno de los países más activos a la hora de solicitar medidas punitivas (incluso militares) para el régimen de Franco, al término de la guerra mundial, contra el parecer de Gran Bretaña y los Estados Unidos, mucho más preocupados por tener un aliado firme en el Estrecho.

Así las cosas, ¿en qué consistía la volubilidad de los colaboradores de *LEL*? En informar de algunos estrenos clamorosos, como el de la *Antígona* de Anouilh, en plena ocupación, y en celebrar, al fin de la guerra, la reanudación de la vida teatral parisina, como si los estrenos antes mencionados hubieran tenido lugar en un limbo galo de ubicación desconocida. Muy al contrario, la actividad teatral continuó durante la guerra y la ocupación, y si disminuyó o tuvo dificultades, fue principalmente a raíz de la depuración que sobrevino a la liberación y la paz.

Vayamos por partes, porque afirmaciones tan incorrectas merecen al menos una explicación, innecesaria ya en Francia, donde la cuestión lleva años estudiándose. Al fin y al cabo, si una película tan contraria a los alemanes y al gobierno de Vichy como *Casablanca* mantenía abierto el cabaret de Rick, por algo sería...

La actividad teatral continuó en Francia durante la guerra y la ocupación, como como la vida cotidiana en general (D'Almeida, 2008). En 1949, y citando al crítico teatral Laubreaux, que curiosamente tenía una siniestra fama de colaboracionista (Knauff, s.a.: 4), Leo Forkey analizaba lo que ambos consideraban una edad de oro del teatro francés (Forkey, 1949). Pese a la severa censura de

los alemanes y del gobierno de Vichy (a veces mucho más estricta) sobre los teatros subvencionados, y pese a las dificultades materiales impuestas por los cortes de luz, la escasez y los bombardeos aéreos, la idea general de los directores y actores era que el público deseaba reír. Pero no solo se pusieron en escena operetas y obras cómicas, sino que tuvo gran éxito el teatro poético (comentado en las páginas de *LEL*). Forkey señalaba la temporada 1943-44 como la más destacada, con los estrenos de *El zapato de satén*, de Claudel, *Antígona*, de Anouilh o *Las moscas*, de Sartre, con una carga política implícita, que ofrece sin embargo varias interpretaciones. Anouilh, quien oficialmente no había tomado partido durante la ocupación, negó que su obra fuera una apología de la resistencia, presentándola más bien como una exposición de los dramas y excesos de la colaboración (Knauff, s.a.: 32). Algo parecido sucede con la *Juana de Arco en la hoguera* de Paul Claudel, representada en ambas zonas e interpretada habitualmente en clave patriótica, aunque también tuviera sus detractores (Lécroart, 2020).

Mención especial, por su importancia y por haber sido objeto de estudio, merece la Comédie Française, responsable principal de la puesta en escena de los clásicos, que mantenían en vida (o eso pensaban) el espíritu francés, y que incluía en su apretado programa recitales poéticos matutinos. El año 1943 se considera un año excepcional, con nada menos que siete estrenos. Durante el año 1944 mantuvo sesenta y dos piezas en cartel, interrumpiendo las representaciones entre el 22 de julio y el 27 de octubre, fechas en que comenzó la depuración en el mundo del espectáculo, en virtud del decreto de 13 de octubre del general de Gaulle (Knauff, s.a.: 14).

De nada servía que muchos actores y personal de la Comédie y de otros teatros ayudaran a judíos, colaborasen con la resistencia, o tomaran parte más o menos activa en la liberación de París. La acusación de colaboracionismo sirvió, como suele ser habitual, para ejercer venganzas y eliminar enemigos políticos. En un primer momento quienes llevaron a cabo las detenciones (y la represión en general) fueron los partisanos o F.T.P.-F.F.I. (*Francs-Tireurs*

et Partisans; Forces Françaises de l'Intérieur)¹⁶. En la Comédie Française fueron detenidos los actores Maurice Chambreuil y Mary Marquet, mientras que otros miembros fueron sancionados (Knauf, s.a.: 7-9). El de Mary Marquet es uno de los casos más conocidos, por su notoriedad y porque ella misma narró sus experiencias en un libro¹⁷. También plasmó sus vivencias por escrito el popularísimo actor, autor y director Sacha Guitry, nacido curiosamente como Marquet en San Petersburgo, durante una gira de sus padres¹⁸.

Guitry fue detenido por los partisanos a finales de agosto de 1944, subido a un autobús y conducido, como otras tres mil personas, al *Velo d'Hiv* o Velódromo de Invierno. Al salir de los autobuses, los prisioneros sufrían las amenazas y los golpes de los guardias, y de un público vociferante. Su aparición causó sensación entre los otros detenidos, tanto por su popularidad como por su bohemio atavío de estar por casa: un pantalón de pijama blanco, una llamativa camisa rameada, babuchas de cuero verde y un sombrero de panamá. Se le acusaba de colaboracionista, pro-alemán, antisemita... cuando él mismo tenía médico, abogado y productor judíos, y cuando había ayudado a algunos a ocultar su origen. Además, se había negado a escribir en periódicos colaboracionistas. De nada le sirvió: cerraron su teatro, saquearon su casa y, después del Velódromo de Invierno, le llevaron al campo de Guitry, donde compartió celda con el famoso historiador de la antigua Roma Carcopino. Su mayor culpa fue, sin duda, no ocultar su anticomunismo. Al cabo de tres años su caso fue sobreseído, por falta de pruebas (Bourdrel, 2008: 99-107).

Mary Marquet fue acusada también de colaboracionismo y de entenderse con los alemanes. Peor aún: fue acusada de denunciar

¹⁶ Los F.T.P. constituían en núcleo duro de la resistencia, y en ellos tenía un peso político muy importante el partido comunista francés (PCF) y la III Internacional o Komintern. Solo en 1942 se abrieron a miembros no comunistas. Los grupos no comunistas conformaban la A.S. (Armée Secrète), que se fusionará en diciembre de 1943 con los F.T.P., dando lugar al F.F.I.

¹⁷ Marquet, Mary (1948) *Cellule 209*. París: Fayard.

¹⁸ Guitry, Sacha (1947) *Quatre Ans d'occupations*. París: L'Élan ; Guitry, Sacha (1949) *Soixante Jours de Prison*. París: Perrin.

a su propio hijo, que fue enviado al campo de concentración de Buchenwald, donde murió de enfermedad. Detenida y conducida al *Comissariat*, fue a parar, como Guitry, al campo de Drancy, de siniestra fama al haber pasado por allí, antes de su deportación, cuarenta y cinco mil judíos. El recuerdo de sus conocidos, y las estrellas amarillas caídas por el suelo conmovieron especialmente a la actriz (Bourdrel, 2008: 107). En este campo, donde compartía alojamiento, según otro testigo, con la condesa de Cossé-Brissac y la marquesa de Polignac, pero también con las mujercuelas de Les Halles, las prostitutas y la enana del circo Médrano, se daba una extraña mezcla de promiscuidad social y sexual. Pero lo peor era la práctica de la tortura a cargo de los guardianes de la F.T.P.-F.F.I. según consta en los informes del médico encargado de la enfermería. Tras la intervención de una comisión investigadora, los partisanos fueron sustituidos por gendarmes (Bourdrel, 2008: 109-116).

Estos trágicos acontecimientos tenían lugar precisamente en ese bienio inicial de *LEL*, en los países del Eje, otrora aliados de Franco, y en la Francia escindida y después liberada. Ahora bien, ¿qué sucedía con la dramaturgia procedente del bando aliado? ¿Qué pasaba, en general, con los autores del nuevo continente y con los de otros países europeos? ¿Recibieron la misma descuidada atención o tuvieron mayor fortuna?

REFERENCIAS CITADAS

FUENTES

CDAEM (CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA) [HTTPS://WWW.TEATRO.ES/ES/CATALOGO](https://www.teatro.es/es/catalogo)

ALLEGRA, Giovanni (1984) «Aspectos de la cuestión Wagner. Nietzsche en la Cataluña modernista». *Castilla: Estudios de literatura* 8, 9-24.

- ANDRÉS GALLEGO, José (1997) *¿Fascismo o Estado católico? Ideología, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- y Antón PAZOS (1999) *La Iglesia en la España contemporánea/2*. 34-88. Madrid: Ediciones Encuentro.
- (2001-2009) *Archivo Gomá. Documentos de la Guerra Civil*. Madrid: CSIC, 12 vol.
- BAISOTTI, Pablo (2017) *Fiesta, política y religión, España (1936-1943)*. Madrid: Editorial Y.
- BERGÈRE, Marc et alts. (eds) (2019) *Pour une histoire connectée et trans-nationale des épurations en Europe après 1945*. Bruxelles, Bern, Berlin, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- BOURDREL, Philippe (2008) *L'Épuration sauvage, 1944-1945*. Paris: Perrin.
- D'ALMEIDA, Fabrice (2008) *La vie mondaine sous le nazisme*. Paris: Perrin.
- FERNÁNDEZ DE TERÁN, Anselmo (2013) *Relaciones cinematográficas del primer franquismo: Cifesa, UFA y Cinecittà*. Madrid: Universidad San Pablo-CEU. Tesis doctoral inédita.
- FORKEY, L. (1949) «The Theatres of Paris during the Occupation». *The French Review*, 22(4), 299-305.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1944) «Ernesto Giménez Caballero frente a Ernesto Giménez Caballero». *LEL* 12 (10 de septiembre), 19.
- GUITRY, Sacha (1947) *Quatre Ans d'occupations*. París: L'Élan.
- (1949) *Soixante Jours de Prison*. París: Perrin.
- KNAUF, Jean (s.a.) *La Comédie-Française 1944*, en https://www.lesarchivesduspectacle.net/Documents/P/P85857_8.pdf
- LÉCROART, Pascal (2020) «Jeanne d'Arc au bûcher au Palais de Chaillot de 1939 à 1942 : une simple reprise?» En *Chaillot, lieu de tous les arts*. Pierrefitte-sur-Seine: Publications des Archives Nationales.
- LEBOW, Richard Ned, Wulf KANSTEINER y Claudio FOGU (2006) *The politics of Memory in Post War Europe*. Durham: Duke University Press.
- MARQUET, Mary (1948) *Cellule 209*: París, Fayard.

- MOLLY, Peter (2015) *The Savage Peace*. Reino Unido: Blakeway Productions.
- PANSA, Giampaolo (2003) *Il sangue dei vinti*. Milano: Sperling & Kupfer.
- PAVONE, C. (1991) *Una guerra civile. Saggio sulla moralità nella Resistenza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- SEDI DELL'ARCHIVIO CENSURA TEATRALE (2016) *Il teatro nel fascismo. Rappresentazione e censura nei documenti d'archivio (1931-1944)*, en:
https://www.movio.beniculturali.it/icar/acs_censurateatraleefascismo/it/47/presentazione-della-mostra
- VENTRONE, Angelo (2015) «Italia 1943-1945: le ragioni della violenza », *Amnis* , 2015, disponible en: <http://journals.openedition.org/amnis/2453>

RECEPCIÓN DE LA LITERATURA DRAMÁTICA
EN LENGUA ALEMANA EN *LA ESTAFETA LITERARIA*

Elena Serrano Bertos
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de las ciento once entregas de *LEL* que vieron la luz editorial en los casi cuatro años que abarca nuestro estudio (1944-enero 1946 / 1956-julio 1957) resulta llamativa la escasa aparición de artículos relacionados con las letras de expresión alemana, entendiendo estas como las literaturas alemana, austriaca y parte de la suiza. Especialmente limitada es, frente a la de la narrativa, la poesía y el ensayo, la presencia de la literatura dramática alemana. De esta afirmación dan fe los únicos cinco artículos encontrados referidos a este género: cuatro dentro de la categoría *crítica e interpretación* —entre los que únicamente dos de ellos son críticas teatrales referidas a un solo espectáculo— y uno en la de *historia*.

Más notable es la presencia de la lírica alemana, que, con nueve artículos, resulta ser el género más representado, seguido de la narrativa, con siete, y del ensayo, con seis artículos. Cabe mencionar en este contexto la publicación, a lo largo de treinta y siete entregas, de la obra *Das Lächeln der Penaten*, traducida como *La sonrisa de los lares*, del (austro)húngaro Erwin Guido Kolbenheyer, nominado al Premio Nobel de Literatura en varias ocasiones. Dicha obra fue clasificada en *LEL* como literatura húngara; no obstante, fue re-dactada originalmente en alemán por ser esta la lengua materna del autor, perteneciente a la antigua monarquía habsbúrguica y,

consequently, queda incluida en nuestro trabajo en la categoría de literatura alemana. Asimismo, se incorporan los *Deutschböhmern* o *Deutschmährern*, habitantes germanófonos, bien de Bohemia¹⁹, bien de todas las tierras de la Corona Bohemia o de San Wenceslao (*Böhmische Kronländer*)²⁰, entre quienes figuran escritores como Franz Karl Ginzkey, Franz Werfel o Max Brod. Consideramos necesario incluir a los dramaturgos pertenecientes a este grupo, en tanto que su eliminación supondría una visión sesgada del *polisistema* literario de expresión alemana.

El mayor número de registros se refiere a eventos de la vida literaria y cultural alemana, austriaca y suiza (un total de diecisiete), sobre los que ahondaremos en el apartado correspondiente. Por lo demás, encontramos asimismo dos artículos referidos a la historia de la literatura alemana y otros dos dentro de la categoría *literatura universal: historia del teatro* en los que hay referencias a la dramática de expresión alemana.

A continuación, abordaremos en distintos apartados los mencionados artículos referidos al teatro en lengua alemana que fueron publicados en *LEL* desde marzo de 1944 hasta enero de 1946 y de abril de 1956 a julio de 1957. En aras de enmarcar nuestro trabajo en un contexto más definido, dedicaremos previamente un breve apartado al teatro en lengua alemana en nuestro país y, más en concreto, a la recepción de Goethe, por ser este el autor del único montaje reseñado en *LEL* en el periodo que acota nuestro trabajo.

¹⁹ Junto con Moravia y Silesia, una de las tres regiones históricas de la actual República checa, antes parte de Checoslovaquia.

²⁰ Bohemia, el Margraviato Moravo, el Egerland, Alta Lusacia, los Ducados de Silesia, la parte norte del Alto Palatinado en Sulzbach, el Brandeburgo Electoral.

2. EL TEATRO EN LENGUA ALEMANA EN *LEL*

2.1. RECEPCIÓN DEL TEATRO EN LENGUA ALEMANA EN ESPAÑA

Podemos afirmar que, hasta 1960²¹, la recepción de las letras alemanas no empezó a coger fuerza en el sector editorial español, y que no alzó el vuelo definitivo hasta los años ochenta (Cuéllar 2000: 46). El género teatral supone un caso peculiar en este contexto editorial, por ser menos habitual en el sector, lo cual contrasta con la repercusión que tuvieron en España dramaturgos de la talla de Brecht o Piscator. También sobre las tablas parece haber sido más bien exigua la aportación del teatro de expresión alemana en España en este periodo, si bien ha supuesto esta una vía fundamental para abrir horizontes culturales, convirtiéndose en la única puerta de entrada del teatro en alemán en ciertas épocas²² e incluso en la única vía de conocimiento de algunos dramaturgos (Serrano 2012: 256). De este hecho se infiere la importancia de atender a estos episodios de recepción en el contexto de la historia de la traducción teatral, a la que ya nos hemos referido en anteriores trabajos (Serrano 2012, 2013).

Durante los años que abarca nuestro estudio, no hemos registrado otros estrenos de autores de lengua alemana más allá del *Fausto* 43, reseñado en *LEL*. En torno a este período sí hemos encontrado alguna aparición esporádica de espectáculos como *Escándalo en el teatro Romea*, de Theo Linggen (director: Vicente Soler, 12-04-1940, Teatro Romea de Barcelona), *Llegada de noche*, de Hans Roth (director: Luis Escobar, 07-12-1940, Teatro María Guerrero de Madrid), *El burlador de Medina*, de Franz Arnold (23-06-1941, Teatro Romea de Barcelona), *Magna*, de Herman Sudermann (director:

²¹ Desde mediados de los sesenta hasta finales de los años setenta, las apariciones siguen siendo escasas en el siglo xx, aunque más constantes que en épocas anteriores, y las editoriales dan a conocer a autores como Dürrenmatt, Brecht y Frisch, que, por otro lado, ya habían subido a las tablas de nuestro país.

²² De 1945 a 1962, la presencia de las letras alemanas es nula en el campo editorial (Cuéllar 2000: 91); los escenarios son, consiguientemente, el único medio de recepción durante estos años.

Alfonso Muñoz, 09-04-1942, Teatro Urquinaona de Barcelona), *María Estuardo*, de Friedrich Schiller (director: Cayetano Luca de Tena, 23-12-1942, Teatro Español), *La voz amada*, de Hans Roth (director: Luis Escobar, 07-05-1943, Teatro María Guerrero), *La conjuración de Fiesco*, de Schiller (director: Cayetano Luca de Tena, 02-05-1946, Teatro Español), *Magda*, de Herman Sudermann (directora: Irene López Heredia, 27-02-1946, Teatro Barcelona), *La conjuración de Fiesco*, de Schiller (05-02-1947, Teatro Calderón de Barcelona), *María Estuardo*, de Schiller (director: Nicolás González Ruiz, 13-03-1947, Teatro Fuencarral de Madrid), *No es cosa para chicas*, de Ludwig Hirschfeld (directora: María Luz Regás, 23-12-1948, Teatro Beatriz de Madrid), *La heredera*, de Ruth y Augustus Goetz (directores: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, 01-06-1951, Teatro María Guerrero), *Woyzeck*, de Büchner (director: Julio Diamante, 24-02-1959, Teatro Maravillas) y *Visita de la vieja dama*, de Dürrenmatt (director: José Tamayo, 03-10-1959, Teatro Español) (Serrano 2012: 259).

Entre la parva aparición de la dramática de lengua alemana en la revista, despuntan otros dos trabajos de Cayetano Luca de Tena, que llevó a escena las obras de Schiller *María Estuardo* y *La conjuración de Fiesco*, ambas en el Teatro Español, en 1942 y 1946 —dos años antes y dos después del debut de su *Fausto* 43—. Dichos datos revelan la inclinación del por entonces joven dramaturgo hacia los grandes clásicos del teatro alemán. No es de extrañar, pues, que Cayetano Luca de Tena se decidiera por el *Fausto*, obra canónica de la literatura alemana. Contaba por entonces con veintisiete años y con dos como director del Teatro Español, y ya había dado fe de su inusitado talento y entendimiento del gran teatro con las puestas en escena de otros clásicos del Siglo de Oro español —tales como *La dama duende* o *Don Juan Tenorio*—, así como de la literatura internacional —*Macbeth*— (Oliva 2009: 1253). Cabe añadir en este contexto que la mayoría de textos que subieron al escenario del Teatro Español durante los primeros años de franquismo hasta la temporada 48-49, en que se produjo un notable cambio, fueron clásicos (Oliva 2009: 1257).

2.2. RECEPCIÓN DE GOETHE EN ESPAÑA

Así pues, a lo largo de los años posteriores a la presentación de *Fausto*, 43, la obra del genio de Weimar iría subiendo esporádicamente a las tablas de distintos teatros españoles, a pesar de tratarse de un clásico de la dramática alemana. El siguiente espectáculo registrado, *Urfaust*, tuvo lugar en 1960 bajo la dirección de Egan Müller Franken en el seno del Teatro de Cámara y Ensayo y del Teatro Universitario de Friburgo. Hasta 1983 y 1984 no hemos registrado los siguientes estrenos, bajo la dirección de Ricard Salvat y de Antonio Llopis, respectivamente. En los años 90 y en la primera década del nuevo siglo sí fueron más numerosas las apariciones del *Fausto*, con un total de cinco y ocho estrenos²³.

Más allá de las representaciones puntuales de dichos montajes teatrales, Emilio Lorenzo localiza el «primer intento serio» de aproximar la figura y la obra de Goethe a los hispanohablantes ya en 1863, en la serie de dieciséis conferencias en torno a los dos grandes autores de Weimar —Goethe y Schiller— organizadas por Antonio Angulo y Heredia en el Ateneo de Madrid (Anónimo 1983: 36-40).

No obstante, desde 1900, la recepción de Goethe va en constante aumento en nuestro país; los trabajos críticos en torno al autor y las traducciones de su obra son de mayor calidad, y entre estas últimas se incluyen piezas menos conspicuas. Es precisamente entre 1920 y 1950 cuando la literatura del y sobre el genio de Weimar logra un punto culminante (Rukser 1977: 70).

Rukser contempla otro factor fundamental en la introducción de Goethe en nuestro país, que viene dada de forma gradual, a saber, el paulatino proceso de europeización que experimentó España: «[...] el encuentro con Goethe no es en modo alguno un fenómeno literario aislado, sino fruto y culminación de un proceso prolon-

²³ Datos extraídos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), perteneciente al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

gado por el que el mundo hispánico hubo de pasar, para superar su punto muerto y liberarse de su aislamiento» (Rukser 1977: 13).

2.3. RECEPCIÓN DEL TEATRO EN LENGUA ALEMANA EN *LEL*

Tal como anunciábamos en la introducción de nuestro trabajo, en el contexto del teatro en lengua alemana hemos registrado un total de cinco artículos clasificados en las categorías de *historia* (uno) y *crítica e interpretación* (cuatro), si bien tan solo dos son realmente críticas a espectáculos teatrales propiamente dichos, ambas referidas a la versión libre de Cayetano Luca de Tena sobre el *Fausto* de Goethe. Un tercer artículo supone un estudio exhaustivo sobre la recepción de la obra de Goethe a través de la voz de uno de sus traductores, Rafael Cansinos Assens. Los otros dos artículos giran en torno al gran reformador teatral, Bertolt Brecht, si bien no se refieren a ningún espectáculo suyo en España²⁴.

2.3.1. MONTAJES TEATRALES ALEMANES RESEÑADOS EN *LEL*: *FAUSTO*, 43

La adaptación libre del *Fausto* de Goethe, titulada *Fausto 43* en alusión al año en que fue escrita, fue dirigida por Cayetano Luca de Tena, y su estreno tuvo lugar en el Teatro Español de Madrid el 21 de febrero de 1944. El encargado de actualizar y adaptar el celeberrimo poema del gigante de Weimar fue José Vicente Puente.

INSERTAR, APROXIMADAMENTE AQUÍ, EL DIBUJO DE LA ESCENOGRAFÍA DE FAUSTO 43, EJEMPLAR 5 DE MARZO DE 1944, Nº 1, PÁG. 1.

El primero de los artículos referidos a este espectáculo, «Fausto 43 en el Teatro Español. Una grandiosa realización escénica del poema de Goethe», fue publicado en el primer número de la revista, el 5 de marzo de 1944, y ocupa gran parte de la portada. El

²⁴ *N. de la Ed. M.R.S.*: la presencia del autor será especialmente significativa a partir de 1957, coincidiendo con la evolución política del régimen y el cambio generacional, si bien hay que destacar la mención en plena época del nacional-sindicalismo (1944).

artículo pone de relieve la gracia y la fantasía de los figurines de Chausa, los decorados de Burman y la música de Manuel Paradas, que recordó en algunos momentos a un poema sinfónico. Fueron quince minutos de música acompañada por la coreografía de unos bailarines, sin diálogo ni interrupción, y ejecutada por una orquesta situada en la chácena del escenario (Anónimo, 5.3.1944: 1).

Por otro lado, el artículo destaca el «extraordinario éxito» de la representación, que en absoluto quedó relegada a un grupo reducido de espectadores, sino que introdujo al gran público en los temas eternos. A propósito de la versión de José Vicente Puente, en una entrevista con el director recogida en el mismo artículo, Cayetano Luca de Tena se refiere a ella con los siguientes elogios:

[...] ha hecho una encantadora adaptación del poema inmortal de Goethe... Una personalísima interpretación. Es el *Fausto* del genial pensamiento que lo creó puesto en lenguaje del día. De aquí que Puente lo titule *Fausto*, 43. El *Fausto* metafísico ha sido convertido en el *Fausto*, 43 dramático (Anónimo, 5.3.1944: 10).

No obstante, a pesar de estas modificaciones con respecto al original, el director afirmó haber adaptado el poema «con absoluto respeto a la poesía original y a la adaptación literaria». Así lo hemos podido constatar mediante el cotejo del original de Goethe con la versión de Puente²⁵, en la que el drama de Margarita supone el núcleo de la acción, por lo que se han eliminado algunas partes tales como las cavilaciones del autor o los sueños, así como los episodios de carácter mitológico y filosófico, que, evidentemente, alargarían el desarrollo de la obra y, quizás, desviarían la acción. No obstante, podemos afirmar que tanto la esencia como la grandeza de Goethe y de su *Fausto* fueron recogidas de forma global en la puesta en escena.

En el segundo número de la revista (20 de marzo de 1944) se publica un segundo artículo sobre *Fausto*, 43 a cargo de César Val-

²⁵ El libro de dirección de *Fausto* 43 nos ha sido prestado para su análisis por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM).

dés: «Notas sobre *Fausto*, 43. Gratitud al ingenio y al buen hacer de un gran director», en el que todo son alabanzas al entonces joven director, si bien apunta a las críticas de otros entendidos:

Aquí está de nuevo Cayetano Luca de Tena, mago menudo y prodigioso, exhibiendo este gigantesco montaje de *Fausto*: y, como auténtico síntoma de logro artístico, entre la admiración de unos y la crítica de otros. Pero la verdad es que, si el eco de la poesía fáustica resuena en el escenario más abolengo de España, es porque un director joven y entusiasta lo ha conseguido... (Valdés 1944: 10).

La segunda parte del mencionado artículo aborda la cuestión de la idiosincrasia propia del teatro y de la consiguiente posibilidad teatral del *Fausto*, que, como consecuencia de dicha singularidad, no es capaz de abarcar el sentido y el atractivo de la obra:

Cuadro a cuadro, escena por escena, casi todos los fragmentos que del poema nos ofrece la versión de José Vicente Puente tienen valor dramático, una emoción. Mas en ellos no puede residir todo el encantamiento, todo el hechizo poético y filosófico, todo el sentido religioso, todo el juego mitológico del poema inmortal... [...] El teatro tiene, como arte perfecto, su morfología propia de la belleza, su belleza peculiar. Un concepto lírico, filosófico o religioso, bello absolutamente en sí mismo, puede carecer, en cambio, de belleza dramática, de plasticidad y brío de diálogo. De ese sigiloso vaho que contiene la obra propiamente teatral. Y a veces la poesía [...] convertida en espectáculo vivo y animado, ya perdido el inefable silencio de la letra impresa. ¿No acude quizá el espectador con demasiada vivacidad? (Valdés 1944: 10).

De otro lado, los artículos que hemos encontrado en distintos periódicos de la época referidos a *Fausto*,⁴³ evidencian el enorme interés e impacto que dicha obra tuvo en los círculos teatrales españoles. La mayoría dan fe de su buena acogida entre el público y elogian diversos aspectos del montaje, tales como la autoría, la dirección, la música, la coreografía, la interpretación, la escenografía y la iluminación:

[...] *Fausto* 43 [...] obtuvo el aplauso del público, que estimó las dificultades casi insuperables que ha tenido que vencer el joven y culto escritor para teatralizar en una sola sesión obra tan compleja, sutil, enmarañada y larga, que ha sido representada en días sucesivos y que ahora, merced al esfuerzo inteligente del adaptador puede saborearse en una sesión de dos horas y media. (G.S., 23.2.1944).

Respecto de la interpretación, la prestigiosa actriz Mercedes Prendes destacó poniendo «cálida emoción y realismo en la escena de la prisión». Junto a ella intervinieron asimismo José María Seoane como el Fausto joven, y Bruguera, quien «dio una acertadísima interpretación al Fausto viejo». Alfonso Muñoz encarnó a un Mefistófeles «un poco arbitrario de ademán y de gesto»; otros actores fueron Manuel Kayser y Julia Delgado Caro (G.S., 23.2.1944).

Al triunfo de acogida de una obra tan compleja probablemente contribuyera en gran parte la habilidad con que fueron adaptados a los gustos y a las técnicas teatrales del teatro de principios de los años cuarenta:

[...] La obra no llega a nuestro tiempo como un arcaísmo soporífero y ruinoso, sino con un vivo y palpitante interés en medio de las inquietudes nuevas y de los renovados gustos del público. [...] el asunto absorbió la atención de los espectadores cuanto porque están finamente acusados todos los mejores matices del original; y también [...] porque la obra está reconstruida según la técnica del teatro actual (F.C.P., 1944).

Dados la extensión y el elevadísimo contenido filosófico de la obra, no cabe duda de que tanto la adaptación como la puesta en escena de este monumento de la literatura universal debieron de ser todo un reto para Paradas y Luca de Tena. De las críticas teatrales mencionadas y de las fotos del montaje conservadas en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, deducimos que la escenografía fue piedra angular en el desarrollo plástico de la obra. Hubo una apuesta por efectos y elementos igualmente modernos, tales como una cúpula giratoria, y, al menos parcialmente, se trató de reproducir el *color local* del original alemán:

Un fondo en el que se repiten como temas fachadas de casas clásicas alemanas, es como una evocación del espíritu medieval alemán, época de la acción que se completa con un estudio de trajes y que

culmina en los de dos soldados, que recuerda aquellos fastuosos de los lasquenets del Landgrave de Hesse, que pasaron a la historia (De la Cueva, 22-2-1944: 9).

Si bien, decíamos, abundan las alabanzas entre los muchos artículos de prensa registrados, también hemos encontrado opiniones menos bondadosas; en concreto la del director y crítico teatral, dramaturgo, poeta y ensayista Alfredo Marqueríe, publicada en el diario *Informaciones* tras el estreno. Reprobó Marqueríe precisamente la espectacularidad de la puesta en escena, que la plasticidad de la obra y la realización literaria no se hubiesen buscado en la palabra y en el concepto, de acuerdo con la naturaleza del *Fausto*, sino en lo coreográfico:

En cuanto a la realización escénica de Cayetano Luca de Tena, forzoso es consignar que anoche no le acompañó la suerte. Había puesto las más nobles, puras y dignas ambiciones en esta versión espectacular del *Fausto* [...] Y todo eso se vino estrepitosamente abajo por nerviosismos, por impericia manual, por falta de gradación y matiz, por deficiencias técnicas auxiliares... ¡Vaya usted a saber! Las bengalas llenaron de humo el escenario y la sala; la transformación del Fausto viejo en el Fausto joven se hizo lenta y torpemente; fallaron los altavoces con la consiguiente interrupción y desconcierto de la acción; a la bruja se le empezó a prender el borde del vestido cuando tenía que exclamar: «¡Aquí vamos a arder todos!»; la cúpula giratoria dio vueltas al revés, o cuando no convenía; los entreactos se prolongaron excesivamente con la consiguiente impaciencia del público; la disciplina de los componentes del bailable dejó mucho que desear, produciendo un efecto contrario al que se pretendía... Y los figurines de Chausa, que en ciertos vestidos son de una gran belleza y de una estilización admirable, resultaron inadecuados y torpes en lo que atañe a los personajes fantásticos, con demasiados flecos y con excesivo aire de mascarada carnavalesca (Marqueríe, 22.2.1944).

Lamentablemente, no disponemos de material visual suficiente para dar fe o no de las deficiencias a las que apunta Marqueríe; no obstante, tanto el eco que de *Fausto 43* se hizo en los medios como la abundancia de críticas a favor del trabajo dirigido por Luca de Tena nos hace pensar que este supuso un hito en la escena española, al menos en lo referido a la recepción de Goethe y su gran obra maestra en nuestro país.

2.3.2. OTRAS REFERENCIAS AL TEATRO EN LENGUA ALEMANA

Más allá de las críticas teatrales sobre el *Fausto 43*, encontramos, por lo demás, una única referencia al teatro musical alemán, en el primer número de la revista, a propósito de las sesiones de ópera alemana celebradas en El Liceo de Barcelona en 1944, cuyo repertorio giró en torno a Mozart, Strauss y Wagner²⁶. En dicho artículo se reivindican un teatro de ópera y una sala de conciertos para la ciudad de Madrid y se reprueba la situación de precariedad de la ópera madrileña desde la desaparición del Teatro Real. Asimismo, se critica la ausencia de *lo español y lo alemán* en el repertorio madrileño, con «media docena de títulos italianos repetidos hasta la saciedad», y el consiguiente desconocimiento de los compositores alemanes:

El Liceo barcelonés es el marco de las representaciones que de obras de Mozart, Strauss y Wagner ofrece un magnífico conjunto alemán. ¡Mundo desconocido para nosotros! Cuantos por razón de esas comienzan su vida musical a partir del año 20, se ven en la

²⁶ N. de la ed. M.R.S.: Es bien conocido el fenómeno del wagnerianismo en Cataluña, patente incluso en la decoración de walkirias del Palau de la Música Catalana, obra del arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner. En efecto, el movimiento de la Renaixença se nutre del nacionalismo romántico germano del xix. El incipiente nacionalismo catalán, ya fuera en su vertiente tradicional como liberal, no podía sino sentirse atraído por todo lo que fueran manifestaciones del *genio* o *espíritu* nacional, en este caso, alemán (Allegra: 1984). Al contrario, los gustos musicales de la Corte se inclinaban, desde el siglo xviii, hacia la música italiana y, más tarde, francesa. En la programación del Teatro Real de Madrid tuvieron gran peso, en el xix, los gustos personales de Isabel II.

más absoluta falta de conocimientos sobre el repertorio operístico germano (Anónimo, 5.3.1944: 11).

2.3.3. ARTÍCULOS DE FONDO SOBRE TEATRO EN ALEMÁN (DRAMATURGOS, TEÓRICOS DEL TEATRO ALEMANES, ETC.)

Echamos también en falta las aportaciones en torno a otras cuestiones relacionadas con el teatro en lengua alemana, tales como artículos sobre dramaturgos, directores o teóricos de teatro alemanes.

Hemos encontramos dos noticias sobre el lingüista e hispanista alemán Karl Vossler, destacado representante de la Romanística en los ámbitos de la lengua y la literatura y padre de la filología idealista. Uno de ellos es una entrevista en la que aborda cuestiones tales como las influencias del humanismo y el renacimiento en la literatura clásica española, la función histórica del arte y la literatura castellanas en los siglos XVI y XVII, y la diferencia entre el realismo clásico en España y el realismo del siglo XIX (Anónimo, 20.3.1944: 7). En el segundo artículo se anuncia la publicación en España de su obra *Filosofía del lenguaje* (Anónimo, 1.11.1944: 24), cuya publicación en Losada en 2018, relativamente reciente, resulta sintomática de al menos cierto interés por su trabajo a día de hoy. Fue Vossler uno de los grandes pensadores de su tiempo, si bien aceptó con espíritu deportivo vivir en la sombra de su antepasado Wilhelm von Humboldt y su contemporáneo Benedetto Croce (Valero Moreno 2012: 940)²⁷.

²⁷ El número de obras publicadas en nuestro país avala su envergadura intelectual y repercusión: *Introducción a la literatura española del siglo de oro* (Visor Libros: 2000), *La poesía de la soledad de España* (Visor Libros: 2000), *Espíritu y cultura en el lenguaje* (Cultura Hispánica: 1959), *Cultura y lengua de Francia* (Losada: 1955), *España y Europa* (Instituto de Estudios Políticos: 1951), *Escritores y poetas de España* (Espasa: 1944), *Algunos caracteres de la cultura española* (Espasa: 1941), *España: la cultura moderna* (Publicaciones del Centro de Estudiantes de Humanidades: 1933), etc. Son estos solo algunos de los títulos que se fueron publicando en nuestro país, si bien, a partir de los años setenta, comenzaron a menguar, siendo hoy para la mayoría, sobre todo para los más jóvenes, prácticamente un desconocido. Se le menciona en las historias generales sobre la historia de la teoría o la crítica literaria como padre del Idealismo, aunque «descrito (con-

De otro lado, destaca, asimismo, un extenso artículo dedicado a la recepción de Goethe en España. Se divide en tres partes: una primera firmada por Eugenio d'Ors sobre una representación del *Fausto* en Weimar y la realidad simbólica en la obra de Goethe. La segunda parte viene firmada por Dionisio Gamallo Fierros y versa sobre la figura del autor y su tardía introducción en España, cuyo *Werther* vio la luz editorial en 1774 en Alemania y no se publicó hasta 1819 por Cabrerizo —figura de renombre en la recepción del Romanticismo en España—. Se hace una relación de las distintas obras del autor y del desfase existente entre el año de publicación del original y el de la traducción al español y anuncia la publicación de la traducción de las obras completas a manos de Cansinos Assens. A continuación explora la impronta de Goethe en la literatura española, y al contrario, la presencia de lo español en Goethe, y finaliza con las conversaciones de Goethe y Eckermann acerca de España. Por último, el tercer apartado lo constituye una entrevista con Cansinos Assens acerca de su labor de traducción de la obra de Goethe, que calificó como «laboriosa», y no tanto como difícil, a pesar de la frecuente aparición de giros arcaicos y expresiones de ardua interpretación (D'Ors, Gamallo Fierros, Sánchez-Marín, 1.11.1944: 16-17). Al contrario de lo sucedido con Karl Vossler, y a pesar del desfase de recepción al que hemos aludido en el párrafo anterior, la figura y la obra de Goethe son legado eterno en la historia de la literatura y del teatro universal y su presencia es indiscutible en las bibliotecas, editoriales y teatros españoles.

A propósito de grandes figuras de la dramática en alemán, hemos registrado dos artículos, uno de ellos muy breve, sobre el gran reformador teatral del siglo xx, Bertolt Brecht. El primero, publicado en junio de 1956, contiene apenas cuatro párrafos en los que se anuncia su posible nueva emigración a Norte América al no habersele permitido la publicación de su obra *El porvenir de la guerra*.

fusamente) como una doctrina confusa» (Valero Moreno 2012: 941). De los resultados de una encuesta privada entre profesores de distintas edades, estudiantes y bibliotecas se concluyó que, a partir de los 70, muchos filólogos e intelectuales no leyeron —o apenas— a Vossler en nuestro país, pues había quedado obsoleto en el ámbito teórico de la época, cuyos enfoques eran aparentemente distintos (Valero Moreno 2012: 942).

En dicha obra, Brecht reprueba el rearme y la movilización militar en la Alemania del Este; no obstante, el título de miembro de la Academia de las Ciencias debería haberle eximido de toda censura (Anónimo, 2.6.56: 3). El segundo artículo se encuentra disponible en el número 52 de *LEL*, con fecha de 14 de julio del 1956, y anuncia de manera escueta la muerte de Brecht.

Brecht buscó siempre la participación activa del público, la reflexión del espectador con su teatro épico o dialéctico, a través del *Verfremdungseffekt* o efecto de extrañamiento; intentó asimismo fomentar el activismo político con las letras de sus *Lieder*. Quizás también por su espíritu crítico y rebelde en nuestro país se le conoció tarde y, según su traductor en España, Miguel Sáenz, también mal; de hecho, hasta los años sesenta no podemos hablar de una verdadera recepción (Sáenz 2006: 32). Afortunadamente, a día de hoy, y gracias a los esfuerzos de su traductor, disponemos de toda su obra dramática al completo (Cátedra: 2012) y de otros muchos estudios en torno al creador de la Ópera de cuatro cuartos.

El siguiente artículo informa sobre una nueva orientación intelectual del partido comunista checo, por la que se «rehabilita» a autores antes proscritos por los soviéticos²⁸, tales como Hofmansthal, Heidegger, Freud, d'Anunzio o Claudel, y se publica en la Revista de la Unión de Escritores de Praga un ensayo de veinticinco páginas «de bastante objetividad» sobre el «novelista maldito» y «poeta del absurdo», Franz Kafka (Gondomar, 27.04.1957: 11).

El último artículo anuncia la publicación de la obra *El teatro en la actualidad*, del crítico teatral alemán Sigfried Melchinger, traducido por José María Coco Ferraris y publicado por la editorial argentina Galatea. Se alaban la clara, interesante, sintética y penetrante visión sobre el sentido y el concepto del teatro de la época, en la brevedad de 254 páginas, partiendo del teatro como «mezcla de tradición y renovación constante», factor que considera fundamental en la evolución del teatro con una visión moderna o de trans-

²⁸ N. de la ed. M.R.S.: Estos movimientos aperturistas tuvieron lugar tras la muerte de Stalin en 1953, con mayor o menor éxito. Recuérdese a propósito el trágico balance de la sublevación de Hungría en 1956, que causó gran impacto en España, y que sería preludio de la Primavera de Praga en 1968.

formación de los postulados antiguos (Castellano, 14.06.1958: 7). Melchinger fue un autor muy prolífico en el campo de la crítica teatral, pero solo se tradujo al español una única obra suya, *El teatro en la actualidad*. Tampoco hemos encontrado referencias a su figura ni a su obra en prensa u otras revistas, por lo que creemos que su visión del teatro no congenió con la nuestra y fue olvidado en España.

2.3.4. NOTICIAS SOBRE LA VIDA CULTURAL EN LOS PAÍSES DE LENGUA ALEMANA

Como adelantábamos en la introducción de nuestro trabajo, el mayor número de registros encontrados son noticias de la vida cultural de los países de lengua alemana, sobre todo de Alemania, aunque también de Austria y de la Suiza germanófono. En total se han registrado diez en el contexto de la vida cultural alemana, dos en el de la suiza y cinco en el de la austriaca; están referidos sobre todo a eventos (estrenos y otras representaciones, carteleras...), a la concesión de premios y a la muerte de directores de renombre.

Resulta interesante, tras leer sobre todo algunos artículos de esta sección, la imagen proyectada de crítica, renovación e incluso rebeldía de los países de lengua alemana. En algunas noticias sobre eventos o el funcionamiento de los teatros en Austria o Alemania, los autores se sirven para reivindicar algún aspecto del teatro español. Así, pues, encontramos un artículo acerca de la actividad de los teatros de ensayo en Austria. El Theater der Courage (Teatro Coraje), el Kleines Theater im Konzerthaus (Teatro en Miniatura) y el Studio der Hochschulen se presentan en defensa de un teatro de vanguardia valiente que apuesta por repertorios y propuestas más críticos y arriesgados de autores como Sartre (*Puerta cerrada*), Weigel (*Barrabás*) o Anouilh (*Medea*) (Gordon, 19.4.1958: 15).

En otro de los artículos se documenta la existencia del célebre cabaret muniqués *Die kleinen Fische*, en Schwabing. La autora alaba la «crudeza» y la «gracia verdaderamente acertados» con que se abordan cuestiones relacionadas con los gustos de la época, tales como la literatura francesa del momento y su influencia en los jó-

venes escritores, y otros asuntos más peliagudos como el problema de la vivienda, la organización del nuevo ejército, la «amistad de los americanos» o el resurgimiento del militarismo. Tal era el atrevimiento de los actores de este cabaret, que alguna de sus funciones les costó multas, clausuras y otras intervenciones de la policía (Nonell, 14.12.1957a: 15).

En la sección «Arte y letras del mundo» encontramos un extenso artículo dedicado a la ópera en Alemania y a la transformación que este género musical sufrió tras la 2.^a Guerra Mundial. El autor hace hincapié en que, si bien se mantuvieron los gustos tradicionales en cuanto al fondo (Mozart, Puccini, Verdi, Weber, Gluck, Strauss y Wagner), hubo una renovación de la escenografía, más realista y directa, y una condensación de las obras clásicas de la ópera internacional hasta alcanzar el simbolismo de los Autos Sacramentales. Como muestra más representativa de dicha sintetización alude a *Fidelio*, de Beethoven, en la Ópera del Estado de Hamburgo, y a *Don Juan*, de Mozart, en el Teatro Municipal de Kiel. Asimismo, señala como la principal característica del teatro musical alemán del momento la primacía de lo intelectual, más allá de la búsqueda de sentimientos afectivos por parte del espectador, como antaño. En este contexto destaca el «extraordinario éxito» de *Columbus*, de Werner Egk, y de *Versiegelt*, de Leo Blech, «una de las raras óperas bufas alemanas que, sin embargo, atrae gran número de aficionados siempre que se representa» (Anónimo, 8.2.1958: 15).

En el resto de artículos en este contexto se anuncian otras representaciones, como el estreno con gran éxito de crítica y de público de *Der Furchtsame* (*El miedoso*), de Philipp Hafner, precursor del teatro popular austriaco, en el Burgtheater de Viena. Fue de nuevo una moderna adaptación a cargo de Joseph Gregor y Franz Paul, dos de las más destacadas figuras de directores de escena del momento, y dirigida por Robert Valberg (Anónimo 1.11.1944: 24).

En el n.º 52 de la revista (14.7.1956), en la sección «7 días» de la página «Teatro», se insertan también un par de párrafos en los que se anuncia la adaptación de la novela de Víctor Hugo *El hombre que ríe*, a cargo de Gunter Weisenborn (1902-1969). *El rostro perdido*

fue el nuevo título que le dio a lo que los críticos calificaron como «larga balada social entre Brecht y Hogarth» (V.F.A., 14.7.1956).

En esa misma sección se anuncian igualmente los estrenos de *Sed antes del combate*, en Viena, del entonces joven autor Alfred Opel —del que se apunta que «más que conmover, fastidia como un dolor de cabeza»—, y del drama *Mentira mortal*, del alemán Gerd Oelschlegel (1926-1998), acerca de los problemas de una familia que huye a la Alemania Oriental (VFA, 14.7.1956). A continuación se dedica un breve artículo acerca de los cuatro premios de origen norteamericano otorgados en el Festival de Berlín.

Otros autores y obras mencionados son Puccini, Verdi, Weber y Wagner en la Ópera del Estado; Shakespeare, Schiller y Thomes en el Schiller Theater; Anouilh (*El vals de los toreros*), Bernard Shaw, Tolstoi y *El diario de Ana Frank* en el Schlosspark; *Tattingan* en el Renaissance; *ballet* «del tipo más clásico» y comedia en el Tribüne, y *Otelo* en el Hebel, todos ellos en el marco de la cartelera berlinesa de los meses de octubre y noviembre de 1957 (Nonell, 7.12.1957b: 15).

Por lo demás, se anuncia el fin de los festivales de Bayreuth con *Tristán e Iseo* y se ofrece la relación de obras de la siguiente edición (*El buque fantasma*, en una nueva escenificación de Wieland Wagner; *Lohengrin*, *Los maestros cantores de Núremberg* y *Parsifal*, escenificada por Wieland Wagner; *Tristán e Iseo*, por Wolfgang Wagner), y se comunica que, tras haber sido representada 16 veces consecutivas desde 1951, no subirá a escena el clásico de Wagner *El anillo de los Nibelungos* (Anónimo, 6.9.1958: 5).

Localizamos una referencia a la especial inclinación de los berlineses por el teatro francés a propósito de la puesta en escena de *L'herluberlu*, de Jean Anouilh. Sobre todo *Le misanthrope* de Molière y *L'Apollon de Bellae* de Giraudoux fueron, al parecer, dos asiduos de la actual capital alemana (Anónimo, 8.11.1958: 3).

La última noticia se refiere a la *resurrección*, tras la guerra, de las insignes figuras musicales Hascha Heifetz, Franz Lehar y Stolz, autor de la opereta vienesa *La posada del caballito blanco*, en torno al cual gira el artículo (Anónimo, 30.11.1945: 23).

En otro orden de cosas, fueron destacadas las figuras de Philipp Ernst Bertram, Carl Friedrich Freiherr von Weizsäcker y Karl Jaspers a propósito de la concesión del Premio Renano de literatura (Anónimo, 20.03.1944: 24), Premio Goethe de la ciudad de Fráncfort (Anónimo, 6.9.1958: 5) y Premio de la Paz (Anónimo, 20.12.1958: 6), respectivamente. Bertram fue jurista, profesor y secretario de Estado en 1753; por entonces era conocido «en un reducido círculo intelectual», probablemente aún más restringido a día de hoy. Por su parte, la labor de Carl Friedrich Freiherr von Weizsäcker, físico, filósofo y profesor, fue reconocida en numerosas ocasiones en Alemania; mas en España nos hicimos tan solo un pequeño eco de su figura y labor. No podemos decir lo mismo de Karl Jaspers, «el último de los grandes filósofos alemanes», cuyo reconocimiento por su lucha contra el nazismo permanece a día de hoy.

Existe una última noticia sobre la concesión de premios para fomentar la buena presentación de los libros, evento organizado en su día por la Unión Helvética de Libreros (Anónimo, 15.5.1944: 24). Una, sin duda, loable iniciativa que también tiene lugar a día de hoy en España²⁹.

Los anuncios de defunciones nos permiten asimismo hacernos una idea de la repercusión que lo dramaturgos en cuestión tuvieron en nuestro país. Así, pues, se dedica un artículo a la muerte de Alfonso Paquet en Fráncfort, «conocido poeta, novelista y dramaturgo, cuyas actividades en el periodismo eran de todos conocidas» (Anónimo, 31.5.1944: 23) y, a día de hoy, por pocos o muy pocos sabidas, dada la ausencia de su impronta en los catálogos de nuestras bibliotecas y en la web. Asimismo se anuncia el fallecimiento a los cincuenta y cuatro años de edad de Franz Werfel, célebre escritor pacifista austriaco ayer y hoy. Ya entonces conocido, sobre todo, por *La canción de Bernadette* «una de las historias más delicadas y finamente escritas que se conocen»; su muerte supuso «la desapa-

²⁹ Pongamos por caso la convocatoria por parte de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte de los Premios 2020 a los libros mejor editados y al reconocimiento a la labor de los libreros en el ámbito valenciano durante 2019.

rición de una de las figuras más notables de la literatura moderna» (R.M., 25.9.1945: 24). Si bien es su faceta de novelista la más conocida en España, en 2018 se publicaron en España por primera vez dos de sus piezas dramáticas, *La tentación* y *Juárez y Maximiliano*, con un exhaustivo análisis del autor y su obra (Madrid: Cátedra).

Según el libro de pagos (AGA, Libro caja 7: 56), el autor de este último artículo podría ser Ricardo Majó, que quizás firmaba solo con las iniciales (R.M.) por su conocidísimo pasado republicano. Su nombre completo aparece en los pagos de ese número 34, y no hemos encontrado otro nombre con el que pudiera confundirse. También hay referencias a Roberto Martín, pero no se le paga nada en ese número, sino en otros. Dicho libro de pagos se encuentra en el Archivo General de la Administración.

Por último, se notifica también la muerte en Zúrich del escritor, poeta y dramaturgo austriaco Siegfried Trebitsch, traductor de numerosas obras de Bernard Shaw y autor de otras tantas. A propósito del anuncio de su muerte se informa de la próxima publicación de sus obras completas por la Casa Editorial Artemis-Verlag. El titular nos advierte de la importancia de Trebitsch antaño en nuestro país: «Ha muerto el conocido escritor austriaco Siegfried Trebitsch» (Anónimo, 1.9.1956: 3); no obstante, no encontramos referencias suyas en catálogos ni en la web en la actualidad.

En la misma página se encuentra, bajo el título de «Los más bellos libros austríacos» (Anónimo, 1.9.1956: 3), una breve relación de las doce obras que obtuvieron premio nacional de literatura. Entre ellos se encuentran los dramas selectos de Félix Braun, prolífico escritor, poeta y dramaturgo de quien, sin embargo, no encontramos huella literaria a día de hoy en España.

Por último, y con carácter anecdótico, nos referimos a un artículo sobre una querella presentada contra Ursula Ruett por su libro *In Sachen Mensch* («El caso humano»), de 1955, sobre la vida en una pequeña ciudad, por haberse sentido el alcalde y otros trabajadores del ayuntamiento del pueblo vecino aludidos en los personajes de la obra. Sirva esta noticia para dar cuenta de una imagen crítica, en este caso quizás censora, de *lo alemán*:

Los alemanes son muy amantes de los procesos; es un modo muy alemán de entender la democracia. Por menos que canta un gallo, uno se encuentra procesado o a punto de ello. Se ha de andar con pies de plomo en este país, ya que cualquier descuido equivalen a comparecer ante un juez. Si alguien, no diré se molesta en leer la prensa alemana, siempre, sea el periódico que quiera, hallará juicios para todos los gustos. Un diario o revista sin juicios no se concibe (Müller, 22.3.1958: 15).

3. CONCLUSIONES

Este recorrido por las ciento once entregas publicadas en *LEL* (enero 1944-1946 y 1956-julio 1957), en busca de la impronta que el teatro de lengua alemana dejó en España a través de esta célebre revista cultural, nos permite extraer una serie de conclusiones que pasamos a exponer a continuación.

En términos cuantitativos, resulta llamativo el escaso número de artículos referidos a estos países. Muy pocas han sido las críticas de espectáculos, las noticias de personalidades del mundo teatral o de la vida cultural en ellos. La primera etapa objeto de estudio (enero 1944-1946) corresponde prácticamente con el final de la Segunda Guerra Mundial y, la segunda (1956-julio 1957), con lo que aún podrían considerarse años de recuperación de Alemania, circunstancias que podrían parcialmente justificar la falta de presencia de su teatro.

Desde el punto de vista cualitativo, no hemos obtenido información suficiente para valorar el modo en que el teatro en alemán fue recibido. Tenemos noticia de un único espectáculo, *Fausto 43*, que fue estrenado en 1944 en el Teatro Español bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena. Fue una apuesta arriesgada, con una moderna escenografía, y centrada en el drama de Margarita, y supuso todo un hito en la trayectoria del director y en la historia de la recepción del teatro alemán en nuestro país.

Podemos asimismo afirmar que, en varios de los artículos publicados en *LEL*, se presenta *lo alemán* como un valor de renovación,

crítica e incluso rebeldía. Se alaban las apuestas de los teatros de ensayo en Austria, la transformación formal de la ópera alemana tras la guerra o la lucha social en el cabaret muniqués *Die kleinen Fische*. Dicha imagen se corresponde en gran parte con la que a día de hoy tenemos del mundo alemán, sobre todo del austriaco, cuyos espíritu crítico y gran introspección conforman su esencia (Serrano 2018: 386)³⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES ARCHIVÍSTICAS

ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN. SECCIÓN CULTURA

Libro de caja número 7 desde el día 17 de octubre de 1945 al 9 de febrero de 1946, AGA (03)049.002–22/01396.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- (1944) «Fausto 43 en el Teatro Español. Una grandiosa realización escénica del poema de Goethe». *LEL* 1 (5 de marzo), 1 y 10.
- (1944) «Madrid sin auténtica ópera. Nostalgia de Wagner». *LEL* 1 (5 de marzo), 11.
- (1944) «Karl Vossler habla de España. El ímpetu retenido dentro de unos límites invencibles. Causas de la riqueza de nuestro idioma. Retentiva y agudeza de los españoles. Influencias del Humanismo y el Renacimiento. El sentido de lo infinito en la literatura». *LEL* 2 (20 de marzo), 7.
- (1944) «Ernesto Bertram, premio renano de literatura». *LEL* 2 (20 de marzo), 24.

³⁰ Esta última, que bebe en gran parte de la irrupción de las teorías de Freud en la literatura austriaca en las primeras décadas del siglo xx, es fácilmente perceptible en autores como Schnitzler, Bernhard, Handke o Büchner.

- (1944) «Embajadores de la música del gótico y del renacimiento». *LEL* 3 (15 de abril), 11.
 - (1944) «En Suiza. Premios para fomentar la buena presentación de los libros». *LEL* 5 (15 de mayo), 24.
 - (1944) «Noticiario». *LEL* 6 (31 de mayo), 23.
 - (1944) «Karl Vossler acaba de publicar su última obra, titulada *Filosofía del lenguaje*». *LEL* 15 (1 de noviembre), 24.
 - (1944) «Teatro en Viena. *El miedoso*. Moderna adaptación de la obra de Philipp Hafner». *LEL* 15 (1 de noviembre), 24.
 - (1945) «Stolz en América». *LEL* 37 (30 de noviembre), 23.
 - (1956) «Brecht, ¿emigrará nuevamente?». *LEL* 46 (2 de junio), 3.
 - (1956) «Ha muerto el conocido escritor austriaco Siegfried Trebitsch». *LEL* 60 (1 de septiembre), 3.
 - (1956) «Los más bellos libros austriacos». *LEL* 60 (1 de septiembre), 3.
 - (1958) «La ópera en Alemania». *LEL* 115 (8 de febrero), 15.
 - (1958) «Los festivales de Bayreuth de 1959 sin el “anillo”». *LEL* 145 (6 de septiembre), 5.
 - (1958) «El premio Goethe». *LEL* 145 (6 de septiembre), 5.
 - (1958) «Creación de *Ehrluberlu*, de Jean Anouilh, en Berlín». *LEL* 153 (8 de noviembre), 3.
 - (1958) «Karl Jaspers, Premio de la Paz». *LEL* 159 (20 de diciembre), 6.
 - (1964) «Sección 7 días». *LEL* 52 (14 de julio), página Teatro.
 - (1983) «Boletín informativo» 122 (enero), 36-40.
- ALLEGRA, GIOVANNI (1984) «Aspectos de la cuestión Wagner. Nietzsche en la Cataluña modernista». *Castilla: Estudios de literatura*, 8, 9-24.
- ANDRÉS GALLEGO, JOSÉ (1997) ¿Fascismo o Estado católico? Ideología, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941. Madrid: Ediciones Encuentro.
- ANDRÉS GALLEGO, JOSÉ; PAZOS, ANTÓN (1999) *La Iglesia en la España contemporánea*/2. 34-88. Madrid: Ediciones Encuentro.
- CASTELLANO, JOSÉ (1958) «El libro de hoy». *LEL* 133 (14 de junio), 7.

- CUÉLLAR LÁZARO, Carmen (2000) *Dobletes de traducción y traductología. Las traducciones al castellano en España de la literatura contemporánea en lengua alemana (1945-1990): estudio lingüístico*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid.
- DE LA CUEVA, Jorge (1944) «Español: *Fausto*. Versión de la obra de Goethe, por Don José Vicente Puente». *Ya* (22 de febrero), 9.
- D'ORS, Eugenio; GAMALLO FIERROS, Dionisio; SÁNCHEZ-MARÍN, Faustino G. (1944) «Goethe en la luz de España». *LEL* 15 (1 de noviembre), 16-17.
- F.C.P. (1944) «Un nuevo triunfo en el Teatro Español. *Fausto* 1943: Versión española de la obra de Goethe, realizada por José Vicente Puente». *Dígame* (22 de febrero), disponible en: https://www.teatro.es/profesionales/manuel-kayser-7689/estrenos/fausto-43-7032/documentos-on-line/prensa?set_language=en
- G.S. (1944) «El estreno del lunes en el español: *Fausto* 43». *Gol* (23 de febrero), disponible en: https://www.teatro.es/profesionales/manuel-kayser-7689/estrenos/fausto-43-7032/documentos-on-line/prensa?set_language=en
- GONDOMAR (1957) «Los rusos 'rehabilitan' a Franz Kafka». *LEL* 93 (27 de abril), 11.
- GORDON (1958) «Teatro de ensayo en Austria». *LEL* 125 (19 de abril), 15.
- MARQUERIE, Alfredo (1944) «En el Español se estrenó 'Fausto 43': Adaptación libre para una versión espectacular de la famosa obra de Goethe, por José Vicente Puente». *Informaciones* (22 de febrero), disponible en https://www.teatro.es/profesionales/manuel-kayser-7689/estrenos/fausto-43-7032/documentos-on-line/prensa?set_language=en
- MÜLLER, Federico (1958) «Crónica de Fráncfort: Ursula Ruett ante los tribunales». *LEL* 121 (22 de marzo), 15.
- NONELL, Carmen (1957a) «Cine y teatro en Berlín». *LEL* 107 (7 de diciembre), 15.
- (1957b) «Un cabaret literario en Múnich». *LEL* 108 (14 de diciembre), 15.

- OLIVA OLIVARES, César (2009) «Los clásicos durante el primer franquismo». En *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, J. Álvarez, Ó. Cornago, et al. (ed.), 1251-1262. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- R.M. (1945) «El fallecimiento de Franz Werfel». *LEL* 34 (25 de septiembre), 24.
- RUKSER, Udo (1977) *Goethe en el mundo hispánico*. Madrid: Fondo de Cultura Económico.
- SÁENZ SAGASETA, Miguel (2006) «Introducción. Bertolt Brecht: vida y literatura». En M. Sáenz Sagaseta (ed.), 11-36. Madrid: Cátedra.
- SERRANO BERTOS, Elena (2012) «El teatro alemán en los escenarios españoles desde 1939: breve informe de su recepción». En *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, P. Martino, J.A. Albaladejo y M. Pulido (eds.), 255-270. Madrid: Dykinson.
- (2013) «Un déficit documental en la historiografía de la traducción en España: consideraciones acerca del teatro (austriaco) representado y no editado». *MonTI. Monografías de traducción e interpretación*, M. Á. Vega y M. Pulido (eds.) 5, 193-212, disponible en <https://doi.org/10.6035/MonTI.2013.5>
- (2018) *Recepción del teatro austriaco en España: la traducción escénica y editorial de dramaturgos austriacos en España entre 1975 y 2015. Un análisis cuantitativo y cualitativo*. Tesis doctoral inédita.
- VALDÉS, César (1944) «Notas sobre *Fausto*, 43. Gratitud al ingenio y al buen hacer de un gran director». *LEL* 2 (20 de marzo), 10.
- VALERO MORENO, Juan Miguel (2012) «Vossler en España». En *Literatura medieval y renacentista en España*, N. Fernández y M. Fernández (eds.), 939-958. Salamanca: Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR).
- V[ictoriano]. F[ernández] A[sís]. (1964) «La muerte de un escritor es una noticia, vean lo que dijo Bert Brecht». *LEL* 52 (14 de julio), 3.

Incluso llegarán hasta creer que la emancipación de Europa se inicia solamente, y que en el futuro los viejos litigios, causa de la guerra, habrán de considerarse como carentes de importancia.

LAS ediciones "Chéne" anuncian la próxima aparición de una obra consagrada a "Tavanti", que contendrá la reproducción íntegra en colores de los frescos de la celebre cripta. Esta obra será la primera de una colección cuyo conjunto constituirá el único corpus que se haya publicado de la pintura romana.

de su belleza; muestra con la pléyena que esta
llega, esta gracia dominó durante mucho tiempo a
alma consumida de pasión de Armand Le Bouthillier.
Pero vino la muerte, quebrando toda esperan-
za. El drama es bastante en sí mismo y holgaba para
acrocce horrores, inventar la fábula de la cabeza cor-
tada de esta mujer tan fervientemente adúltera.
querido). Al terminar (ay terrible simpatía y tra-
tándose de tal amante, no quedaba otra salida que
el clausuro.

(1). Armand Hoog: *Literatura en Silencia*. (Ediciones Bernard Grasset).

[252]

montaje en los teatros madrileños, como el dedicado a Ibsen, su lirismo y sus damas soñadoras tan del gusto de Ruiz Iriarte, líneas escritas tras haberse estrenado sin éxito una traducción de *Hedda Gabler* (15.5.1944: 10)³².

En concreto, el teatro escandinavo en estas dos primeras épocas de *LEL* apenas queda representado sino por algún artículo sobre la escenografía (Anónimo, 25.5.1945: 7), por breves alusiones a Strindberg (v. gr., G. Z., 9.6.1956b: 7) y por Ibsen, en la mencionada colaboración de Ruiz Iriarte, y cuando se celebró el cincuentenario de la muerte del autor (Anónimo, 25.5.1956: 3): para Victoriano Fernández de Asís, el dramaturgo noruego había abierto el camino escénico de otro gran admirado de la época, George Bernard Shaw (V.F.A., 16.6.1956: 7).

Pregunta repetida a las figuras teatrales entrevistadas a lo largo de la primera época fue la referente al lugar del mundo donde se hacía el mejor teatro en aquel momento, y los mejores autores vivos. Las respuestas respecto a los países se repitieron casi invariablemente: Inglaterra y Alemania, Francia y los Estados Unidos. Inglaterra era el país señalado por Luis Escobar, quien mencionó el nombre de Priestly como uno de los grandes autores del momento (Anónimo, 15.5.1944: 10), sentir con el que concordaba Gabriel García Espina, quien entendía que su obra *La herida del tiempo* suponía el modelo de gran teatro y un gran hallazgo. Pero también juzgaba un maestro a Noel Conward. De Francia destacaba a Anouilh (Anónimo, 1.12.1944: 10). Francia y su capital eran los lugares del mejor teatro, a juicio de Pérez de la Ossa (Anónimo, 15.5.1944: 10), opinión que contradijo Cayetano Luca de Tena, para quien el teatro de Giradoux era demasiado cerebral (Anónimo, 31.5.1944: 10). Por los Estados Unidos votaron Cayetano Luca de Tena, para quien O'Neill destacaba por encima de los otros dramaturgos (Anónimo, 31.5.1944: 10); Tomás Borrás, al entender que la mezcla de culturas negra, latina y anglosajona conferían una riqueza particular (Anónimo, 15.6.1944: 10), y tam-

³² Versión de Luis Hurtado, con la aplaudida Irene López Heredia en el papel principal.

bién Morales de Acevedo, si bien entendía que también en Inglaterra (Anónimo, 15.3.1945: 10). Para Jorge de la Cueva, la razón estaba en haber sabido incorporar temas universales y nutrirse del teatro de otros países, como Méjico, España o Inglaterra (Anónimo, 25.9.1944: 10). Por su parte, Joaquín Calvo Sotelo prefería a Pirandello y lo juzgaba el mejor autor de todos los tiempos, hasta el punto de situar por detrás de ellos a Bernard Shaw, O'Neill y Giradoux (25.4.1945: 10).

Estos gustos y preferencias manifestados, sin embargo y como podrá comprobarse en las páginas siguientes, no trajeron consigo ningún tipo de proliferación de colaboraciones en torno a tales autores o al teatro de sus respectivos países, dadas las circunstancias y la dificultad, en estas dos épocas, de contar con corresponsales que informaran sobre el particular.

Tampoco cabe establecer criterios diáfanos respecto a la elección de unos u otros autores y obras en el vasto panorama de estrenos y reposiciones de estas épocas, tanto en España como en todo del mundo occidental, y junto a las menciones sobre representaciones en festivales de teatro europeos o montajes al otro lado del Atlántico, en ocasiones Fernández de Asís acogía en su columna un acontecimiento menor, como la ejecución en el Ateneo de *El enemigo*, de Julian Green (V.F.A., 9.6.1956: 7).

Por lo que respecta al teatro anglosajón, de modo paralelo a la progresiva posibilidad de la victoria aliada, a partir de la primavera de 1945, se produjo en la revista un repentino interés por aquel, más allá de las preferencias manifestadas por las gentes de teatro, hasta el punto de presentarse en un caso un titular referido al teatro inglés sin correspondencia con el cuerpo del artículo que aparecía a continuación, y que se había extraído del *New York Times* (Anónimo, 25.9.1945: 23).

En cuanto a los autores, George Bernard Shaw apareció en el noticiario del segundo número, a propósito de la biografía sobre él escrita por Chesterton, que se encontraba entonces a punto de publicarse (Anónimo, 20.3.1944: 20), pero no volvió a mencionársele hasta la avanzada fecha de agosto de 1945, cuando nadie podía dudar ya de la victoria aliada: se trataba esta vez en una colum-

na de Luis Fernando de Igoa sobre el último estreno del autor (25.8.1945: 10). La coincidencia del centenario del nacimiento del dramaturgo con el reinicio de la publicación propició algún artículo en la segunda época, a saber, la conversión en comedia musical de su obra *Pigmalión* (Anónimo, 9.6.1956: 7), la reseña de la publicación de *Cartas entre un autor y una actriz* (Anónimo, 30.6.1956: 7), pese al año y medio transcurrido desde su aparición en las librerías, o las controversias en torno a su figura (Jenner, 25.8.1956: 3), o la puesta en escena de su obra *Apple Cart* en Manhattan (Anónimo, 10.11.1956: 7).

Las páginas de la segunda época arrojan, número a número, un puñado de acontecimientos relacionados con los autores anglosajones más de moda en la España de la época. Entre otros que Victoriano Fernández de Asís no hizo sino mencionar, T. S. Eliot, por estrenarse en España, con la compañía de Dido Pequeño Teatro, la adaptación *Reunión de familia*, traducida por Elisabeth Gate y Carmen Conde (V. F. A., 23.6.1956: 7); John Millington Synge, a raíz del estreno en el teatro María Guerrero de una obra suya, traducida como *El farsante del mundo occidental* (V. F. A., 23.6.1956: 7). Victoriano Fernández Asís, entre otros, también se hizo eco del estreno de *Miranda*, de Peter Miackmore, traducida como *Marea baja* (V. F. A., 9.6.1956: 7), y Ramón Soto se ocupó del dramaturgo británico Terence Mervyn Rattigan y su obra *El príncipe durmiente* (6.7.1957: 7).

La escuela de teatro de Londres merecería un artículo en el número 88, como así mismo algunos montajes de obras shakespearianas que exigirán mayores comentarios. Sirvan estas noticias de ejemplo de la supuesta seriedad informativa y cultural de la revista que, sin embargo, no siempre quedó al margen del noticiario del corazón, por ejemplo cuando se hizo eco del matrimonio del conocido dramaturgo Arthur Miller con la más famosa e icónica actriz Marilyn Monroe (Anónimo, 9.6.1956a: 3).

El teatro de otras latitudes, quizás también en conexión con la situación histórica y política, aparece en menos colaboraciones. Si en la primera se observan referencias a Dostoievski merced a la adaptación teatral dirigida por Luis Escobar *Los endemoniados*

(Anónimo, 5.3.1944: 10), en la segunda época, Gondomar dedica un artículo a Bernardo Graivier, poeta, novelista y dramaturgo ruso afinado en Argentina (*Condomar*, 22.6.1957: 3).

TROTERAS y DANZADERAS

De "Hotel Terminus" a "Los Endemiciados"

UNA ESTUPENDA IDEA TEATRAL Y UN EXTRAORDINARIO ACIERTO DE ADAPTACIÓN



file—el clima de un hotel de lujo... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...

El teatro de la Torre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...

El teatro de la Torre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...

"FAUSTO, 43"
EN EL TEATRO ESPAÑOL

Una grandiosa realización
escénica del poema de Goethe

Adaptación de José Vicente Pantoja; música de Pantoja, decorados de
Bernardini, figurines de Chacón, decorados: Capatzen Luca de Tena

A lo largo de la historia del teatro español... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...

El teatro de la Torre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...

El teatro de la Torre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...

LA DIALECTICA DE LOS PIES UN "FENÓMENO NACIONAL"

Dramas y temas entre sucesos algebráicos

El teatro de la Torre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...

El teatro de la Torre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...

El teatro de la Torre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...



El teatro de la Torre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...

El teatro de la Torre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...

El teatro de la Torre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...

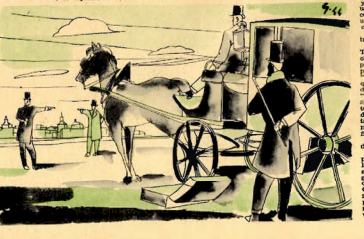
LA FARULA Y EL DIÁLOGO

UNO de los temas de la literatura...

El teatro de la Torre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...

El teatro de la Torre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...

El teatro de la Torre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre... como el destino de aquel hombre...



Pero otros autores más reconocidos de la tradición rusa, entre ellos el ineludible Chejov, habrán de esperar hasta la tercera época de la revista para protagonizar artículos y no solo alusiones más o

menos tangenciales, como cuando Fernández de Asís mencionó el montaje de *Platonov* en el Festival de Burdeos, llevado a cabo por André Vilar (V.F.A., 9.6.1956: 7), en la misma página en que se recogía la fotografía de un montaje de *Tío Vania* en manos del Kongilka Dramatiska Teatern, de Estocolmo.

REFERENCIAS CITADAS

- ANÓNIMO (1944) «De *Hotel Terminus* a *Los endemoniados*». *LEL* 1 (5 de marzo), 10.
- (1944) «De inmediata publicación. Noticiario bibliográfico». *LEL* 2 (20 de marzo), 20.
- [Víctor Ruiz Iriarte] (1944) «Troteras y danzaderas. En el salóncito del María Guerrero. Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa hablan de teatro». *LEL* 5 (15 de mayo), 10.
- (1944) «Troteras y danzaderas. De cuatro a cinco. Charla sobre el teatro. habla el director del Teatro Español». *LEL* 6 (31 de mayo), 10.
- «Troteras y danzaderas. Tomás Borrás, autor y director». *LEL* 7 (15 de junio), 10.
- [Víctor Ruiz Iriarte] (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos. Jorge de la Cueva». *LEL* 13 (25 de septiembre), 10.
- (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. Gabriel García Espina cree en el futuro de un teatro optimista y alegre». *LEL* 17 (1 de diciembre), 10.
- (1945) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. Emilio Morales de Acevedo». *LEL* 23 (15 de marzo), 10.
- (1945) «Troteras y danzaderas. Joaquín calvo Sotelo y su ideal de autor». *LEL* 25 (25 de abril), 10.
- (1945) «Noticias de Hispanoamérica. *La Estafeta* en el mundo». *LEL* 26 (10 de mayo), 26.
- (1945) «La Estafeta en el mundo. Teatro inglés. Las últimas producciones londinenses». *LEL* 34 (25 de septiembre), 23.
- (1956a) «Valija del exterior. Oslo conmemora el 50 aniversario de la muerte de Ibsen». *LEL* 45 (25 de mayo), 3.

- (1956b) «Cine, teatro, circo. La nueva escenografía en Suecia. Del neoclasicismo al expresionismo». *LEL* 45 (25 de mayo), 7.
- (1956a) «Valija del exterior. Arthur Miller se casa con Marilyn Monroe». *LEL* 47 (9 de junio), 3.
- (1956b) «Cine. Teatro. Circo. *Pígmalión*, comedia musical». *LEL* 47 (9 de junio), 7.
- (1956) «Cine. Teatro. Circo. Libros de la escena. Un amor de Bernard Shaw. Teatro o metamorfosis». *LEL* 50 (30 de junio), 7.
- (1956) «Cine. Teatro. Circo. Bernard Shaw, en Manhattan». *LEL* 69 (10 de noviembre), 7.
- Condomar (1957) «Valija del exterior. Hace versos y novela pero sigue fiel a su vocación. Para Bernardo Graiver el teatro es el total de las artes». *LEL* 101 (22 de junio), 3.
- G. Z. (1956) «Cine. Teatro. Circo. Desde París. III festival dramático». *LEL* 47 (9 de junio), 7.
- IGOA, Luis Fernando (1945) «Troteras y danzaderas. Teatro de aquí y de allá. Bernard Shaw, la crítica Marie Bell y otras cosas». *LEL* 32 (25 de agosto), 10.
- JENNER, Ricardo (1956) «Valija del exterior. Shaw, motivo de controversia en la prensa británica irlandesa». *LEL* 58 (25 de agosto), 3.
- R. (1944) «Sello de urgencia. Hedda Gabler en Andalucía». *LEL* 7 (15 de junio), 4.
- R. M. (1945) «La Estafeta en el mundo. Los teatros nacionales. Inglaterra se enfrenta ahora a ese problema». *LEL* 35 (octubre), 24.
- RUIZ IRIARTE, Víctor (1944) «La dialéctica de los pies. El ibsenismo en 1944». *LEL*, 5 (15 de mayo), 10.
- SOTO, Ramón (1957) «Mary Carrillo, en el teatro, y Marilyn Monroe, en el cine, interpretan el mismo papel en la obra de Terence Rattigan, *El príncipe durmiente*». *LEL* 103 (6 de julio), 7.
- V[ictoriano] F[ernández] de A[sís] (1956) «Cine. Teatro. Circo. Siete días». *LEL* 47 (9 de junio), 7.
- (1956) «Cine. Teatro. Circo. Siete días». *LEL* 48 (16 de junio), 7.
- (1956) «Cine. Teatro. Circo. Siete días». *LEL* 49 (23 de junio), 7.

EL TEATRO ITALIANO EN LA PRIMERA Y SEGUNDA ÉPOCA DE *LA ESTAFETA LITERARIA*

Giovanna Fiordaliso
Università della Tuscia

MUY conocido es el papel de las revistas literarias en el siglo XX: en las distintas realidades nacionales, son numerosos los trabajos que se han centrado en el rastreo, la identificación, la descripción de las publicaciones periódicas que contribuyeron a la difusión del conocimiento social y cultural, dirigiéndose a un público amplio e interesado en los fenómenos culturales del propio país, y de los extranjeros.

En España, como en Italia, es algo que ya se había manifestado y consolidado en las últimas décadas del siglo XIX: en un estudio sobre las revistas literarias de la Generación del 98, Espegel Vallejo y García-Ochoa afirman que «la génesis y el desarrollo de los distintos movimientos culturales y estéticos de final de siglo se van a plasmar en el periódico, como cauce de información cotidiana y, sobre todo, en la revista, con un objetivo más especializado» (1998: 1). De la misma forma, revistas italianas como *Cronaca bizantina*, *La Cultura*, *Convito*, *Il Marzocco* empiezan su actividad en la década de los 80 del siglo XIX y comparten el objetivo de difundir ideologías y culturas, de establecer relaciones entre generaciones literarias distintas, a través de un diálogo constante entre los viejos y los jóvenes, lo tradicional y lo nuevo³³.

³³ La bibliografía sobre el tema es amplísima. Me limito en esta ocasión a mencionar los seis volúmenes publicados por Einaudi sobre las revistas en la Italia del siglo XX y los trabajos de Mangoni, 1982; Mondello, 2004 y Simonini, 1993. Cfr. las referencias bibliográficas al final de este trabajo.

La revista como fuente de conocimiento esencial es un dato ya establecido, en palabras de G. de Torre:

El perfil más neto de una época, el esguince más revelador de una personalidad, el antecedente olvidado o renegado de cierta actitud que luego nos asombra, en tal o cual escritor, se hallan escondidos, subyacentes, no en los libros, sino en las páginas de las revistas primiciales. Aún más, suele acontecer que el escritor si es enterizo, genuino, está ya preformado en aquéllas; allí aparece su imagen quizá imperfecta, pero más pura y sincera, en su primer hervor. [Las revistas] son más atrayentes, pródigas y reveladoras. Tienen... el encanto de lo fragante e inmaduro. [...] Todo movimiento literario, todo amanecer, todo ‘crevar de albores’ —por decirlo con la imagen matinal del cantor de Mío Cid—, ha tenido indefectiblemente su primera exteriorización en las hojas provocativas de alguna revista (1941).

En la misma temporada en la que Guillermo de Torre escribe en la revista *Nosotros*, empieza su actividad *LEL*, fundamental «divulgadora del quehacer en las distintas artes, [...] lugar de iniciación de periodistas y escritores renombrados, [...] avalada por constituir una perpetua fuente en el análisis de la España cultural de la época, así como en el de la recepción de autores y corrientes» (Ballesteros Dorado, 2018: 356). Eco no solo de «la cultura y de la investigación humanística española» (Ballesteros Dorado, 2001: 297), *LEL* se propuso desde sus inicios como ventana abierta sobre las culturas extranjeras, con un interés internacional cuyo objetivo era el rescate de la curiosidad literaria y el ofrecimiento de estímulos en un momento tan crítico de la vida del país.

Hojeando los números de la revista pertenecientes a la primera y a la segunda época, ha sido posible seleccionar las referencias a la actividad teatral italiana, que se pueden identificar en este listado:

- n° 43: *Un escritor en busca de un personaje: Diego Fabbri* (p. 3); *Vittorio De Sica (director) no confiaría ninguno de sus personajes a Vittorio De Sica (actor)* (p. 8);

- n° 44: *Teatro verde en la isla de los cipreses. Vida teatral de la isla de San Jorge (Venecia)* (p. 7);
- n° 45: *Valija del exterior: En Milán se ha representado La muchacha campesina de Clifford Odets* (p. 3);
- n° 48: *Una encuesta hace de Pirandello el dramaturgo moderno número 1* (p. 6);
- n° 51: *La próxima obra de Diego Fabbri es una historia pirandelliana* (p. 3); *Los autores de "Tirma" se defienden* (p. 5); *III Festival de Teatro en París. Las representaciones de Alemania, Austria e Italia* (p. 8);
- n° 54: *Se ha publicado en España Recuerdo y batallas de Zacconi, actor del XIX* (p. 7);
- n° 77: *Luigi Pirandello, campeón del trabajo literario* (p. 3);
- n° 104: *Crisis teatral en Italia* (p. 10).

Las menciones son muy escasas. Los números seleccionados proceden todos del año 1956 y los últimos dos de 1957 (n. 77 y 104). Corresponden, por tanto, a la segunda etapa de *LEL*. Nada aparece en cambio en los años de la primera etapa (1944-1946): las razones pueden ser muchas³⁴, reconducibles quizá a las condiciones de la dura posguerra que ambos países experimentan en la década de los 40, y a la ruptura con todo lo que había caracterizado los años 20 y 30, aspectos sobre los que volveré a reflexionar en estas páginas viajando metafóricamente entre Italia y España.

A pesar de todo, un examen de los contenidos de estos artículos puede ser un punto de observación muy sugerente para mejorar el conocimiento de la actividad de la revista, cuya atención hacia Italia es en cualquier caso una constante, y a la vez para plantear algunas consideraciones sobre las relaciones entre Italia y España, objeto de estudio a través de los siglos, con diversa fortuna. Se trata efectivamente de dos culturas hermanas, tan cercanas no solo

³⁴ *N. de la ed. M.R.S.:* a este respecto, remitimos a la introducción, donde incluimos el largo elenco de las obras italianas que realmente se estrenaron en España en aquel periodo. También allí aventuramos alguna hipótesis sobre el extraño silencio con que fueron acogidas por los redactores de *LEL*, y que podría deberse tanto a circunstancias políticas como meramente personales.

geográficamente, sino también por razones históricas, políticas y culturales; dos literaturas que vivieron durante varios siglos la una al lado de la otra, con un intercambio muy enriquecedor y que, en cambio, en la actualidad, parecen no comunicarse, o desentenderse mutuamente, como estos pocos testimonios parecen confirmar³⁵.

En estas páginas la atención se fijará pues en los contenidos de estas muy reducidas contribuciones, punto de arranque para reflexionar sobre lo que Italia y España están viviendo en aquellos años, en condiciones opuestas, pero con paralelismos a pesar de las dos situaciones diferentes, aunque coincidentes en el tiempo: España bajo el régimen franquista; Italia en la reconstrucción de la posguerra mundial.

Como afirman Billiani y La Penna:

[...] if in Italy, the urgency for cultural reconfiguration was felt after geopolitical crises of the magnitude of the end of the Second World War and the 1956 Hungarian crisis, the periodical press also had to respond to nationally-specific political concerns, such as the establishment of a new state system after the fall of the Fascist regime, the negotiations with consolidated super-powers (U.S.A. and the Soviet Union), and the 1948 elections, which significantly determined the future polarisations within the political arena. (2016: 121).

A pesar de las condiciones nacionales, cada país busca y establece un diálogo transnacional y las revistas literarias son en este sentido un espacio digno de consideración:

³⁵ Si es innegable el influjo italiano en España durante el Humanismo y el Renacimiento, y viceversa el español en Italia durante la época barroca, desde el siglo xviii las dos culturas parecen alejarse y desentenderse mutuamente. Muchísimos son los estudios que se centran en las relaciones Italia-España en los siglos xv-xvii, mientras mucho queda por hacer considerando el siglo xx. Recordemos aquí: Bellini, 2003; Cipolloni, 2005; Mazzocchi, 2010; Meregalli, 1974; Muñiz Muñiz y Gracia, 2011; Sinatra, 2016; Zagolin, 1989.

By looking at the interconnections amongst several journals, we argue that from 1940 to 1960 Italian periodicals played a significant role in reflecting, activating and developing central debates around leadership and the new core values of intellectual communication, which had the specific function of transgressing boundaries between aesthetic practices and political praxis. (2016: 121)

El análisis nos permite profundizar también en el movimiento de ida y vuelta que sigue hermanando las dos culturas, con miradas recíprocas: al enfoque con el que Italia aparece en los números de *LEL* le responde la atención italiana hacia España, que se concreta, en estos mismos años, en iniciativas de distinta naturaleza, desde la actividad de los editores y de las revistas literarias hasta los estudios de los hispanistas italianos, cuyas investigaciones, y cuyos tratos personales con aquellos autores españoles presentes más o menos físicamente en Italia, determinan la política editorial y la preferencia por unos escritores que se empiezan —o se vuelven— a traducir y a analizar en trabajos críticos específicos.

1. LOS PROTAGONISTAS: VITTORIO DE SICA, DIEGO FABBRI, LUIGI PIRANDELLO

Para empezar, los protagonistas de estos primeros artículos son los célebres nombres de Vittorio De Sica, Diego Fabbri y Luigi Pirandello.

Vittorio De Sica (1901-1974) y Diego Fabbri (1911-1980) comparten la primera referencia al teatro —y al cine— italiano en el número 43 de 1956.

Con el llamativo título *Vittorio De Sica (director) no confiaría ninguno de sus personajes a Vittorio De Sica (actor)*, se capta la curiosidad del lector sobre esta figura tan carismática de la cultura italiana. Presentando la última realización del director italiano, *El techo* (1956), y destacando su habitual colaboración con Zavattini, el artículo es una selección de «algunas declaraciones hechas recientemente a diversos periódicos italianos por el gran actor y director, respues-

tas significativas para definir su personalidad humana y artística» (Anónimo, 1956: 8).

No se precisan las fuentes: no sabemos de cuáles periódicos italianos proceden estos pasajes, ni quién es el autor de este breve artículo. En cualquier caso, se perfila la personalidad humana e intelectual de De Sica: unas referencias autobiográficas a su infancia, el sentido y su personal experiencia del cine, su última película, el neorrealismo, el papel de la censura y los cambios que el cine está viviendo con los nuevos hallazgos de la técnica cinematográfica son los asuntos presentados. El mensaje del artículo se sintetiza eficazmente en el subtítulo: «Hablar de neorrealismo es hablar de poesía» (Anónimo, 1956: 8): borrando de esta manera las fronteras entre formas artísticas y literarias —todas manifestaciones del deseo humano de comunicar, relacionarse consigo mismo y con los demás, interrogarse— en un momento histórico en el que en España también se busca una forma objetiva de representación de la realidad, aprovechando de una mirada externa para expresar inquietudes humanas universales que se concretan sin embargo en aspectos individuales y particulares³⁶, el neorrealismo italiano aparece como elemento de confrontación y nexo que permite adquirir los elementos de la cultura italiana en el contexto cultural español.

En las dos ocasiones en las que aparece, en los números 43 y 51, el nombre de Diego Fabbri, autor teatral y periodista cuya actividad empieza en los años 30 y se consolida en la Italia de la posguerra mundial, se relaciona en cambio con el de Luigi Pirandello (1867-1936): solo pocas palabras para referirse a su actividad actual, subrayando su relación con el célebre autor siciliano desde los títulos *Un escritor en busca de un personaje: Diego Fabbri* (n. 43) y *La próxima obra de Diego Fabbri es una historia pirandelliana* (n. 51). Por su brevedad citemos aquí los dos artículos para que se pueda apreciar la tipología de noticia que el periódico comunica a sus lectores:

³⁶ Cfr. los estudios sobre el neorrealismo italiano y el realismo social español de los 50, tanto en la novela como en el teatro y la poesía: en particular los de Álamo Felices, 1996; Becerra Mayor, 2017; Gil Casado, 1968; Sanz Villanueva, 1980; Sobejano, 1970, entre otros.

Casi al tiempo se han presentado en Madrid dos obras de Diego Fabbri. En esos mismos momentos estrenaba en París una obra más, *El seductor*, con un curioso don Juan. Diego Fabbri, heredero de Pirandello en el arte inimitable de su compatriota de la construcción escénica, es un hombre grueso y aparentemente tímido, que ha inundado, súbitamente, todos los escenarios del mundo con sus obras. Su primera comedia, de título muy cursi la escribió a los dieciocho años, para una compañía de aficionados. En la actualidad termina una obra en la que se contarán las dificultades de un escritor que quiere encontrar la vida de un hombre para escribir su biografía... Diego Fabbri escribe también para el cine y para los periódicos. Es director, también, de un semanario literario... —No crean que es exageración —suele decir— en el trabajo. Tengo siete hijos. (Anónimo, 1956: 3).

Diego Fabbri, dos de cuyas obras han permanecido al tiempo en los escenarios madrileños de la temporada que acaba de morir³⁷, escribe obras que recuerdan por sus tendencias la famosa definición de Anouilh a las suyas: unas, negras; otras, rosas. Pero Diego Fabbri, según su definición, tiene una fase tercera: obras con flores rosas sobre fondo negro, como la próxima, donde se cuentan las dificultades de un escritor que busca durante toda su vida un hombre para hacer su biografía. Con Pirandello los personajes buscaban al autor. (Anónimo, 1956: 3).

En el mismo número 51, la referencia al teatro italiano aparece también en la página 8, con una fotografía que llama la atención: es el inolvidable rostro del actor Paolo Stoppa (1906-1988), aquí nombrado como marqués de Forlimpopoli en *La locandiera* de Goldoni, contribución italiana al III Festival del Teatro en París. Junto al teatro alemán, el italiano está representado por la compañía Morelli-Stoppa, pero el artículo subraya sobre todo la dirección de Luchino Visconti (1906-1976), «el más discutido director

³⁷ N. de la ed. M.R.S.: según el catálogo de estrenos del INAEM se trata de *Pleito de familia* (en el María Guerrero), *Proceso a Jesús* (en el María Guerrero y con la misma compañía y director, Tamayo, también en el Lope de Vega), y *Prisión de soledad* (1957, TEU de Barcelona).

escénico de Italia» (Guerrero Zamora, 1956: 8). Si el mérito de Goldoni había sido revitalizar la *commedia dell'arte* aprovechando del viejo sentido del juego y de la arquitectura, que cobran más humana sentimentalidad, para el Festival de París Visconti realiza una escenificación que es «una perfecta armonía cromática» (Guerrero Zamora, 1956: 8): «elementos realistas» (Guerrero Zamora, 1956: 8), pero tratados en su función pictórica más decantada y comunicando la «luminosidad italiana y mediterránea» (Guerrero Zamora, 1956: 8). En breves líneas, pues, Juan Guerrero Zamora, que firma el artículo, sintetiza los contenidos del Festival de París y añade un juicio estético sobre la puesta en escena y la calidad de la compañía italiana.

Por último, más espacio se dedica a Luigi Pirandello, en dos números de la revista, el 48 y el 77, celebrando su figura y su obra.

No es una novedad la presencia de Pirandello en España, como nos recuerda Muñiz Muñiz comentando la circulación y la recepción de su obra empezando por los años 20: «il dilagare della fama internazionale di Pirandello nei primissimi anni Venti coincise con un momento critico del pensiero spagnolo, profondamente diviso da concezioni ideologiche avverse che preludiavano la bipartizione di fronti della guerra a venire» (1997: 113).

En los años 20 el público español ya había conocido la obra del premio Nobel italiano gracias a las traducciones de sus textos y a las representaciones de sus piezas teatrales, a las que se debe añadir la actividad crítica de autores como Azorín, Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu y Américo Castro, entre otros³⁸, sin olvidar las aproximaciones críticas que ya habían identificado rasgos compartidos entre Pirandello y Unamuno: en pocos años, Pirandello fue uno de los autores teatrales italianos más representados en Madrid y en Barcelona, sobre todo con *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Il berretto a sonagli*. Las traducciones de sus *novelle* y de *Il fu Mattia Pascal* también tuvieron éxito en estos mismos años: recordar estos datos es importante para preguntarse por qué Pirandello vuelve a

³⁸ Cfr. los *Appendici* en el trabajo de Muñiz Muñiz, 1997, en las páginas 126-148.

ocupar un papel significativo en las páginas de *LEL*, tras, y a pesar de la interrupción de la vida cultural a raíz de la guerra civil.

Si efectivamente de los años 20 «il processo traduttorio s'interuppe senza nemmeno sfiorarne la produzione saggistica» (Muñiz Muñiz, 1997: 121), el interés hacia Pirandello se acrecienta en los años 40, con traducciones que «seguirono un ordine sparso al di là di qualsiasi pianificazione editoriale, dapprima con rozze edizioni popolari poi con iniziative di maggiore entità, fino a sfociare verso la fine del decennio successivo nella pubblicazione di due ampie raccolte miscellanee comprendenti teatro, narrativa, e saggistica» (Muñiz Muñiz, 1997: 121): una modalidad de circulación y recepción que no se aleja mucho de lo que pasa en Italia con unos autores españoles del siglo xx. De la misma forma, la actividad crítica alrededor de la obra del autor siciliano en España, que se había inaugurado en la década de los 20, vuelve a ofrecerse incrementándose desde los años 40³⁹, con nuevos resultados y hallazgos en los 50 y 60⁴⁰.

En este sentido se deben enfocar, e interpretar, los artículos mencionados: Pirandello, Diego Fabbri, Paolo Stoppa son personalidades artísticas célebres, representativos sin duda alguna de la cultura teatral italiana del momento, pero al mismo tiempo son los nombres que la revista puede nombrar, reconducibles a cierta ideología católico-conservadora, representativa solo de una parte—incluso minoritaria— de lo que la cultura italiana está viviendo, como veremos.

El segundo de los artículos dedicados a Pirandello, que se publica en el número 77 de 1957, es un homenaje al premio Nobel después de 20 años de su muerte:

³⁹ *N. de la ed. M.R.S.*: siempre según la base de datos del INAEM, mientras que en 1944-45 no aparece ningún estreno de Pirandello, en 1946 se presenta *La morsa*, por la compañía italiana de Emma Gramatica, en Madrid (el programa incluía *La medaglia della vecchia signora*, de James Barrie). En 1948 se representaron cuatro obras, tres de ellas de producción italiana; en 1949, tres; en 1950, una; en 1951, tres, en catalán; en 1952, dos, en catalán también; en 1954 dos, una de ellas por una compañía italiana; en 1958 tres, una de producción francesa; en 1959, tres y en 1961 dos, una por una compañía italiana.

⁴⁰ Cfr. De Filippa, 1964; Gallina, 1967; Muñiz Muñiz, 1995; Neglia, 1991.

El valor artístico y humano de las obras de Luigi Pirandello (además del éxito internacional y de las discusiones que provocaron y aún provocan) está confirmado por el hecho de haber superado al tiempo, y el TIEMPO es un juez imparcial. De hecho, aún hoy, después de veinte años de su muerte, no parece disminuido el interés por su vasta producción. Al contrario, el trabajo crítico y de revisión va descubriendo aspectos siempre más vivos y originales en la tentativa de esclarecer al máximo aquella multiforme y compleja personalidad de escritor (Anónimo, 1957: 3).

El contenido de este artículo, así como el del anterior, en el número 48, no añade en realidad ningún tipo de información, sino que recupera elementos de su vida y de su obra ya conocidos: rasgos de su personalidad; las principales experiencias autobiográficas, que marcaron su vida y que se reflejan por supuesto en su producción; las reacciones del público al estreno de *Sei personaggi in cerca d'autore*; el premio Nobel de Literatura en 1934; etc. Y parece un poco raro que no se mencione en ninguna ocasión la publicación de la obra completa de Pirandello en España, ocurrida precisamente en 1956⁴¹.

Los aspectos de la poética pirandelliana que los dos artículos de *LEL* vuelven a proponer al público español son en cambio centrales en la aproximación crítica con la que se sigue estudiando al autor siciliano en su relación con autores españoles, en particular con Unamuno, pero no solo⁴². La idea de la autonomía del personaje, el humorismo, la reflexión metaliteraria y los límites entre realidad y ficción son, sin duda alguna, elementos compartidos entre estos autores, que cabe plantear dentro del más amplio panorama cultural de las primeras décadas del siglo xx, en particular de la de los 20, y que los años 50 van a recuperar dentro de la reflexión crítica, ya en Italia ya en España: un *fil rouge* que se desarrolla más allá de

⁴¹ *N. de la ed. M.R.S.*: se trata concretamente de la edición en Barcelona por José Janés (colección Los Clásicos del siglo xx), vol. I: 1956; vol. II: 1958 (segunda edición: 1962-1965)

⁴² Varios son los autores que presentan aspectos compartidos con los de Pirandello (cfr. Fiordaliso, 2017; Neglia, 1991).

las fronteras nacionales, con hallazgos y resultados que proceden del cruce, de la mezcla y de la reflexión alrededor de inquietudes y temas de corte no solo literario, sino también filosófico.

2. ESPAÑA EN ITALIA

Ahora bien, lo observado hasta ahora nos induce a ampliar un poco la mirada para aprovechar lo que *LEL* propone con un enfoque quizá un poco distinto: si el neorrealismo italiano y Luigi Pirandello (con Diego Fabbri) son las principales menciones en las páginas de la segunda época, no sería peregrino invertir la perspectiva preguntándose qué pasa en Italia en la misma temporada, descubriendo de esta forma diferencias, pero también aproximaciones, intereses, incluso vacíos compartidos⁴³.

Por supuesto, no es mi intención llenar aquí el vacío y plantear las principales cuestiones que se refieren al complejo mosaico de las relaciones entre los dos ámbitos literarios, representado por autores, críticos, académicos, editores, ni tampoco analizar la recepción de la literatura española en Italia en estos años emprendiendo un rastreo de las revistas italianas de las décadas de los 40 y 50 para identificar en ellas las menciones a España: sería en ambos casos adentrarse en un territorio amplio y complejo, potencialmente infinito, y sobre el que se han producido y se siguen produciendo estudios de variada naturaleza (desde tesis doctorales a monografías y volúmenes colectivos).

Con todo, la atención que *LEL* dedica a Italia puede ser la ocasión para recuperar unos datos relativos a la década de los 50 que, diseminados en trabajos de distinta procedencia, merece la pena recopilar, con el intento de aclarar un poco más la ambigua y alterna fortuna que caracteriza la relación entre la literatura española y la italiana en el siglo xx, y en particular en la temporada que estamos comentando, con la esperanza de que se puedan abrir nuevos

⁴³ Cfr. en particular Billiani, 2007; Caccia, 2013; Ferretti, 2004; Ferretti y Iannuzzi, 2014; Ragone, 1999; Spinazzola, 1981; Vignini, 1999.

campos de investigación. En este sentido, *LEL* constituye sin duda alguna una interesante contribución para enfocar el vínculo que une las dos culturas, y que adquiere rasgos peculiares en los años 50 del siglo xx.

No solo Pirandello, sino también otros autores protagonizan de un intercambio entre ambas literaturas desde las primeras décadas del siglo: D'Annunzio con Valle-Inclán, Miró y Ramón Gómez de la Serna; Unamuno con Pirandello y Papini se analizan destacando puntos de contacto con enfoques comparativos.

Antes de la segunda guerra mundial, en Italia como en España, la cultura militante empieza a abrirse a las corrientes más adelantadas de la filosofía y de la estética, gracias también a la labor de las revistas italianas de las primeras décadas del siglo, como *Il Leonardo*, *La Voce*, *Lacerba*, *Solaria*, *La Ronda*. Florencia se convierte en el centro cultural de la nación, donde confluyen los mejores intelectuales italianos, cuyas amistades se forman frecuentando los cafés literarios de la ciudad⁴⁴: aquí Alberto Carocci funda *Solaria*, que fue una fundamental ventana hacia un nuevo mundo a través de la propuesta de escritores europeos y americanos, y que supo recuperar el significado civil de la literatura a pesar de las dificultades vividas bajo el fascismo.

No hace falta recordar que ambos países vivieron un período convulso, caracterizado por regímenes totalitarios, por la guerra civil y la Segunda Guerra Mundial, unidos como territorios sometidos a un mismo destino social y político y atravesados por instancias similares, antifascistas por un lado, antifranquistas otros⁴⁵: por

⁴⁴ Es lo que describe Dolfi, 2006. A esta generación de escritores y críticos se refiere Oreste Macrì hablando de la «gran aventura de las literaturas modernas», que dio también impulso al naciente hispanismo italiano de los «míticos años florentinos (1936-1942)» (Macrì, 1985: IX).

⁴⁵ *N. de la ed. M.R.S.*: Quizá convenga aclarar que el antifascismo, referido en Italia a la oposición al régimen, adquirió a partir de los años veinte un significado más genérico desde que la III Internacional Comunista lo empezó a utilizar para designar a todos los adversarios políticos, fueran del signo que fueran. Con ese sentido se usó también en España. El antifranquismo propiamente dicho tiene un sentido mucho más restringido. Por otra parte, convendría recordar la heterogénea composición de la oposición a los regímenes mussoliniano y franquista, que lejos de estar monopolizada por la

eso son inevitables las miradas recíprocas, las hibridaciones, los puntos de contacto.

Sin perder de vista el contexto histórico-cultural que caracteriza cada país, la posguerra supone una ruptura y un cambio que se concreta en los años 50 con un entramado de contactos muy ricos y un horizonte cultural nuevo: en Italia en particular, tienen un papel esencial los hispanistas italianos, que son también traductores, como Oreste Macrì, Dario Puccini, Mario Socrate, Carlo Bo (cfr. Benedettini y Gambin, 2015) o Vittorio Bodini, nombres clave al dar a conocer a los escritores de la generación del 27, con muchos de los cuales tuvieron un estrecho vínculo.

Pero el interés italiano hacia España no se limita a hispanistas y editores: autores como Eugenio Montale, Mario Luzi, Vittorio Bodini, Carlo Emilio Gadda, Salvatore Quasimodo, Giorgio Caproni, y Pier Paolo Pasolini, entre otros, consideran a sus contemporáneos españoles entre los mejores modelos para las nuevas búsquedas poéticas europeas, dentro de un diálogo provechoso para ambas literaturas.

Las palabras clave en la Italia de los 50 son renovar y aclarar, en particular después de 1945, año en el que se fundan las revistas *Po-litecnico* en Milán y *Società* en Florencia. En el fermento cultural que sucede a la segunda guerra mundial, con la reconstrucción de un país sediento de libertad y democracia después de las décadas fascistas, las revistas literarias, las iniciativas editoriales y los estudios de los hispanistas representan un real laboratorio teórico e ideológico en el que la mirada hacia España se debe leer enmarcada en las conexiones con el contexto europeo contemporáneo.

Muestra de todo esto, por ejemplo, la revista *Inventario*, fundada por Luigi Berti y Renato Poggioli en Florencia en 1946, que se proponía «ampliar los horizontes de la literatura italiana, limitados por el provincianismo que el fascismo había exasperado» (Selvaggini, 2020: 433). Gracias a un comité de redacción formado por algunos de los grandes intelectuales de la época (Thomas S. Eliot, Harry Levin, Henri Peyre, Vladimir Nabokov, Herbert Stei-

izquierda, abarcaba entre otros a liberales y monárquicos.

ner, Pedro Salinas y Manfred Kridl) en las páginas de *Inventario*, cuya actividad continuó hasta 1964 con una interrupción en los años 1957-1958⁴⁶, se presentan al lector italiano notas, crónicas y lecturas de los mejores escritores italianos y extranjeros,

cartas inéditas en idioma original, colaboraciones italianas y extranjeras (en inglés, francés y español), traducciones de obras en verso y en prosa todavía inéditas o de reciente publicación, versiones de obras literarias exóticas y antiguas, ensayos y estudios originales —o en traducción italiana— que abordaban los temas más variados y debatidos de la época (de la definición del concepto de cultura a la función del intelectual en el porvenir de Europa, o a la teoría del arte de vanguardia, etc.) (Selvaggini, 2020: 438).

Circulan de esta forma un significativo número de textos —algunos todavía inéditos— de autores españoles, *en particular* de los de la generación del 27 (sobre todo Jorge Guillén y Pedro Salinas), que el público italiano puede apreciar gracias a la actividad de *Inventario*.

La correlación es continua y envuelve a los autores españoles que escriben desde su patria, así como a los que deciden exiliarse, muchos de los cuales se encuentran en Italia, permitiendo de esta forma consolidar una relación y una amistad que procede de antaño.

3. CRISIS Y PERSPECTIVA: ¿PESIMISMO U OPTIMISMO?

Volviendo a España y *LEL*, aparte de otros articulitos que dan noticias de las representaciones teatrales efectuadas en varias ciudades (Milán, Venecia), merece la pena detenerse en la última contribución relativa a esta segunda época de la revista, cuyo título ya

⁴⁶ Inicialmente los números fueron trimestrales, luego bimestrales a partir de 1952 y posteriormente semestrales y anuales. En el período 1946-1947 la revista fue publicada por la editorial Parenti de Florencia y, desde 1949, por el Istituto Editoriale Italiano de Milán. Cfr. Selvaggini, 2020: 437.

nos hace entender el objeto de discusión: «Crisis teatral en Italia», firmado por Salvador Salazar.

El artículo se puede dividir en dos partes: en la primera, Salazar presenta la compañía formada por Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli y Franca Valeri, tres actores que inventaron una nueva fórmula teatral bajo el titular de «Teatro de' Gobbi»; en la segunda, comentando la peculiaridad de esta compañía, se detiene en los elementos que, en su opinión, permiten hablar de una crisis teatral en Italia observando la producción dramática, la interpretación y el público.

En la premisa que abre el artículo, se plantea la cuestión refiriéndose al «panorama actual del arte escénico italiano» por el que se utiliza «material crítico acumulado durante casi dos años» (Salazar, 1957: 10): como ya hemos visto, en este artículo tampoco se precisan las fuentes, pero el autor pasa a describir «la última pieza cómico-grotesca-dramática titulada “L'arcisopolo”» (Salazar, 1957: 10), la máxima producción del trío, «luego de haber paseado sus anteriores “carnets” por las más importantes ciudades de Italia y haber cumplido una brillantísima temporada en París» (Salazar, 1957: 10).

Tras coleccionar esos datos sobre la compañía, Salazar pasa pues a comentar su actividad, y sobre todo la pieza *L'arcisopolo*, tomando partido por «estos tres muchachos que, con generoso buen humor se titulan a sí mismos “I Gobbi”» (Salazar, 1957: 10) y expresando «un deseo de justificarme en mis simples razonamientos sobre la actual crisis del teatro en Italia» (Salazar, 1957: 10).

Tomando como punto de referencia el trabajo de la compañía de I Gobbi, la crisis teatral italiana se da por cierta, según lo que se puede entender de la lectura del artículo, que intenta identificar, en la segunda parte, a los culpables de esta situación: «el escritor, el director, el actor, el empresario, el crítico, el escenógrafo..., el público» (Salazar, 1957: 10) dando una serie de datos sobre lo que hace el estado, los empresarios, los actores y el público. Se perfila de esta forma una imagen de la situación italiana en la que se subrayan los cambios que proceden del papel de nuevas formas de entretenimiento, como la televisión, considerada como la respon-

sable de los nuevos intereses del público y del vacío de los teatros: una referencia a lo cotidiano, entrando en lo privado y en los hogares domésticos italianos en un momento de importantes cambios económicos y políticos.

Vamos pues a acabar nuestro comentario con unas consideraciones interrogativas, y quizá un balance: ¿en las páginas de *LEL* que observan Italia, hay pesimismo u optimismo? ¿Perspectiva, interés y apertura hacia la actualidad o una vuelta atrás, recuperando nombres y protagonistas del pasado, que siguen sin duda alguna perviviendo en el presente pero sin añadir nada nuevo?

Las menciones teatrales a Italia en las páginas de la segunda época se pueden en mi opinión leer como manifestación de la actividad de la revista, comprometida en representar la condición cultural del país en la década de los 50: por un lado, confirma la atmósfera de apertura, de cambio, incluso de rescate —aunque quizá con cierta prudencia— de fenómenos y temas que la literatura había experimentado en los primeros treinta años del siglo xx, antes de la guerra civil; por otro, expresa el continuo deseo de puesta al día de la revista, su intención de proponerse como instrumento que devuelve una fotografía lo más exacta posible de la actualidad, con una contribución y una mirada crítica a la cultura, no solo española, sino también europea, a pesar de las condiciones histórico-políticas que el país está viviendo, sin olvidar también el contexto internacional⁴⁷.

Estas páginas suponen sin duda alguna la voluntad de dirigir una mirada atenta hacia Italia, presentando al lector español la contemporaneidad: es este el espíritu que anima a los articulistas, sean o no anónimos. En todas ellas cobran vida los protagonistas del teatro italiano, se da cuenta de las representaciones realizadas

⁴⁷ *N. de la ed. M.R.S.*: precisamente en los años 50 esas circunstancias y ese contexto cambian. A partir de 1945, con el cambio de gobierno, España inicia la etapa del nacional-catolicismo, dejando atrás los tintes más fascistas. En ese momento empieza también la guerra fría, que supondría a la postre un factor de peso para el mantenimiento del régimen de Franco. En efecto, en 1953, con los acuerdos con EE.UU y el Vaticano, y el fin del racionamiento, se acaba el aislamiento internacional de España, que culmina con la entrada en la ONU en 1955.

y se rinde homenaje a autores como Luigi Pirandello, nombre célebre para el público español, tomando partido por una actitud de renovación que tiene en consideración el pasado y las posibilidades del presente, con un enfoque crítico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLAMO FELICES, Francisco (1996) *La novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica*. Almería: Edt. Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería.
- ANÓNIMO (1956) «UN ESCRITOR EN BUSCA DE UN PERSONAJE: DIEGO FABBRI». *LA ESTAFETA LITERARIA* 43, 3.
- (1956) «Vittorio De Sica (director) no confiaría ninguno de sus personajes a Vittorio De Sica (actor)». *La Estafeta Literaria* 43, 8.
- (1956) «Una encuesta hace de Pirandello el dramaturgo moderno número 1». *La Estafeta Literaria* 48, 6.
- (1956) «La próxima obra de Diego Fabbri es una historia pirandelliana». *La Estafeta Literaria* 51, 3.
- (1957) «Luigi Pirandello, campeón del trabajo literario». *La Estafeta Literaria* 77, 3.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2001) «La presencia de Leopoldo Alas en *La Estafeta Literaria*». En *Leopoldo Alas “Clarín” en su centenario (1901-2001): espejo de una época*, M.^a del Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca (eds.). Madrid: Universidad San Pablo-CEU, 297-312.
- (2018) «*La Estafeta Literaria*. Pervivencia y nuevo impulso de una revista cultural franquista entre 1970 y 1972». *Historia y Comunicación Social* 23 (2), 355-370.
- BECERRA MAYOR, David (2017) *El realismo social en España. Historia de un olvido*. Macerata: Quodolibet.
- BELLINI, Giuseppe (2003) «A proposito di ispanismo italiano». [http:// www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-di-ispansmoitaliano-0/html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-di-ispansmoitaliano-0/html). Última consulta [15/1/2021].

- BENEDETTINI, Riccardo – GAMBIN, Felice (2015) *Carlo Bo e la letteratura del Novecento. Da Valéry a García Lorca*. Alessandria: Ed. Dell'Orso.
- BILLIANI, Francesca (2007) *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- BILLIANI, Francesca y LA PENNA, Daniela (2016) «National dialogues and transnational exchanges across Italian periodical culture, 1940–1960». *Modern Italy* 21 (2), 121-123.
- CACCIA, Patrizia (2013) *Editori a Milano (1900-1945): repertorio*. Milano: Franco Angeli.
- CIPOLLONI, Marco (2005) «Storia di una storia con poca storia: l'ispanistica italiana tra letteratura, filologia e linguistica». En *Spagna e dintorni*, C. Zilli (ed.). Alessandria: Edizioni Dell'Orso, 133-167.
- DE FILIPPO, Luigi (1964) «Pirandello in Spagna». *Nuova antologia*, junio, 197-206.
- DE TORRE, Guillermo (1941) «La Generación española de 1898 en las revistas del tiempo». *Nosotros* XV, 67.
- DOLFI, Laura (2006) *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni.
- ESPEGEL VALLEJO - GARCÍA-OCHOA (1998) «EN TORNO A LAS REVISTAS DE LA GENERACIÓN DEL 98». *HISTORIA Y COMUNICACIÓN SOCIAL* 3, 41-64.
- FERRETTI, Gian Carlo (2004) *Storia dell'editoria letteraria in Italia: 1945-2003*. Torino: Einaudi.
- Y IANNUZZI, Giulia (2014) *Storie di uomini e libri: l'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*. Roma: Minimum fax.
- FIORDALISO, Giovanna (2017) «Divagazioni sull'umorismo: La caverna del humorismo di Pío Baroja». Numero monografico: *A nadie se le dio veneno en risa: el humor en las literaturas hispánicas, Cuaderno AISPI* 9, 79-100, <http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1209>.
- GALLINA, Anna Maria (1967) «Pirandello in Catalogna». *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani*. Firenze: Le Monnier, 201-208.

- GIL CASADO, Pablo (1968) *La novela social española*. Barcelona: Seix-Barral.
- GUERRERO ZAMORA, Juan (1956) «III Festival de Teatro en París. Las representaciones de Alemania, Austria e Italia». *La Estafeta Literaria* 51, 8.
- MACRÌ, Oreste (1985) *Poesia spagnola del Novecento*. Milano: Garzanti. 4.^a ed.
- MANGONI, Luisa (1982) *Le riviste del Novecento*. En *Letteratura Italiana* 1. *Il letterato e le istituzioni*, Alberto Asor Rosa (ed). Torino: Einaudi, 945–82.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (2010) «Italia y España en el siglo XX». *Ínsula* 757-758, 28-33.
- MEREGALLI, Franco (1974) *Presenza della letteratura spagnola in Italia*. Firenze: Sansoni.
- MONDELLO, Elisabetta (2004) «Le riviste del primo Novecento». En *Storia generale della letteratura italiana*. vol. XI. *Il Novecento. La nascita del moderno*, Walter Pedullà y Nino Borsellino (eds.). Federico Motta Editore: Milano, 286–310.
- (2004) «Le riviste del secondo Novecento». En *Storia generale della letteratura italiana*, Vol. XIII. *Il Novecento. Le forme del realismo*, Walter Pedullà y Nino Borsellino (eds.). Milano: Federico Motta Editore, 82-106.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de la Nieves (1995) «Pirandello nella critica spagnola». *Pirandellian Studies* V, 126-147.
- (1997) «Sulla ricezione di Pirandello in Spagna. Le prime traduzioni». *Quaderns d'Italia* 2, 113-148.
- y GRACIA, Jordi (eds.) (2011) *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*. Roma: Bulzoni.
- NEGLIA, Erminio G (1991) «Fortuna di Pirandello in Spagna». *Quaderni d'Italianistica* XII, 93-102.
- RAGONE Giovanni (1999) *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*. Torino: Einaudi.
- SALAZAR, Salvador (1957) «Crisis teatral en Italia». *La Estafeta Literaria* 104, 10.

- SANZ VILLANUEVA, Santos (1980) *Historia de la novela social española*. Madrid: Alhambra.
- SELVAGGINI, Luisa (2020) «Los escritores del exilio republicano español en la revista literaria *Inventario* (1946-1964)». *Orillas* 9, 433-455.
- SIMONINI, Augusto (1993) *Cent'anni di riviste: la vittoria della critica sulla letteratura*. Bologna, Calderini.
- SINATRA, Chiara (2016) «Procedimenti traduttivi e processi identitari». En *Classicità e compromiso nella traduzione tra Italia e mondo iberico*, DIONISI, Maria Gabriella Dionisi, Giovanna Fiordaliso y Matteo Lefèvre (eds.). *Diacritica* II, 6 (12) (dicembre), 45-57.
- SOBEJANO, Gonzalo (1970) *Novela española de nuestro tiempo* (en busca del *pueblo perdido*). Madrid: Prensa Española.
- SPINAZZOLA, Vittorio (1981) «Scrittori, lettori e editori nella Milano tra le due guerre». *Studi novecenteschi* 22, 163-183.
- TURI, Gabriele (ed.) (1997) *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*. Firenze: Giunti.
- VV.AA. (1960-1963) *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*. (VI volúmenes). Torino: Einaudi.
- VIGINI, Giuliano (1999) *Rapporto sull'editoria italiana: struttura, produzione, mercato*. Milano: Editrice Bibliografica.
- ZAGOLIN, Maria Serena (1989) *Mappa di autori e testi ispanici nell'editoria italiana*. Bologna: Pitagora Editrice.

EL TEATRO FRANCÉS EN *LEL* (1944-1946)

Miguel A. Olmos

Université de Rouen Normandie / ERIAC

FRANCIA y lo francés, o la ciudad de París, su mejor símbolo, aparecen regularmente en sucesivos números de *LEL* como orientación difícil de eludir, por el gran peso del país vecino en muchos aspectos de la cultura española, de su literatura y su teatro, a partir de la Ilustración. *LEL* incluye breves artículos y notas sobre muy diversos temas: un esbozo de análisis de la evolución intelectual a partir del siglo XVIII y hasta 1940, titulado «*Il n'y a pas de Pyrénées*» (Anónimo, 15.5.1944: 8), una «curiosidad filológica» titulada «El diccionario francés de Littré» (Anónimo, 15.12.1944: 23), o una nota sobre el antiguo director de *La Nouvelle Revue Française*, «Jacques Rivière, figura ejemplar de la Francia victoriosa de 1920» (Anónimo, 25.4.1945: 18). Además, la sección que se titula «*LEL* en el mundo», específicamente dedicada a aportar informaciones culturales del extranjero, presenta bajo rúbricas como «Novedades artísticas y literarias en Francia» o «Noticias de Francia», apuntes o reseñas cuyo signo compartido es la actualidad francesa⁴⁸.

Sin embargo, conviene asentar de entrada dos particularidades de esta presencia permanente de lo francés en las páginas de *LEL*. En primer lugar, parece bastante discutible que se trate de una referencia primordial o hegemónica, en comparación con la atención que se dispensa a otras áreas culturales, y singularmente a la

⁴⁸ Citaremos siempre *LEL* por la reproducción digital del Ateneo de Madrid: <https://www.ateneodemadrid.com/index.php/Biblioteca/Coleccion-digital/Publicaciones-periodicas/La-LEL-Literaria> (consultada el 20 de octubre de 2020).

anglosajona; Londres o Nueva York interesan a los redactores de *LEL* tanto o más que París. Debe también destacarse que, a pesar de contar con una sección monográfica sobre cuestiones teatrales, que aparece con regularidad en la p. 10, titulada «Troteras y danzaderas», el teatro solo es un foco más entre los muchos cubiertos por esta revista, que no solo se ocupa de géneros que admiten el adjetivo *literario*, sino también de música, de pintura y escultura, de bibliografía, de academias y sociedades académicas, de epistolarios o de cine. La apertura temática, verdaderamente ambiciosa, es sin duda uno de los caracteres distintivos de la publicación.

De un examen de las materias de la revista en su primer período, de marzo de 1944 a principios de 1946, puede concluirse que el teatro, con ser un género seguido de cerca por los redactores de *LEL*, no parece ocupar posición preponderante, ni siquiera en el ámbito restringido de las referencias culturales francesas. Una lista de entradas temáticas de los dos años de la revista deja ya observar una fuerte presencia de autores que, sin apenas excepción, son prosistas o poetas: entre los autores de siglo xix, Charles Nodier, Eugène Sue, Arthur Rimbaud, François-René de Chateaubriand, Paul Verlaine, Villiers de l'Isle Adams, los hermanos Goncourt, Stéphane Mallarmé y Edmond Rostand. Entre los autores del siglo xx, los dramaturgos están mejor representados: Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Pierre Anouilh y Paul Claudel, junto con el belga Maeterlinck, son objeto de notas específicas, o mencionados con frecuencia relativa, al lado de prosistas (Valéry Larbaud, André Malraux, Pierre Loti), de poetas (Paul Valéry, de cuyo fallecimiento se hace rápido eco *LEL* con un artículo traducido del francés), o bien de escritores mejor conocidos por el cultivo de otros géneros que los teatrales (François Mauriac, Romain Rolland). Todas estas notas, referencias y alusiones, incluyendo las de los dramaturgos, suelen ser puntuales y no implican seguimiento, análisis en profundidad o descripción detallada de obras concretas⁴⁹.

⁴⁹ Una revisión exhaustiva de los índices de la publicación podría aportar pistas de trabajo suplementarias (Garbisu Buesa e Iglesias Berzal, 2004).

No cabe duda del interés real de *LEL* por la cultura extranjera en general, y por el teatro francés en particular; sin embargo, de la lectura de los materiales correspondientes solo puede concluirse, por lo que respecta al teatro, que se trata de una atención curiosa y reiterada que tiene dificultades en ir más lejos, que no llega a obtener ecos prácticos, o a traducirse en estrenos teatrales. El voto constante de una programación teatral en la que tuviera mayor espacio el teatro extranjero, el teatro de cámara o el experimental, vuelve en las páginas de *LEL* casi como cantinela. Así, en una entrevista a Luis Escobar y a Huberto Pérez de la Ossa, no firmada, se celebra el montaje de obras extranjeras en el María Guerrero, frente al repertorio estrictamente autóctono que da el teatro Español, y se formula el deseo de la apertura de una tercera gran sala, subvencionada, que se dedique al teatro de experimentación. Luis Escobar expresa incluso el deseo de montar *La Machine infernale*, de Jean Cocteau (1934), pero sin mostrar ninguna confianza en que esta posibilidad se lleve a término o pueda tener algún éxito de público (Anónimo, 15.5.1944: 10). También Modesto Higuera, director del TEU, expresa en otra entrevista el mismo deseo de abrir el teatro a lo experimental y a «lo extranjero», para impulsar la vocación teatral de la juventud (Anónimo, 15.7.1944: 10; Huerta Calvo, 2018: 13-45). Un «Diálogo sobre las butacas», incluido en la sección «Sello de urgencia» y firmado «S.», apunta por último una interesante diferencia entre la aceptación de traducciones de novela extranjera y la de obras teatrales, para las que hay mucha menos curiosidad, lo que se atribuye a cierta facilidad y pobreza de la producción dramática local que, como de costumbre, atraviesa un periodo de crisis (S., 25.6.1945: 4)⁵⁰. Es también revelador que, del catálogo de obras teatrales publicitadas en *LEL* y publicadas en la revista *Fantasía*, las únicas obras extranjeras, de una lista de cua-

⁵⁰ «El publico de teatro se encuentra en plena depravación estética, artística, literaria, humana... Esto no ocurre con la novela o con la poesía. Serán medianos nuestros novelistas. Nadie los leerá. De acuerdo. Pero, entonces, ese público de novela [...] se lanza sobre las traducciones de los grandes escritores extranjeros. Al contrario que en teatro. [...] el público de teatro se conforma con sus suministradores de sainetes, astracanes y melodramas, y no acepta traducción alguna».

renta, sean *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder, y *Júpiter*, de Robert Boissy (15.11.1945: 8). Como se ve, la atención al teatro extranjero parece quedar condicionada por las circunstancias del propio país, incluidas, por supuesto, las comerciales (González Ariza, 2010).

Con toda seguridad, la actualidad local, los personajes, acontecimientos o situaciones inmediatos a los redactores y colaboradores de la publicación, son un factor de primera importancia en la confección de notas y artículos. Aunque haya constantes alusiones a los clásicos españoles del siglo XVII, a los trágicos griegos y, por descontado, a figuras de primera línea como Shakespeare, Molière o Racine, el ámbito en que se mueven espontáneamente los redactores de *LEL* es el delimitado por los autores dramáticos contemporáneos, y su referencia más usual, con diferencia, Jacinto Benavente, o «don Jacinto» (de Igoa, 25.8.1945: 10)⁵¹. De esta perspectiva proviene, de modo casi inevitable, un sesgo algo reductor en la redacción de informaciones.

Es el caso de la recensión que se hace de las obras de François Mauriac, autor más conocido por su producción novelística, pues hizo su entrada en la escena teatral tardíamente, con *Asmodée* (1938) y *Les Mal-aimés* (1945). En una nota sobre «El teatro en París», firmada por «I.», se da cuenta de la rápida reanudación de actividades teatrales en varias salas de la ciudad, justo después del final de la guerra⁵²: se menciona la representación de la *Antígona* (1942) de Anouilh, se observa y comenta la dura sinceridad de la crítica teatral en Francia, se informa de las actividades de algunos actores y escenógrafos (por ejemplo, Jean-Louis Barrault, figura emergente, también mencionada en otros artículos); pero el foco

⁵¹ Aunque debe hacerse constar la regular aparición de artículos que, a lo largo de los dos años de la primera etapa de la publicación y desde diferentes ópticas, se ocupan de Valle-Inclán como autor dramático o como prosista.

⁵² *N. de la ed. M.R.S.*: En realidad, erraba en esto el cronista, puesto que la vida escénica no solo no se interrumpió durante la ocupación, sino que gozó de bastante vitalidad, como se explica con más detalle en la introducción (Forkey, 1949: 299-305). Ulterior demostración de ello, aparte del mismo estreno de *Antígona*, mencionado más adelante, es la depuración sistemática del mundo del espectáculo, y que alcanzó a miembros de la Comédie Française, como Mary Marquet, o personajes tan prestigiosos como Sacha Guitry (Bourdrel, 2008: 99-116; Knauf: 7-9).

de atención se centra en el estreno de la obra titulada *Les Mal-aimés*, comparada a *La malquerida* (1913) a lo largo de la segunda mitad de la nota. A través de una breve análisis de la obra de Mauriac, se señalan sobre todo las notables divergencias respecto de la de Benavente en el planteamiento y en el desenlace, para acabar afirmando que, a pesar de las declaraciones del autor, se trata de una pieza que puede entenderse desde una perspectiva católica (I., 25.5.1945: 10). El paralelo con de Benavente parece haber llevado a incluir, también en la sección «Troteras y danzaderas», la traducción de un artículo francés sobre esta misma obra (Kemp, 25.8.1945: 10). Robert Kemp presenta allí los puntos fuertes del teatro de Mauriac, cuyo gran éxito atribuye a los conflictos morales de sus atormentados personajes, en una atmósfera análoga a la de algunas de sus novelas; subraya también un turbio erotismo, que no siempre resulta del todo sondeable, y acaba relacionando el proyecto dramático de Mauriac con el teatro de Racine.

Estos artículos largos, traducidos o de producción propia, aparecen en *LEL* solo como excepción, y rara vez se dedican a autores teatrales franceses. Pueden servir de ejemplo otro trabajo traducido para la sección titulada «*LEL* en el mundo», del mismo Robert Kemp, sobre el magisterio dramático de Jean Anouilh (Kemp, 30.11.1945: 24), o el reportaje acerca de la adaptación inédita de una obra de Edmond Goncourt, *La Patrie en danger*, hecha tiempo atrás por Emilia Pardo Bazán (*La canonesa*) y aireada por su hija, Blanca Quiroga, marquesa viuda de Cavalcanti (Del Llano, 5.4.1945: 18); o un anecdótico «Maeterlinck rodeado por la Guardia Civil», a propósito de los riesgos del ejercicio de la oratoria por parte de los dramaturgos, donde se menciona igualmente a Giraudoux (Puertas, 15.3.1945: 29)⁵³.

⁵³ En lo que concierne a la profundidad de visión o a lo específico del enfoque, esta clase de trabajos no resiste la comparación con los artículos que se ocupan con detalle de diversos aspectos del teatro propio: instituciones vinculadas a lo teatral y a su enseñanza profesional en España, teatro popular marginal, tradiciones dramáticas en otras lenguas del país o teatro radiofónico (Calvo, 10.6.1945: 10; Anónimo, 10.1945: 10; Martín Orbera, 10.7.1945: 10; Blanco Tobío, 10.9.1945: 10).

Es diferente la tónica más habitual en el tratamiento del teatro francés en *LEL*, publicación divulgativa y no especializada, al menos entre 1944 y 1946, antes de una evolución de fondo y forma en fases o períodos sucesivos (Garbisu Buesa, 2004; Ballesteros Dorado, 2019). En la primera etapa de la revista no predominan los artículos de fondo, o que partan de una visión personal original acerca de un autor, obra, género o aspecto dados; se trata más bien de breves notas, las más de las veces al hilo de cuestiones de actualidad, en las que la variedad de intereses, de muy amplio espectro, puede compensar la falta de profundidad o la presentación ligera, no exhaustiva, de la materia.

Otro factor incide en la textura de estos artículos: los redactores y colaboradores habituales de *LEL* son, con frecuencia, jóvenes que comienzan, nuevos actores en la vida literaria y teatral del momento; por ejemplo, Víctor Ruiz Iriarte, dramaturgo activo a partir de 1943 y responsable de muchas de las notas de la sección «Troteras y danzaderas». Se llega así a tener la impresión de que la revista funciona en una especie de circuito cerrado, como una maquinaria que se alimentase de sí misma, guiada por lo que allegados o conocidos consideran temas «de actualidad». Que notas y artículos adopten espontáneamente la forma de la entrevista personal, o la del cuestionario a escritores que cabe suponer cercanos, favorece enfoques en los que lo personal o lo anecdótico tiene mayor peso que otras perspectivas, en principio más sólidas o más fecundas⁵⁴. Sin embargo, es precisamente la percepción del entrevistado en contextos marcados por relaciones subjetivas o circunstanciales lo que aporta tal vez informaciones útiles. Los colaboradores dan así en sus notas, de manera espontánea o puntual, a veces indirectamente, referencias de los autores que les resultan más importantes, de los caracteres de sus obras, o ideas varias sobre la tradición teatral francesa, que sintetizaremos a continuación.

⁵⁴ Muchos nombres de entrevistados se repiten en «Troteras y danzaderas»: Cayetano Luca de Tena, Melchor Fernández Almagro, Alfredo Marqueríe... Los «cuestionarios», sobre muy diversos temas, también recurren a las mismas personas. No hay «cuestionario» dedicado específicamente al teatro francés.

Los autores dramáticos más citados son Anouilh, Cocteau y Giraudoux —y merecería estudio desarrollado, que no puede hacerse aquí, la ausencia de menciones a Albert Camus o a Jean-Paul Sartre⁵⁵, con una obra ya importante en los años cubiertos por la primera *LEL* (Garbisu Buesa, 2004: 96-99). Así, Gabriel García Espina, crítico teatral de *Informaciones* y de Radio Madrid, celebra en una entrevista para «Troteras y danzaderas», la marcha «ascendente» del teatro del momento, mencionando a Claudel, Giraudoux, Anouilh, y a autores anglosajones (Anónimo, 1.12.1944: 10). Un mes más tarde, en esta misma sección, el escritor y crítico Cristóbal de Castro sostiene un juicio poco favorable sobre el teatro extranjero, que no le parece bueno, aunque muestra interés por Eugene O'Neill (*Electra*) y por las obras de Giraudoux (Anónimo, 1.1.1945: 10). Por último, en el reportaje de Julio Coll sobre el «Teatro de estudio» en Barcelona (que no ha programado obras francesas), Juan Germán Schroeder, su director, menciona a Giraudoux y a Cocteau (*La voix humaine*, 1930) como autores cuya trayectoria ha incidido en su trabajo dramático, al lado de O'Neill, Pirandello y otros (Coll, 15.2.1945: 10).

También Joaquín Calvo Sotelo, entrevistado en «Troteras y danzaderas», propone a Eugene O'Neill, George Bernard Shaw, Luigi Pirandello y Jean Giraudoux como cuadrilátero dramatúrgico ideal. Considera sin embargo que, tal vez por apego a las tradiciones locales, el teatro construido no a partir de la acción, sino mediante el diálogo, «a la Giraudoux», no es factible en España, a pesar de su gran belleza:

Tengo la impresión [...] de que el teatro de diálogo es casi imposible en España. La necesidad de que pasen cosas, la siente el espectador de una manera perentoria. Un teatro a la manera de Giraudoux sería en nuestro clima casi inaceptable. ¡Y cuidado que

⁵⁵ *N. de la ed. M.R.S.*: Apuntamos, sin embargo, que la proximidad de ambos al movimiento existencialista, y la militancia comunista del segundo, les convertía en personas *non gratas* para la ortodoxia imperante durante las etapas del nacional-sindicalismo y, a partir de 1945, del nacional-catolicismo.

es un teatro bello ese teatro! En el nuestro, a la acción le está prohibido detenerse (Ruiz Iriarte, 25.4.1945a: 10).

Este carácter conceptual, intelectual o literario del teatro francés será objeto de comentarios por parte de otros articulistas: en la sección «A muerte», una breve nota culmina en la defensa del «Teatro simbólico» y universal a la manera de Giraudoux, con mención de *Sigfrido*, pieza de 1928 ya representada en España (B., 20.3.1944: 4); Luis Fernando de Igoa, en un artículo centrado en la *Antigone* de Jean Anouilh, da cuenta del gran éxito en las salas de París de obras para un público «muy letrado», cuyos principios se encuentran en Racine, y cuyo carácter se ilustra con piezas de Claudel y de Giraudoux (Igoa, 31.5.1944: 10)⁵⁶; por último, un artículo algo polémico del novelista Darío Fernández Flórez, bien nutrido de referencias culturales francesas y titulado «Teatro aséptico y teatro literario», propone un acercamiento a los modos teatrales de (entre otros) Giraudoux, cargados de materia libresca, como manera para rescatar al teatro español de cierta banalidad comercializante que triunfa (25.8.1944: 10)⁵⁷.

Pero pueden encontrarse opiniones exactamente contrarias en boca de otros colaboradores. Es el caso de Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español, en conversación informal con Enrique Azcoaga y Víctor Ruiz Iriarte a propósito de la programación de la temporada 1944-1945, para la que no hay ninguna obra francesa prevista. Luca de Tena considera que, en teatro, lo literario es una necesidad, pero solo a condición de que se alíe con la espectacularidad de la escena, buscando agradar a un tiempo a públicos «altos» y «bajos». Mucho más que del teatro culto francés, se muestra

⁵⁶ El éxito de esta obra de Anouilh, representada con una *mise en scène* acompañada a los tiempos modernos, lleva seguramente a la publicación de otra breve nota sobre la reposición de la *Antígona* de Robert Garnier en la ciudad de Rochefort (Anónimo, 1.11.1944: 24).

⁵⁷ «La mayor parte de los poderes teatrales mantienen todo su ornamento dirigido contra la literatura escénica. Pero estos fuegos pueden ser y serán apagados. [...] La penetración de Giraudoux en la escena francesa significó el triunfo arrollador del teatro literario [...]. El teatro español será, antes o después, vivificado por la literatura».

partidario del norteamericano, de entre cuyos autores menciona a O'Neill encomiásticamente. A la pregunta de dónde se consigue realizar mejor teatro, responde:

En Norteamérica, no lo dudes. Y Eugenio O'Neill es quizá el primer dramaturgo universal. Ya sé que en París se hace hoy un teatro atrevidísimo de forma y de concepto. Pero no importa. Francia es una sala. Giraudoux, por ejemplo, tan delicioso pero tan cerebral. No. El verdadero teatro es más humano. Y menos inteligente (Azcoaga y Ruiz Iriarte, 31.5.1944: 10)⁵⁸.

Menos taxativo pero en la misma dirección contraria al intelectualismo⁵⁹ se encuentra Ruiz Iriarte, entrevistado en su propia sección, «Troteras y danzaderas», por G. Bautista Velarde. Ruiz Iriarte declara su estima por el teatro de O'Neill y el de Jacinto Benavente, pero también menciona a Giraudoux. Piensa que el teatro que tendría más posibilidades de éxito inmediato sería un teatro cómico; pero cree que la mejor pauta o fórmula que lo favorecería no es otra que la comedia francesa, que sintetiza mediante tres notas: «fondo clásico, trama amorosa y concepción humorística frente a cualquier fatal problema» (Bautista Velarde, 5.4.1945: 10)⁶⁰. En un artículo posterior, «De la comedia y de los géneros», a propósito de una conferencia del polifacético Valentín Andrés Álvarez, vaticina un próspero futuro para los géneros cómicos, de nuevo a partir del modelo generado por la historia del teatro francés:

⁵⁸ Las previsiones anunciadas por Luca de Tena para el próximo año teatral son obras de Shakespeare y Bernard Shaw, un *Fuenteovejuna*, un *Don Gil*, un *Tenorio*, una obra de concurso y una adaptación extranjera, posiblemente americana.

⁵⁹ N. de la ed. M.R.S.: Sin duda esta alusión continua al intelectualismo tiene que ver con las corrientes filosóficas de la época: desde principios de siglo, vitalismo, y en ese momento, existencialismo.

⁶⁰ Prosigue Ruiz Iriarte en la misma entrevista: «Este teatro suprime los gritos por la comprensión. No solo los gritos pasionales, sino hasta los gritos intelectuales de un O'Neill, por ejemplo. La comprensión teatral nos lleva a la tolerancia. La tolerancia desemboca en el humorismo. Esto es lo que yo llamo la superación por la gracia».

La comedia es Francia, sobre todo, con Molière al frente; incluso en sus propias desviaciones supo crear un subgénero delicioso en la comedia pizpireta y pícara del vodevil. Por tanto, las grandes comedias que se han producido entre nosotros, en la escena contemporánea, están lógicamente influenciadas por una concepción dramática exterior. De igual manera vendrá a nosotros la comedia de un futuro teatro: no particularmente derivada de uno u otro estilo de autor, sino como producto de esta misteriosa sensibilidad universal que el cine y la radio están formando en el hombre de nuestros días. Porque la comedia es el género teatral de este tiempo (Ruiz Iriarte, 10.5.1945b: 10).

Entre estas dos grandes tendencias, intelectualismo y comicidad, que se destacan de la escena francesa en las páginas de *LEL*, fluctúan otros autores, difíciles de clasificar; por ejemplo, Jean Cocteau, varias veces mencionado con motivo de sus intereses por el cine, una de las formas culturales que, a causa de su desarrollo coetáneo, más veces interesa a los colaboradores de la publicación, y no solo por su parentesco con los géneros teatrales. En un artículo sin firma de octubre de 1945, «El cine francés, hoy», se presentan las difíciles condiciones de relanzamiento de las actividades cinematográficas tras los vaivenes de la guerra, con mención de las opiniones de Cocteau, ocupado por entonces con la dirección de *La Belle et la Bête* (1946). Según Cocteau, las importantes dificultades materiales en el rodaje de películas acabarán convirtiéndose, muy pronto, en otros tantos estímulos para la imaginación (Anónimo, 10.1945: 14). Por su parte, el crítico Román Escohotado, *Ariel*, interrogado en un cuestionario colectivo sobre la prelación de «palabra», «acción», «idea» y «escenografía» en teatro (Anónimo, 15.3.1945: 10), toma partido por la palabra, y da como solo ejemplo una obra de Cocteau, *Les enfants terribles*, publicada en 1929, mucho antes de la versión radiofónica hecha por Maurice Cazeneuve en 1947, o de la película que dirigió en 1950 Jean-Pierre Melville, a partir de un guión cinematográfico del propio Cocteau⁶¹.

⁶¹ La alternativa que ofrece al autor dramático el desarrollo del cine es mencionada en

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1944) «Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, hablan de teatro». *LEL* 5 (15 de mayo), 10.
- (1944) «*Il n'y a pas de Pyrénées*». *LEL* 9 (15 de julio), 8.
- (1944) «Entrevista». *LEL* 9 (15 de julio), 10.
- (1944) «En torno a la *Antígona* de Robert Garnier: el poeta trágico que murió trágicamente». *LEL* 15 (1 de noviembre), 24.
- (1944) «Hablan los críticos de teatro. Gabriel García Espina cree en el futuro de un teatro optimista y alegre». *LEL* 17 (1 de diciembre), 10.
- (1944) «El diccionario francés de Littré». *LEL* 18 (15 de diciembre), 23.
- (1945) «Hablan los críticos. Cristóbal de Castro cree en la resurrección de la tragedia». *LEL* 19 (1 de enero), 10.
- (1945) «Cada maestrillo tiene su librillo». *LEL* 23 (15 de marzo), 10.
- (1945) «Jacques Rivière, figura ejemplar de la Francia victoriosa de 1920». *LEL* 25 (25 de abril), 18.
- (1945) «Curva de Zésar: un teatro de vida misántropa pero heroica». *LEL* 35 (octubre), 10.
- (1945) «El cine francés, hoy: los que esperan un porvenir optimista». *LEL* 35 (octubre), 14.
- (1945) «Los 50 años del cine conmemorados en Francia». *LEL* 38 (15 de diciembre), 24.
- AZCOAGA, Enrique y Víctor RUIZ IRIARTE (1944) «De 4 a 5: charla sobre el teatro. Habla el director del Teatro Español». *LEL* 6 (31 de mayo), 10.
- B. (1944) «El escándalo». *LEL* 2 (20 de marzo), 4.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2019) «Promoción y realidad en cifras de una revista cultural durante el tardofranquismo, *LEL*». *Revista Internacional de Historia de la Comunicación* 12, 370-391 (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2019.i12.18>).

alguna otra nota (Anónimo, 15.12.1945: 24).

- BAUTISTA VELARDE, Germán (1945) «Víctor Ruiz Iriarte y la “superación por la gracia”». *LEL* 24 (5 de abril), 10.
- BLANCO TOBIO, Manuel (1945) «Teatro radiofónico. Al teatro invisible se adaptan las mejores obras escenificadas». *LEL* 33 (10 de septiembre), 10.
- BOURDREL, Philippe (2008) *L'Épuration sauvage, 1944-1945*, Paris: Perrin, 2008.
- CALVO, Ginés (1945) «La realidad teatral española: sus posibles y sus soluciones». *LEL* 28 (10 de junio), 10.
- COLL, Julio (1945) «“El Teatro de estudio” de Juan Germán Schroeder: la locura para huir de la necesidad». *LEL* 21 (15 de febrero), 10.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Darío (1944) «Teatro aséptico y teatro literario». *LEL* 11 (25 de agosto), 10.
- FORKEY, Leo O. (1949) «The Theatres of Paris during the Occupation». *The French Review* 22 (4), 299-305.
- GARBISU BUESA, Margarita (2004) «La literatura francesa en la primera *LEL* literaria». *Hesperia: Anuario de filología hispánica* 7, 89-104.
- y Montserrat IGLESIAS BERZAL (2004) Índices de «*LEL*» (1944-2001): *contenidos literarios de la revista*. Madrid: Fragua.
- GONZÁLEZ ARIZA, Fernando (2010) «El mundo editorial en *LEL*». En P. Fernández Martínez, M. Garbisu Buesa, M.T. Nieto García y F. González Ariza (coord.), 139-170. «*LEL*» y su contribución a la difusión de la cultura del siglo XX. Madrid: Sílex.
- HUERTA CALVO, Javier (2018) «Introducción al estudio del Teatro Español Universitario en su primera etapa (1940-1951): una bibliografía crítica». *Anales de Literatura Española* 29-30, 13-45.
- I. (1945) «El teatro en París». *LEL* 27 (25 de mayo), 10.
- IGOA, Luis Fernando de (1944) «La *Antigone* de Jean Anouilh: gran auge de un teatro literario». *LEL* 6 (31 de mayo), 10.
- (1945) «Teatro de aquí y de allá. Bernard Shaw, la crítica, Marie Bell y otras cosas». *LEL* 32 (25 de agosto), 10.
- KEMP, Robert (1945a) «La vida teatral en Francia. A propósito de *Les Mal-aimés*. El teatro de François Mauriac». *LEL* 32 (25 de agosto), 10.

- (1945b) «La vida teatral en Francia. Un joven maestro: Jean Anouilh». *LEL* 37 (30 de noviembre), 24.
- KNAUF, Jean (s.a.) *La Comédie-Française 1944*, disponible en la base de datos de la Comédie Française: https://www.lesarchivesduspectacle.net/Documents/P/P85857_8.pdf
- LLANO, Pedro del (1945) «Un drama de los Goncourt traducido por Emilia Pardo Bazán está sin estrenar». *LEL* 24 (5 de abril), 18.
- MARTÍN ORBERA, R. (1945) «De la tierra florida: Valencia y su teatro». *LEL* 30 (10 de julio), 10.
- PUERTAS, Ángel (1945) «Maeterlinck rodeado por la Guardia Civil. Fracaso en Madrid y triunfo en Nueva York». *LEL* 23 (15 de marzo), 29.
- RUIZ IRIARTE, Víctor (1945a) «Joaquín Calvo Sotelo y su ideal de autor». *LEL* 25 (25 de abril), 10.
- (1945b) «De la comedia y de los géneros». *LEL* 26 (10 de mayo), 10.
- S. (1945) «Diálogo sobre las butacas». *LEL* 29 (25 de junio), 4.



Esta primera edición de
El teatro en La Estafeta Literaria
(1944-1957). *Los años de Juan Aparicio*
se acabó de imprimir el _____,
aniversario del _____,
en _____, en _____.

