Anales de Literatura Española

N.º 29-30, 2018 (SERIE MONOGRÁFICA, 19)

Teatro Español Universitario (TEU): 1940-1951

Javier Huerta Calvo Introducción al estudio del Teatro Español Universitario en su primera etapa (1940-1951): una bibliografía crítica

Sergio Santiago Romero En el origen del TEU: a propósito de una representación unamuniana de 1940 (*El otro*)

Nieves Pérez Abab Fundación del TEU de Murcia (1939) y etapa de dirección de Alberto González Vergel (1949-1954)

María Jesús Bajo Martínez José Tamayo y el TEU de Granada

Rafael González Gosálbez La experiencia teatral universitaria de nuestros cómicos en sus testimonios

Juan Luis Urgel Cantalejo Agustín González y sus comienzos como actor en el TEU

Mª. Ángeles Varela Olea Julián Ayesta: Una joven promesa del TEU

Juan A. Ríos Carratalá *La senda iluminada* (1949), de Fernando Vizcaíno Casas

Cristina Bravo Rozas Los teatros universitarios hispanoamericanos y el TEU entre 1940-1950

Simone Trecca Juventudes universitarias y teatro. Apuntes para un estudio comparativo de la primera etapa del teatro español universitario y de los Teatri G.U.F.

Enrico Di Pastena Alfonso Sastre, del grupo Arte Nuevo al TAS (1945-1950): prehistoria de una abierta disidencia

José Paya Beltrán Alfonso Paso y el teatro universitario

Javier Domingo Alfonso Sastre y José María de Quinto en las polémicas teatrales del medio siglo: el discurso teatral de *Correo literario* (1950-1954)

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Director
Enrique Rubio Cremades

Codirector
Miguel Ángel Lozano Marco

Secretaría académica
Eva García Ferrón & Cristina Ros Berenguer

Secretaría técnica
Alexandra García Milán

Consejo editorial
Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)
Beatriz Aracil Varón (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
M.ª Ángeles Ayala Aracil (Universidad de Alicante)
Jean-François Botrel (Université Rennes 2)
Helena Establier Pérez (Universidad de Alicante)
José María Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Dante Liano (Università Cattolica di Milano)
Renata Londero (Università degli Studi di Udine)
Gregorio Martín (Duquesne University)
Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)
Ermitas Penas Valera (Universidad de Santiago de Compostela)
Ángel L. Prieto de Paula (Universidad de Alicante)
Monserrat Ribao (Universidad de Vigo)
Juan A. Ríos Carratalá (Universidad de Alicante)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante)
Diego Saglia (Universitá degli Studi di Parma)
Marisa Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona)
Dolores Thion Soriano-Mollá (Université de Pau et des Pays de l'Adour)
Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)

Comité científico
Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC)
Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)
Ana M.ª Freire López (UNED)
Salvador García Castañeda (Ohio State University)
David T. Gies (University of Virginia)
José Manuel González Herrán (Universidad de Santiago de Compostela)
Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le Mirail)
Francisco José Martín Cabrero (Universitá di Torino)
Piero Menarini (Universitá di Bologna)
César Oliva (Universidad de Murcia)
Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza)
Santos Sanz Villanueva (Universidad Complutense de Madrid)
Philip W. Silver (Columbia University)
M.ª Carmen Simón Palmer (CSIC)
Adolfo Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona)

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 29-30 (2018). Serie monográfica, 19

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Teatro Español Universitario (TEU): 1940-1951

Número monográfico coordinado por
Juan A. Ríos Carratalá

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal: A-537-1991
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Kadmos

Anales de Literatura Española se halla indizada en los índices RESH-CSIC y LATINDEX (catálogo). Asimismo, aparece recogida en las bases de datos de calidad PIO, ISOC y MLA.

PRESENTACIÓN

Se recogen en este volumen de *Anales de Literatura Española* las ponencias presentadas en las Segundas Jornadas sobre la Historia del Teatro Español Universitario (TEU), que se celebraron en la Universidad de Alicante los días 9 y 10 de noviembre de 2017. Se ha añadido al conjunto alguna intervención de las Primeras Jornadas que tuvieron lugar en la Universidad Complutense de Madrid los días 30 y 31 de mayo del mismo año, como homenaje al profesor Francisco Ruiz Ramón, que participó como actor en el TEU de Madrid de los años 50, junto a quienes serían luego grandes figuras de la escena, como Agustín González y Fernando Guillén, o colegas ilustres, casos de Pilar Palomo y Antonio Prieto.

Tanto aquellas Jornadas de Madrid como estas de Alicante se inscriben en el proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación *Historia del Teatro Español Universitario (TEU). Primera etapa (1939-1950)* [FFI2015-66393-P]. El propósito de ambas fue convocar no solo a los miembros de los equipos de investigación y del trabajo del proyecto sino a cualesquiera otros investigadores interesados en este apasionante asunto. Y el resultado, desde mi punto de vista, no puede haber sido mejor. Como escribo en mi colaboración, el TEU no ha merecido la atención crítica que merece en consonancia con su papel en el desarrollo de la escena de posguerra. Las razones son varias, y entre ellas las políticas acaso las de mayor relieve. ¡Ojalá proyectos como el nuestro contribuyan a desechar prejuicios y tópicos para observar nuestro pasado de un modo más riguroso y objetivo!

Los trabajos reunidos en este volumen cumplen ese fin y representan, a mi juicio, una magnífica contribución a la historia del teatro español de la inmediata posguerra. El TEU es un fenómeno complejo que, desde sus inicios, incorpora muchas de las contradicciones ideológicas que caracterizarán

el régimen del 18 de julio. En primer lugar, el inconformismo propio de la Falange de primera hora, revolucionaria y antiburguesa, se vio ahogado por el pragmatismo franquista. En segundo lugar, algunos de los más importantes protagonistas del TEU, empezando por su primer director nacional, Modesto Higueras, venían de la experiencia teatral republicana. En tercer lugar, la estructura centralista del Estado franquista no impidió un rico y variado desarrollo de los distintos teatros universitarios provinciales. Así, por ejemplo, el de Granada, asociado a la gran figura de José Tamayo, sobre el cual escribe María Jesús Bajo, excelente conocedora de los TEUs andaluces, así el de Sevilla, al que ha dedicado su tesis doctoral. Como también el de Murcia, que comandó otro de nuestros mejores directores, Alberto González Vergel. Nieves Pérez Abad, que a fines de 2017 presentó su tesis doctoral sobre el TEU murciano, es la responsable de esta colaboración.

A propósito de contradicciones es el de Miguel de Unamuno un perfecto ejemplo para representarlas. Que el TEU nacional escogiera su drama *El otro* para inaugurar sus actividades es más que elocuente. Sergio Santiago analiza aquel suceso, casi ignorado en las historias del teatro y hasta en la propia biografía de Higueras con relación a la apropiación que los falangistas hicieron del gran pensador ya desde sus mismas exequias.

El repertorio del TEU se compuso de clásicos, según el modelo que le ofrecía La Barraca, pero también –y esta es novedad nada desdeñable– de dramaturgos emergentes, como Víctor Ruiz Iriarte, Julián Ayesta y Fernando Vizcaíno Casas. Sobre Ayesta ha iniciado una prometedora investigación, de la que ofrece aquí un primer testimonio, Ángeles Varela Olea. De una comedia olvidada del luego tan prolífico y polémico Vizcaíno Casas se ocupa Juan A. Ríos Carratalá, cronista excepcional de la historia y, sobre todo, la intrahistoria cultural de la España de posguerra.

Del TEU o alrededor del TEU surgieron otras aventuras teatrales de cariz anticomercial e independiente, como el grupo Arte Nuevo –con Alfonso Sastre como figura principal– estudiado aquí por el hispanista italiano Enrico di Pastena, que alterna su gran conocimiento de la escena clásica con el no menos profundo de la contemporánea. José Payá Beltrán indaga en las relaciones de uno de los jóvenes autores vinculados a aquellos grupos, Alfonso Paso, que luego derivaría por senderos completamente opuestos. Por su parte, Javier Domingo Martín analiza el lugar que el teatro ocupó en las páginas de una notable revista de los primeros años 50, *Correo literario,* que dirigiera el gran poeta Leopoldo Panero.

Pero la repercusión del TEU trasciende el hecho autoral. Su aportación mayor reside en otros aspectos de la vida escénica, como sin duda el de la

interpretación. De la experiencia teatral de algunos de los cómicos que surgieron del teatro universitario versa el artículo de Rafael González Gosálbez, mientras que el de Juan Luis Urgel se ocupa de uno de los mejores, Agustín González.

El TEU también trascendió las fronteras españolas. Desde sus inicios se le buscaron sus vínculos con los teatros universitarios fomentados por el régimen fascista en Italia. De ello trata la ponencia de Simone Trecca, otro gran especialista en la escena contemporánea. Finalmente, Cristina Bravo escribe en torno a las relaciones entre los teatros universitarios hispanoamericanos y el TEU.

Quiero terminar agradeciendo a Juan A. Ríos Carratalá la generosa hospitalidad que nos deparó durante las Segundas Jornadas del TEU que han dado origen a este monográfico de *Anales de Literatura Española,* cuyos responsables merecen, asimismo, nuestro más sincero reconocimiento.

JAVIER HUERTA CALVO

ÍNDICE

Javier Huerta Calvo
Introducción al estudio del Teatro Español Universitario
en su primera etapa (1940-1951): una bibliografía crítica..... 13

Sergio Santiago Romero
En el origen del TEU: a propósito de
una representación unamuniana de 1940 (***El otro***) 47

Nieves Pérez Abab
Fundación del TEU de Murcia (1939) y etapa de dirección de
Alberto González Vergel (1949-1954)..... 65

María Jesús Bajo Martínez
José Tamayo y el TEU de Granada 77

Rafael González Gosálbez
La experiencia teatral universitaria de nuestros cómicos en
sus testimonios..... 97

Juan Luis Urgel Cantalejo
Agustín González y sus comienzos como actor en el TEU 119

Mª. Ángeles Varela Olea
Julián Ayesta: Una joven promesa del TEU..... 133

Juan A. Ríos Carratalá
La senda iluminada (1949), de Fernando Vizcaíno Casas 161

Cristina Bravo Rozas
Los teatros universitarios hispanoamericanos y el TEU entre
1940-1950 175

Simone Trecca
Juventudes universitarias y teatro. Apuntes para un estudio comparativo de la primera etapa del teatro español universitario y de los Teatri G.U.F. 191

Enrico Di Pastena
Alfonso Sastre, del grupo Arte Nuevo al TAS (1945-1950): prehistoria de una abierta disidencia 205

José Payá Beltrán
Alfonso Paso y el teatro universitario..... 231

Javier Domingo
Alfonso Sastre y José María de Quinto en las polémicas teatrales del medio siglo: el discurso teatral de *Correo literario* (1950-1954)..... 245

Los autores 265

Normas para la presentación de originales 269

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL TEATRO ESPAÑOL UNIVERSITARIO EN SU PRIMERA ETAPA (1940-1951): UNA BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

JAVIER HUERTA CALVO
Instituto del Teatro de Madrid-UCM

En los orígenes del TEU

La escena española de posguerra es inexplicable sin la compleja y dilatada experiencia del Teatro Español Universitario (TEU). A pesar de esta poco cuestionable afirmación, la historiografía teatral ha sido en exceso cicatera con el fenómeno del TEU, sobre todo en su periodo inicial, de 1940 a 1951. Es muy probable que, en esa desatención, haya tenido mucho que ver la «teoría del erial», es decir, la corriente de opinión según la cual nada digno produjo la cultura del franquismo, sobre todo si se la compara con la ocurrida durante los años anteriores a la Guerra Civil, es decir, la etapa republicana, a la que se contempla por regla general desde una perspectiva más idealizadora que realista, como si fuera la culminación de la llamada Edad de Plata, cuyos hitos se dieron preferentemente en el periodo anterior. Un examen desapasionado demuestra que, al menos en lo que al teatro se refiere, ni la situación republicana fue tan extraordinaria como se dice, ni la posterior a la guerra tan absolutamente negativa. Es cierto que, en cuanto a los autores, no hay un nombre de la talla de Federico García Lorca hasta al menos la irrupción de Antonio Buero Vallejo en 1949, pero en otros sectores de la vida escénica el balance dista mucho de ser tan catastrófico como se suele pintar. Si el teatro republicano tuvo en Cipriano Rivas Cherif su gran animador y el primer gran director de escena propiamente dicho (Aguilera / Aznar Soler, 1999), la franquista –limitándonos a la década de los 40– tuvo tres dignísimos continuadores suyos en el malogrado Felipe

Lluch, Cayetano Luca de Tena y Luis Escobar, cuyas aportaciones han sido convenientemente subrayadas por estudiosos como Víctor García Ruiz (2010), Blanca Baltés (2011) y Juan Aguilera Sastre (2001), respectivamente. Y algo similar podría decirse respecto a otros ámbitos de la vida escénica como la escenografía y el figurinismo y, sobre todo, la interpretación. El TEU fue un incesante vivero de artistas, como ha escrito Mario Antolín:

> El TEU cumplió una misión importantísima en todos los distritos universitarios de España: llevó el Teatro a la Universidad y la Universidad al Teatro. Dio a la escena española primerísimas figuras como María Jesús Valdés, María Fernanda d'Ocón, Berta Riaza, José María Rodero, [Adolfo] Marsillach, José María Prada, Juanjo Menéndez y tantos otros directores como José Tamayo, Alberto González Vergel, Juan Antonio Hormigón, César Oliva, [Ángel] Fernández Montesinos, Modesto Higueras, Gustavo Pérez Puig, Salvador Salazar, etc. Sin nuestros errores, sin nuestras audacias, sin nuestros sueños, estoy seguro de que el teatro en España no hubiera alcanzado el alto nivel que posee (Antolín, 2000: 177).

Así pues, a pesar de los pesares –y estos pesares fueron desde luego tan indignos como lamentables–, la praxis escénica de la posguerra no supuso un corte radical con la anterior a la Guerra Civil. «Algunos de estos nombres –ha escrito César Oliva refiriéndose a los anteriormente enunciados y a otros más– están muy vinculados a proyectos republicanos, lo que no deja de ser significativo, no tanto por su paradoja ideológica como por la evidencia de que, salvo en el terreno de la autoría teatral, el tránsito de la profesión de la izquierda a la derecha se produjo con mucha más normalidad de la que cabía esperar» (1999). Justamente, el Teatro Español Universitario (TEU) es un buen ejemplo de ese tránsito relativamente normal entre dos circunstancias políticamente tan antagónicas. Para uno de los mejores historiadores de la cultura de posguerra, Jordi Gracia, resulta «de especial significado la explícita vinculación que enlaza La Barraca o las Misiones Pedagógicas con iniciativas como el Teatro Popular Universitario, el SEU, el Servicio Universitario del Trabajo (SUT) y, en general, el ansiado acercamiento entre obreros e intelectuales como lema de una vanguardia intelectual», aunque a continuación matiza: «procedía del fracaso de quienes habían sostenido la misma ilusión en los medios radicales de Falange, las reservas del SEU y la gestación originaria del Teatro Español Universitario (TEU)» (Gracia, 2006: 32).

Es esta una impresión que ya se tenía por aquellos años. En 1940, por ejemplo, un anónimo redactor del semanario *España popular,* afirmaba desde el exilio:

> El Estado falangista quiere imitar a la República en algunas cosas. Pero, naturalmente, se le frustran los propósitos, y no hace falta decir por qué. Hace

> unos días comentábamos la Fiesta del Libro que Franco ha querido instituir a la manera republicana. Hoy nos llegan noticias del Teatro Universitario que el Sindicato de Estudiantes [se refiere al SEU] ha fundado, sin duda, para imitar aquel otro de La Barraca que creó la República y que dirigía García Lorca. Naturalmente, este teatro está integrado por señoritos de la Falange que se dedican a recorrer las provincias representando *El divino impaciente* de Pemán y otros esperpentos por el estilo, y a organizar mítines de carácter fascista (Anónimo, 1940).

Las analogías eran palmarias. El Sindicato Español Universitario (SEU), único luego de la victoria, había sido en los años 30 la respuesta del partido falangista a la mítica Federación Universitaria Escolar (FUE), vinculada a las ideas institucionistas y republicanas. En el seno de la FUE había surgido, en el otoño de 1931, la idea de crear un Teatro Universitario, denominado en seguida La Barraca por el que fuera su director y alma máter, Federico García Lorca (Byrd, 1975; Sáenz de la Calzada, 1976; Huerta Calvo, 2011, 2012). Al fundarse el SEU, no fueron pocos los estudiantes de la FUE que se pasaron al nuevo sindicato. Algunos de ellos habían formado parte incluso de La Barraca. El caso más llamativo es el de Eduardo Ródenas Llusiá, actor en las primeras funciones del grupo y luego crítico teatral de *Haz,* el órgano de Falange Española. En otro lugar he examinado las reseñas críticas de este «barraco» falangista que sería asesinado a los pocos días del golpe de estado del 18 de julio. En 1935, Ródenas guardaba todavía un agradecido recuerdo a La Barraca, pues atacaba al gobierno de la CEDA por su política restrictiva respecto a las subvenciones recibidas por la compañía universitaria:

> Mañana a otro pueblo, a un nuevo lugar: las mismas caras, los mismos tipos; un rincón de España más que recibe una, dos, tres horas de alegría. ¿Merece la pena? Nuestras cerriles derechas dicen que no. Nosotros decimos claramente que sí (Ródenas Llusiá, 1935).

Esta favorable impresión de Ródenas sobre La Barraca era compartida por otros camaradas suyos, que encontraban encomiable, por popular y antiburguesa, la misión cultural del grupo de Lorca. El luego célebre novelista Rafael García Serrano es uno de los más explícitos al respecto. Otros, aun compartiendo los objetivos esenciales de un teatro de vocación revolucionaria, se desmarcaban de la línea ideológica que señalaba el repertorio de La Barraca, como este anónimo articulista convertido en fanático proselitista:

> Teatro universitario. Teatro de estudiantes. Obra joven que lleva por los pueblos y aldeas el rancio sabor de nuestro teatro clásico, Los estudiantes del SEU te saludan y te desean albricias en la obra de renovación cultural que te está encomendada.
>
> Que te está encomendada, pero que no cumples.

> Estudiantes de La Barraca; vosotros habéis de llevar a lo más profundo del pueblo la cultura y el bienestar del espíritu. Vuestro deber ante ese pueblo hambriento que os escucha es darle un ejemplo de sacrificio. Un ejemplo de sacrificio estudiantil, no un ejemplo de libertinaje y de derroche de un dinero que no es tuyo, que pertenece enteramente al pueblo que te escucha. […] El SEU te llama a sus filas; a ti y a La Barraca. A ti, como joven; a La Barraca, como misión pedagógica que ha de ser conducida tan solo por los que ansíen una Patria nueva; los que laboran por un porvenir de Imperio; no por los que se mueven en las aguas turbias y cenagosas de un marxismo judío (Anónimo, 1934).

Salvo la extemporánea y rastrera alusión antisemita, con las invocaciones al pasado imperial de la raza, el párrafo acredita que los falangistas admiraban La Barraca más por su continente e intención que por su contenido y logros alcanzados, tras los cualez se veía la sedicente mano del laicismo republicano y del marxismo, causantes según ellos de la guerra, como se denunciaría en años posteriores:

> Aquellos politiquillos del Frente Popular crearon la agrupación artística titulada La Barraca, a la que solo podían pertenecer aquellos estudiantes universitarios que militasen en la FUE, puesto que era un feudo exclusivamente suyo. Y allá iba La Barraca, envenenando con su literatura morbosa las aldeas y los pueblos de España, para desatarlos después en el odio y el fratricidio inhumano y desgarrador que tan funestas consecuencias ha traído para todos (Toledano, 1937).

Otro falangista histórico, David Jato, ofrece el testimonio de la admiración que, con todas las reservas que se quieran tenían los seuístas hacia La Barraca:

> Algo típicamente universitario veía escapar el SEU. Se trataba del teatro de estudiantes, La Barraca farandulera que en las manos de la FUE recorría con su acento desenvuelto los pueblos de la Patria (1953: 112-113).

Así es que con la victoria los falangistas iban a tener la oportunidad de imitar un modelo de teatro que, en el fondo, compartían y hasta envidiaban. Ya desde los primeros momentos de la guerra, la Falange consideró que el teatro debía ocupar un lugar relevante en la acción propagandística del nuevo régimen. Aunque el primer estreno oficial del TEU no se produjera hasta 1940, desde 1937 se habla de la necesidad de crear un teatro falangista o nacional-sindicalista. En el otoño de 1936 surge en Huelva el que será el germen del TEU: La Tarumba (Anónimo, 1936, 1937a, 1937b, 1937c, 1938a; Clavería, 1937; Escobar, 1938, 2000; Dennis / Peral, 2010). La Tarumba fue una simple agrupación provincial primero, que en seguida pasó a llamarse «teatro universitario de Falange». El nombre, calcado de otro proyecto teatral republicano, del que fuera responsable el pintor Miguel Prieto, era otro guiño a Lorca y La Barraca

(VV.AA, 2007). Entre los fundadores de esta nueva Tarumba estaban Manuel de la Corte, como director (más tarde lo sería Augusto García Viñolas), los hermanos Orta Manzano, el músico Emilio Molero Monís, los poetas Rafael Manzano y Jesús Arcensio y el pintor José Caballero, este último gran amigo de Lorca y escenógrafo de La Barraca, con unos decorados magníficos para *El caballero de Olmedo* (Cienfuegos / Huerta Calvo, 2014). Como escribía un crítico entusiasta cuando vio actuar al grupo en Cádiz, La Tarumba cumplía la alta misión de «ir creando un espíritu revolucionario, un nuevo modo de ver y sentir a tono con la nueva mentalidad creada por la guerra; un modo espiritualmente revolucionario de hacer Patria, de preparar las mentes para cuando vuelvan victoriosas las banderas» (Cl.A, 1937: 6). La Tarumba llevó a cabo numerosas funciones por las zonas de la Andalucía «nacional»: Huelva, Sevilla y Cádiz, y en su repertorio llevaban varios entremeses de Cervantes (*La guarda cuidadosa, El retablo de las maravillas)* además del atribuido *Los dos habladores* y del atribuido a Lope de Vega, *El degollado fingido,* además del *Primer* y *Segundo Pliego de romances*, de Rafael Duyos: un programa muy deudor de La Barraca, donde se habían programado los mismos entremeses cervantinos y se había llevado a cabo una función de exaltación romanceril con el título de *La fiesta del romance*. Aun cuando sus primeras actuaciones se limitaron a Andalucía, La Tarumba fue ampliando sus actuaciones a otras zonas de la España «liberada» (Gómez Díaz, 2006; Martínez Cachero, 2000). Hay testimonios de su presencia en Ávila (Guirao Godínez, 2007: 112-113) y también de la ampliación del repertorio con el auto *Las bodas de España,* para el que realizó una brillante escenografía Pepe Caballero (Madrigal Neira, 2001: 193). A Caballero se le debe también el logotipo de la compañía en el que aparece el siguiente rótulo: TEATRO UNIVERSITARIO FALANGE ESPAÑOLA. En diciembre de 1937 se presentó en Sevilla La Tarumba como Teatro de la Falange, con un espectáculo titulado *Belén,* compuesto por romances y canciones de Navidad, danzas antiguas pastoriles y el *Auto sacramental de los Reyes Magos* [*sic*]. Hacia las mismas fechas un anuncio publicado en el *ABC* sevillano (7-XII-1937) rezaba así: «El buen teatro es la mejor expresión de la cultura de un pueblo. Ved La Tarumba, teatro de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, esta tarde, en el Coliseo España, a beneficio de Navidad en el Frente». En enero de 1938 La Tarumba se presenta en el teatro Cervantes de Segovia, como acto solemne de clausura del II Consejo Nacional de las Secciones Femeninas de FET y de las JONS, con asistencia de los consejeros nacionales Pedro Laín Entralgo, Dionisio Ridruejo, Pilar Primo de Rivera, Raimundo Fernández Cuesta y otros jerarcas falangistas. En abril de ese mismo año el grupo se presenta con su nombre originario como Teatro de la Falange.

Es un momento de confusión en que, como vemos, el nombre originario convive con otros que hacen referencia a su condición de teatro universitario, además de su dependencia de Falange Española. Entrevistado Luis Escobar en diciembre de 1938, presentaba así el Teatro Nacional de Falange Española:

> Presentamos algún entremés de Cervantes, obras de Juan Ruiz de Alarcón y de Calderón de la Barca, y algunos autos sacramentales entre ellos el llamado *Las bodas de España* […]. Tenemos también un espectáculo mixto de canciones y romances de sabor popular […] Aspiramos con esto último a despertar el interés por el folklore nacional tan rico en matices y a la vez tan olvidado […] Cuando hayamos conseguido la divulgación del teatro clásico empezaremos por el moderno (Guirao Godínez, 2004: 437).

En esta misma entrevista Escobar anunciaba la creación dentro del SEU de «teatros universitarios», y concluía: «Nosotros, claro está, seremos sus orientadores» (Guirao Godínez, 2004: 238). En este juicio de Escobar se observa claramente la distinción entre lo que pronto iba a llamarse Teatro Nacional de FET y de las JONS y el TEU. El primero se presentó con dos autos sacramentales: *El hospital de los locos,* de Valdivielso y *La cena del rey Baltasar,* de Calderón de la Barca (Foxá, 1938; Araujo Costa, 1939, 1939; Jorge de la Cueva, 1939; José de la Cueva, 1939). Este segundo auto serviría para inaugurar el Teatro Nacional ya en su sede del María Guerrero (Jorge de la Cueva, 1940). Para mayor confusión el teatro que dirigía Felipe Lluch en el Español de Madrid se llamaba también Teatro de la Falange, y bajo ese rótulo presentó el espectáculo patriótico *España Una, Grande y Libre* (1940).

Obsérvese que en todos estos proyectos iniciales de un teatro nacional o falangista asoma, de una u otra forma, su condición universitaria, sin duda por la presencia dominante del SEU, a veces incluso en capitales de provincia que no contaban con universidad. Es el caso de Ávila, donde desde 1938 funcionaba una compañía con el nombre de El Retablo, Teatro Universitario del SEU de Ávila. En otros medios se habla simplemente de Teatro Universitario del SEU. En *Yugos y flechas* se afirma que «una de las tendencias más importantes de los estudiantes nacionalsindicalistas es la creación del Teatro Universitario SEU, que es un medio para lograr en la nueva España el grado siquiera sea mínimo de la cultura» (*apud* Guirao Godínez, 2004: 423). Anuncios publicados en la prensa tanto nacional como local nos hablan del clima efervescente que se vive a principios de 1939, cuando ya se otea la victoria de Franco, en orden a crear un auténtico teatro universitario. Una reunión del SEU en Sevilla, a primeros de 1939 lleva como punto 2 en el orden del día el siguiente asunto:

> Se ordena a todas las camaradas que durante el año 1938 han tomado parte en las clases de Gimnasia Rítmica, Orfeón y Teatro Español Universitario, se

> presenten en nuestro local de Doña María Coronel, hoy jueves, día 19, a las 6,30 de la tarde, para un asunto de gran interés (*ABC*–Sevilla–19-I-1939).

Queda clara que la marca Teatro Español Universitario (TEU) es un producto temprano fruto de la colaboración entre el SEU y otras instituciones falangistas, como las Organizaciones Juveniles de FET y de las JONS. Al poco de terminar la guerra comienza a funcionar un Guiñol del TEU, promovido por el SEU de Magisterio (Madrid), con un programa de edificantes piezas, cuyo título más emblemático es *Periquito contra el monstruo de la democracia,* de Alejandro Blas y Agustín Embuena, destinadas a catequizar a los niños en los principios del «glorioso Movimiento Nacional» (Araujo Costa, 1939).

El Teatro de la Organización Juvenil se presenta, en marzo de 1940, en el teatro Fontalba de Madrid con una función para niños constituida por un paso de Lope de Rueda *–El licenciado Xáquima–,* la *Farsa sacramental de la residencia del hombre* y el *Auto de la Pasión,* de Lucas Fernández (Araujo Costa, 1940). La Sección Femenina contó también con su rama dramática, llamada El Carro de la Farándula, aunque parece que fue bastante efímera. En julio de 1939 se presentó en el Patio de los Reyes del monasterio de El Escorial con el auto de Lope, *Del pan y del palo,* con la dirección artística de Manuel Comba (Araujo Costa, 1939b). Y en el mismo mes se presentó en el Español de Madrid con *El hijo pródigo,* de Lope, y *La guarda cuidadosa,* de Cervantes. En diciembre del mismo año, esta compañía representó en el Círculo de Bellas Artes *La Aulularia* de Plauto, con la dirección técnica de Margarita Rosel y la dirección escénica de José Franco, viejo actor de la TEA de Rivas Cherif, además de Manuel Parada como director musical, y Gerardo Atienza como encargado de la coreografía.

Modesto Higueras

Ante este batiburrillo de compañías, nada mejor que acudir a la memoria de Modesto Higueras, primer director del Teatro Español Universitario a nivel nacional, pero que con anterioridad había tenido a su cargo la dirección del Teatro de las Organizaciones Juveniles:

> En octubre de 1939 se crea como teatro escuela el cuadro artístico de las Organizaciones Juveniles con el objeto de aficionar a sus afiliados a nuestro teatro y proyectarse tanto entre ellos, albergues, locales de estudio, como en el exterior.
>
> Durante los meses de octubre a diciembre de 1939 y todo el año de 1940, realizó este teatro juvenil una intensa campaña por ciudades y albergues.
>
> Este teatro ambulante montó:

- *La comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora,* de Juan de la Cueva
- *La residencia del hombre,* farsa sacramental anónima del siglo XVI
- El *Auto de los Reyes Magos,* anónimo del siglo XII
- *Los habladores,* entremés de la escuela cervantina
- *La guarda cuidadosa,* de Cervantes
- *La tierra de Jauja, Las aceitunas,* entremeses de Lope de Rueda
- *Historias de Navidad,* montaje realizado sobre canciones y bailes populares
- *El cartero del rey,* de Rabindranatah Tagore.

La formación de sus actores estaba lejos del profesionalismo auténtico, pero la correcta dicción y el entusiasmo y fe de sus interpretaciones hizo pensar en la creación de un teatro más completo y que, partiendo de la universidad, pudiera ya ofrecer la auténtica renovación con arreglo a las teorías del teatro universal, de que tan necesitado estaba nuestro teatro, pero es indudable que en aquellos momentos se incorporaba a la reconstrucción de su patria.

Es interesante destacar que en el año 1940 este teatro juvenil se adelantó a conmemorar antes que nadie el octavo centenario del *Poema del Cid,* presentando la figura del primer caballero castellano a través de la famosa comedia del sevillano Juan de la Cueva.

Al atardecer, o a la luz de las higueras, del fuego del campamento, con sus compañeros sentados en corro, este teatro ambulante levantaba sus sintéticos decorados, se caracterizaban, y representaban sus farsas al igual que aquel batihoja de Lope de Rueda, iniciador y padre de nuestro teatro popular (Higueras, 1965).

Por fin, en 1940, Higueras consigue realizar su sueño: dirigir un teatro que llevase la impronta indeleble del proyecto en que se involucró de joven: La Barraca. Su recuerdo al maestro que le enseñó el camino permanece al cabo de los años, como escribe en 1965, por cierto en tercera persona:

A veces la intuición realiza hechos concretos que ni la más fuerte meditación sabe llevar a la práctica y, sin embargo, es tan sencillo…

Un hombre intuye lo mismo que el poeta granadino: la salvación del teatro mediocre, el anquilosamiento nuestro, y que para partir de una renovación, no puede partir más que desde la universidad. Los alumnos de Filosofía y Derecho principalmente darán la clave. José Miguel Guitarte, jefe nacional del SEU, hombre político y no dedicado a la poesía ni al arte dramático, decide dar un impulso a nuestro teatro nacional, ya que su sensibilidad a ello le empujaba, y llama a Modesto Higueras, que tenía la experiencia lorquiana y su propia formación, realizada recientemente en el Teatro de las Organizaciones Juveniles, para que cree el Teatro Nacional Universitario y asesore los otros del distrito.

Se convocó a los estudiantes y se realizaron diversas pruebas dramáticas, así como una serie de preguntas sobre el concepto del teatro, su vocación de intérprete y su dedicación sin pérdida de tiempo en relación con sus estudios. A los dos meses de la estructuración del Teatro Nacional Universitario y los

> ensayos correspondientes, se debutó en el Teatro Español de Madrid con un programa extraordinario, ya que se ofreció la comedia en tres actos de Tirso de Molina *La mujer por fuerza* y el estreno de *Navidades en la casa Bayard,* de Thornton Wilder. El éxito fue grande porque los actores universitarios recitaron con arreglo a un sentido auténtico del verso, sin énfasis y rehuyendo el divismo en bien del grupo.
>
> Respecto a la obra de Wilder fue un impacto ante los espectadores, ya que era desconocido el autor norteamericano en nuestros medios teatrales y, sobre todo, por plantear en un feliz ensayo en el que resuelven en el espacio y en el tiempo la limitación y la duración en un acto noventa comidas de Navidad en una casa burguesa del Nuevo Hampshire.
>
> […]
>
> El TEU nació al fusionarse el SEU del cual dependía, pasó directamente a depender de la Asesoría Nacional de Cultura y Arte del Frente de Juventudes, y es aquí donde, después de tres años de formación y madurez, realiza los montajes más diversos y es donde, sin ser escuela de formación de actores y actrices exclusivamente, despierta vocaciones dando a nuestra escena intérpretes que hoy son figuras en la radio, cine, televisión, etc.

La fusión a la que se refiere Higueras es la del SEU con el Frente de Juventudes, y todas las actividades entonces pasaron a la Asesoría Nacional de Cultura y Arte desde abril de 1944. Y de ahí a 1951, en que cesa en el cargo para marchar por una breve temporada a Santo Domingo para dirigir el Teatro Nacional. Antes de marcharse, el 27 de diciembre de ese año, Higueras recibe un gran homenaje en el Teatro Infanta Beatriz. Para la función se escogieron el sainete de Ricardo de la Vega, *Pepa, la frescachona,* y el auto sacramental de Calderón, *La vida es sueño.* Hacía casi veinte años desde que Modesto se había estrenado como actor de La Barraca con esta misma pieza, bajo la dirección de Federico García Lorca, su maestro siempre inspirador (Valero López, 1985). Hay que suponer al fundador del TEU nervioso y emocionado por revisitar aquella epifanía, que fuera tan decisiva en su vida como en la historia del teatro español contemporáneo. Aunque el nombre de su maestro no apareciera ni en el programa ni en la función, Higueras debió pensar en él, mientras asistía entre bambalinas a la representación. Cabe también suponer que, tras el personaje de La Sombra, no pudiera sino ver la propia sombra de Federico interpretando –parece que no muy bien– a la criatura maldita por excelencia del auto.

A esta función de homenaje se sumaron antiguos componentes del TEU, ya consagrados en la escena nacional, como María Jesús Valdés, Nati Mistral, Valeriano Andrés y José Luis López Vázquez. Entre aquel espectáculo de 1932 y este de 1951 había, pues, afinidades evidentes, pero también –¡ay!– diferencias enormes en lo que se refiere a las libertades. Aun así, el trabajo de Modesto

Higueras durante esos años demostró que el teatro era capaz de vencer inconvenientes e intolerancias.

De la figura de Modesto Higueras hizo una semblanza muy útil Manuel Gómez García (2006), pero aún está aguardando la monografía que lo valore como merece este gran director que, salvo una breve temporada al frente del Teatro Español, estuvo casi siempre relacionado con el teatro independiente y el teatro de cámara. Como complemento de esa monografía, que seguramente saldrá del proyecto i+d TEU, habrá que contar con la obra escrita de Higueras: varios artículos (Higueras, 1941, 1944a, 1944b, 1944c, 1945, 1948, 1964, 1977) y una memoria, depositada en la Fundación Juan March, titulada *El teatro de ensayo* (1965). En estos escritos Higueras trató temas relacionados con el estado del teatro en la España de posguerra y sus posibles soluciones. En un trabajo de 1944, sobre «lo espectacular en los teatros juveniles», se refiere a «nuestra escena enferma», para concluir que «el teatro ha sido, debe ser un espectáculo para multitudes, y así, el teatro de ensayo no nos interesa siempre y cuando no esté destinado a la formación de un gran público, a la creación de un gusto, una tendencia determinada con la intención de servir a la masa de espectadores desorientados» (1944b). Higueras tiene un concepto parecido al de Lorca, de modo que apuesta decididamente por el teatro breve, como consumada muestra de teatro popular, así los pasos de Lope de Rueda, tan opuestos a «las comedias teatraleras y vulgares que en gran mayoría se nos ofrecen en la ciudad» (1944c). A pesar de su militancia falangista, no hay en Modesto Higueras una utilización mostrenca de la ideología en sus puestas en escena, muy probablemente porque tenía siempre muy presente el ejemplo que había supuesto Lorca. Toda su trayectoria posterior al frente de teatros nacionales o, más habitualmente, de teatros de cámara y aulas de teatro demuestra que en su personalidad primó lo profesional sobre lo político.

Para un teatro falangista

Antes de comentar la actividad provincial de los TEUs convendrá hacer un examen bibliográfico de las fuentes primarias y secundarias con relación a los postulados ideológicos del teatro falangista que perseguía el SEU, cuya maquinaria conocemos perfectamente gracias a los estudios de Miguel Ángel Ruiz Carnicer (1996a, 1996b). Sobre cómo debía ser el teatro falangista existe un ensayo impagable del siempre impredecible Tomás Borrás (1942, 1943; sobre Borrás, véase Lloret Martín, 2015), además de algunos escritos durante la guerra por Federico Torralba Soriano (1937), Manuel Machado (1938a, 1938b), Juan Tébar (1939) y Gumersindo Montes Agudo (1937), muy conocido luego por su actividad en la Junta de Censura, y otros posteriores (1944a).

Tras el pionero trabajo de José-Carlos Mainer (1970), conocemos muy bien la poética del teatro fascista (Mermall, 1973; Berghaus, 1996; Linares, 1996; Wahnón, 1996). Naturalmente los postulados de este teatro siguen de cerca la teoría fascista expuesta por Ernesto Giménez Caballero en *Arte y estado* (1935), que más o menos sigue Gonzalo Torrente Ballester en sus ensayos de 1937, 1941a, 1941b, 1941c (Yamaguchi, 2002; Pérez Bowie, 2009; Huerta Calvo, 2010). Son de gran interés, asimismo, las críticas teatrales publicadas en *Arriba* de Antonio de Obregón (Mahanta Kébé, 2002). Vale por un resumen de todo ello la monografía que Víctor García Ruiz dedicara a Felipe Lluch (2010).

Los TEUs provinciales

Junto al TEU nacional, radicado en Madrid y dirigido por Modesto Higueras y después por su hermano Jacinto, antiguo actor también de La Barraca (J. Higueras, 1996), fue importantísima la actividad llevada a cabo en los TEUs de provincias. Es el momento de considerar los primeros acercamientos al fenómeno tanto desde el punto de vista nacional como provincial, empezando por el muy temprano de Suelto de Sáenz (1964) hasta el libro coordinado por Luciano García Lorenzo (1999), con varias colaboraciones de interés, entre las cuales destaca la de conjunto que lleva a cabo Eduardo Pérez-Rasilla (1999), el testimonio de Gonzalo Pérez de Olaguer (1999) y otras que se irán citando con relación a los distintos distritos universitarios.

El de Barcelona tiene una impecable y sintética descripción en Aznar Soler (1999), y para su debida contextualización es imprescindible acudir al libro de Enric Gallent (1985). El nombre del poeta y filólogo Guillermo Díaz Plaja, durante muchos años director del Instituto del Teatro, tuvo bastante protagonismo en sus inicios (Díaz Plaja, 1952), así como el del director José Antonio de la Loma (1948a, 1948b, 1948c, 1949a, 1949b). Alejandro Bellver, desde las páginas de la revista *Barcelona teatral,* siguió muy de cerca las actividades del TEU catalán (Bellver, 1948b, 1948c). El TEU de Valencia, vinculado en años no demasiado lejanos a la figura de José Sanchis Sinisterra, cuenta también con una aproximación en un libro colectivo (VV. AA, 1993; Sirera, 1993), en el que la colaboración de Aznar Soler y Fernanda Mancebo (1993) estudia el precedente del TEU valenciano en El Búho, que dirigiera Max Aub. Más completa es la que trata el TEU de Zaragoza, gracias al libro coordinado por Jesús Rubio Jiménez (2000a, 2000b) y, dentro de él, a la documentada colaboración de Miguel Ángel Ruiz Carnicer (2000a) por lo que se refiere a la etapa primera, en la que llama la atención cómo en el curso 1939-40 pudo llevarse a cabo la representación de *La zapatera prodigiosa* y *Bodas de sangre*. Sin duda, el de Zaragoza sería ya a partir de los 50 uno de los TEUs más activos con el

protagonismo de dos poderosos directores, como son Alberto Castilla y Juan Antonio Hormigón (2000a), a quien se debe una casi increíble puesta en escena de los dos únicos cuadros de *El público* que, a principios de los años 60, eran conocidos. El TEU de Murcia tiene también una brillantísima tradición, desde dos directores históricos como Alberto González Vergel (2008; Facio, 2008) y Ángel Fernández Montesinos (2008) hasta César Oliva (1975). Toda esta trayectoria nos es ahora perfectamente conocida gracias a la tesis doctoral de Nieves Pérez-Abad (2017). Otra tesis doctoral de María Jesús Bajo Martínez (2016), que no hemos podido consultar todavía, se ocupa del TEU de Sevilla, sobre el cual había ofrecido ya algunos adelantos (1996, 1999). Hoy por hoy es la investigadora más capacitada para ofrecer una panorámica completa de lo que fue el TEU en toda Andalucía (para Granada véase también Molinari, 2006; Delgado, 2011). Otros TEUs importantes fueron el de Salamanca (Ruiz Valderrama, 1946; Pérez Bowie, 1999) y el de Santiago (Salgueiro, 1999).

Repertorio

El objetivo del proyecto TEU. Primera etapa es elaborar una cartelera lo más completa posible. Siguiendo el ejemplo de La Barraca, los clásicos gozaron siempre de un gran protagonismo: Lope de Vega, *La siega*; *Los locos de Valencia, La estrella de Sevilla* (*Interino,* 1951). *Santiago el Verde* (1951). Miguel de Cervantes: *La guarda cuidadosa El retablo de las maravillas, La cueva de Salamanca* (Ródenas, 1942a; Marquerie, 1944b). Luis Quiñones de Benavente: *Los sacristanes burlados, Los borrachos.* Tirso de Molina: *La mujer por fuerza* (Cueva, 1940); *El burlador de Sevilla* (Anónimo, 1942) *El colmenero divino* (Anónimo, 1944e). Un año después se repone la obra, acompañando a la ópera *Don Juan [Don Giovanni]* de Mozart, esta última adaptada por José María Franco. *La villana de Vallecas* fue adaptada por José García Nieto (Marquerie, 1950a). En 1946, para inaugurar el curso dramático universitario, Higueras escoge *La prudencia en la mujer,* con música de García de la Vega y coreografía de Pilar Monterde. No falta tampoco Quevedo, de cuyos sueños y prosas festivas parece que José Franco hizo una refundición con el título de *Las mujeres en la calle, el portentoso y el alquimista* (1945). Guillén de Castro: *Las mocedades del Cid.* Calderón: *La vida es sueño,* tanto la tragedia como el auto sacramental; *El santo rey don Fernando* y *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo* (Ródenas, 1943a; Sánchez Camargo, 1942, 1943b). Escobar había recuperado en 1939 al muy olvidado Valdivielso al adaptar *El hospital de los locos,* y en 1942 es Higueras quien lleva a cabo una refundición de otro auto sacramental de este autor, *El hijo pródigo* (Ródenas, 1942a). En 1945 se presenta un espectáculo bajo el título de *La vida del estudiante español en el teatro,* conformado por las siguientes

piezas: *El paso de la cazuela,* de Lope de Rueda; *La cueva de Salamanca,* de Cervantes; *El maestro de rondar,* de Ramón de la Cruz; *Pepa la frescachona,* de Ricardo de la Vega, y *Exámenes,* de Antonio de Lara *Tono.* Modesto Higueras, con la colaboración de Pío Ballesteros, realiza un montaje sobre villancicos de los siglos XV, XVI y XVII con el título de *Retablo del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* (1948). El teatro breve del siglo XIX aparece, en efecto, con el mencionado sainete de Ricardo de la Vega y el drama burlesco de Vital Aza y Estremera, *El medallón de topacios (amor, parentesco y guerra).*

Pero también desde un primer momento se intentó incorporar autores contemporáneos e, incluso, nuevos dramaturgos, «nuevos autores para un nuevo teatro», como escribiera José García Nieto (1944) y también Enrique Llovet (1944). Como en este mismo volumen estudia Sergio Santiago, la primera obra programada por Modesto Higueras para el TEU de Madrid fue *El otro,* de Miguel de Unamuno, el 1 de febrero de 1940 (Araujo-Costa, 1940; Cueva, 1940). Gonzalo Torrente Ballester: *El casamiento engañoso* (Anónimo, 1943a; Ródenas, 1943b; Haro Tecglen, 1943; Sánchez Camargo, 1943a; Hermans, 1992). Víctor Ruiz Iriarte: *Un día en la gloria* (Ruiz Iriarte, 1943a, 1943b, 1944a; Anónimo, 1944b; Ríos Carratalá, 2009). Julio Angulo: *Ático izquierda.* José García Nieto: *Retablo del ángel, la pastora y el hombre* (1944). Esta obra apareció en la revista *Garcilaso,* y fue estrenada en el Teatro Español, en noviembre de 1944, con decorados de José G. Ubieta y música de Mariloli Higueras. Julián Ayesta: *El tímido Serafín* (Marquerie, 1944b). Julián Ayesta y Alberto Crespo: *La ciudad ajena* (1944). José Franco: *El agricultor de Chicago* (1946).*¿Dios con nosotros?,* de Vicente Escribá y Armando Ocano. Fernando Vizcaíno Casas: *La senda iluminada.* Lope Mateo: *Ojos claros, serenos…* (*Acorde,* 1949)

En cuanto al teatro extranjero: Rabindranath Tagore: *El cartero del rey*. George Bernard Shaw: *Los despachos de Napoleón*, *Santa Juana.* Thornton Wilder: *Navidades en la casa Bayar.* John Erskine: *La vida privada de Elena de Troya.* Otro autor norteamericano es Mark Twain, una de cuyas narraciones, *El agricultor de Chicago,* adaptó José Franco. De J. M Synge, *Jinetes hacia el mar* (1947). Enrico Fulchignoni: *El ayunador* (1942). Muchas de estas obras aparecieron publicadas en la revista falangista *Haz,* donde también se publicaron otras piezas de autores extranjeros, entre ellos los franceses Henri de Montherlant, *Pasifaé* (1944), y *Sodoma y Gomorra,* de Jean Giraudoux (1944).

Ha estudiado de forma muy detenida Víctor García Ruiz (1997, 1998, 2002) el resurgimiento del auto sacramental en los años 40, sobre el cual escribió Felipe Lluch (1943). Ángel Valbuena Prat (de Paco, 2000a), Ángel González Palencia (1943), Eugenio Frutos Cortés (1947, 1948, 1952), y José Corrales Egea (1945) fueron grandes valedores críticos del género. En 1944 el

TEU de Salamanca presentó en el Teatro Liceo *El sueño del anacoreta,* un auto sacramental del sacerdote José S. Martín Blanco. Un año después el TEU de Barcelona apuesta por la anónima *Farsa sacramental de la Fuente de la Gracia,* del siglo XVI. La obra fue presentada por el catedrático José María Castro y Calvo (Sanvisens i Marfull, 1952). En la labor de recuperación de los autos hay que poner también a Nicolás González Ruiz, habitual adaptador de clásicos para el TEU (1946, 1953a). Sobre la recepción de los autos, en general, véanse los trabajos de García Lorenzo (2002) y de García Lorenzo y Muñoz Carabantes (2001).

Escenógrafos y figurinistas

Son notables los escenógrafos que contó el TEU. Higueras y otros directores siguieron en este sentido el camino trazado por García Lorca en La Barraca: la representación teatral debía ser un acontecimiento artístico que implicase no solo la recitación del texto sino también una puesta en escena lo más brillante posible. José Luis López Vázquez destacó como escenógrafo y figurinista desde los primeros montajes; por ejemplo, en el de los entremeses de Cervantes y Quiñones de Benavente, *La guarda cuidadosa* y *Los sacristanes burlados,* respectivamente (1942). En un artículo publicado en la revista *Haz,* Fuentes Segura (1945) menciona al que sería después grandísima figura de la interpretación (Fernández Oliva, 1988) entre escenógrafos como José Caballero y Emilio Burgos.

El TEU y los teatros independientes

Sobre estos grupos escribió José Gordón Paso un interesante ensayo (1959) en que lleva a cabo una interesante síntesis histórica del papel desempeñado en la historia reciente por grupos que, bien el ámbito universitario o en el independiente, son fundamentales para comprender la evolución del teatro luego de la Guerra Civil: Caracol, Teatro Escuela de Arte (TEA), La Barraca, Anfistora. Después de la guerra, el TEU, que «hacía una labor de revisión clásica muy interesante en el campo universitario», y los grupos propiamente experimentales: Arte Nuevo (Fraile, 1989; de Paco, 1988); Aznar Soler, 2016), La Carátula, El Duende, El Candil, el Teatro de Estudio, de Juan Germán Schroeder (Coll, 1945) y el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, que dirigió durante unos años Modesto Higueras. Gordón relaciona la irrupción de estos grupos con la necesidad de formar un público nuevo, opuesto al público burgués, caracterizado de este modo tan radical por el autor.

> Hoy el teatro cuenta con un público mucho más preparado intelectualmente y en esto también los teatros experimentales y de cámara hicieron una gran labor en España. El teatro experimental empezó la labor de terminar aplastando a un público burgués que es uno de los cánceres que tiene la sociedad española [1959: 19].

La crítica del público burgués es, pues, una de las afinidades más notables entre los grupos de teatro experimental y los universitarios procedentes del ideario falangista, radicalmente antiburgués. El autor quizá más destacado de Arte Nuevo, Alfonso Sastre, coincide en esta misma perspectiva, «la náusea ante el teatro burgués», representado por Benavente, Torrado, Muñoz Seca y Marquina, entre otros (Doménech, 1964). Luego de la disolución de Arte Nuevo, Sastre y Quinto (1950, 1964, 1999) firman el manifiesto por un Teatro de Agitación Social (TAS), en el que proponían la introducción en España de los grandes autores contemporáneos, como O'Neill, Miller, Sartre, Brecht… Muchos de ellos entrarían así en el repertorio de los TEUs. Con relación a Sastre no hay aún un estudio que aborde sin tapujos la etapa filofalangista del autor, cuyas primeras colaboraciones tienen lugar en periódicos y revistas muy vinculados al régimen, como *Arriba, La Hora* (Caudet, 1984), *El Español,* etc. En alguno de esos artículos, Sartre se interesa, por ejemplo, por las relaciones entre el teatro y la universidad (Sastre, 1949, 1950d). Paula Martínez-Michel (2003) pasa de puntillas por esta etapa *colaboracionista* del gran dramaturgo que derivaría con los años en posiciones políticas totalmente extremosas, al igual que –pero en la acera contraria– Alfonso Paso (Payá Beltrán, 2015).

. . .

De otras muchas facetas de lo que fue el TEU en su primera etapa da constancia la bibliografía que sigue y que es, hasta el momento, la más completa que se ha reunido sobre el tema de esta investigación.

Referencias bibliográficas

A.P., «El Teatro de Estudio será llevado a la universidad. Un gran proyecto de renovación escénica que aborda el SEU», *Juventud,* 56 (1944), p.8.

A.Z., «Barcelona. Actuación de la Compañía del TEU, de Madrid», *LVE* (4-II-1947), p.10.

Acorde, «Novedades teatrales de la semana. Alcanza un buen éxito en el Beatriz un poema escénico de Lope Mateo», *Hoja oficial del lunes* (21-XI-1949), p.2.

Aguilera Sastre, Juan, «Antecedentes republicanos de los teatros nacionales», *Historia de los teatros nacionales, 1939-1962,* Madrid, INAEM, 1993a.

—, «Felipe Lluch Garín, artífice e innovador del teatro nacional español», en *Historia de los teatros nacionales, 1939-1962,* Madrid, INAEM, 1993b.
—, «Luis Escobar, director del Teatro Nacional María Guerrero de Madrid», en *Luis Escobar y la vanguardia,* Madrid, Comunidad de Madrid, 2001, pp.13-54.
—, *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939): Ideología y estética,* Madrid, CDT, 2002.
—, y Aznar Soler, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967),* Madrid, Publicaciones de la ADE, 1999.
ALBERT, Mechthild, *Vanguardistas de camisa azul: la trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940,* trad. C. Díez Pampliega y J. R. García Ober, Madrid, Visor, 2003.
ALCOCER, José Luis, *Radiografía de un fraude: notas para una historia del Frente de Juventudes,* Barcelona, Planeta, 1978.
ALDECOA, Ignacio, «Lo que nos dice Pepe Bernalt. Pianista, compositor y formador del coro del Frente de Juventudes», *Cátedra,* 10 (IV-1945).
ALMAGRO DÍAZ, Antonio, *El pueblo español y su destino,* Madrid, Delegación Nacional del Frente de Juventudes, 1952.
ALONSO CORTÉS, A., «Teatro en la Universidad», *La Hora,* 24 (15-IV-1949), p.11.
ANÓNIMO, «Coliseo: La Tarumba en el beneficio de la Casa del Flecha», *ABC* –Sevilla– (31-XII-1936), p.16.
—, «La Tarumba y la Bética de Cámara en el Coliseo», *ABC* –Sevilla– (25-I-1937a), p.21.
—, «Otra admirable actuación de La Tarumba», *ABC* –Sevilla– (22-IV-1937b), p.20.
—, «Coliseo España: La Tarumba por Navidad en el Frente», *ABC* –Sevilla– (8-XII-1937c), p.24.
—, «Lope de Vega: La Tarumba», *ABC* –Sevilla– (8- II-1938a), p.21.
—, «Pregón de juventud», *Azul,* 503 (19-V-1938b), p.1.
—, «Teatro universitario», *Azul,* 503 (19-V-1938c), p.1.
—, «Extraordinario acontecimiento teatral. La Compañía del Teatro Nacional actuará en Zamora», *Heraldo de Zamora* (7-XI-1938d).
—, «Esta tarde se presentará en el Tívoli el Teatro Nacional de Falange», *LV* (24-II-1939a).
—, «En el Tívoli. *La vida es sueño,* de Calderón, uno de los más resonantes éxitos del Teatro Nacional de Falange», *LV* (2-III-1939b), p.3.
—, «Teatro de ensayo», *Haz,* II/16 (X-1939c), pp.30-31.
—, «Teatro Nacional de la Falange [*La cena del rey Baltasar*], *Arriba* (27-VI-1939d).
—, «Brillantes actos en Soria. La festividad de santo Tomás de Aquino [*La dama boba,* de Lope de Vega]», *El Avisador numantino,* 5643 (8-III-1939e), p.2.
—, «El Teatro Español Universitario del SEU se desplaza a Sevilla», *Azul,* 831 (11-VI-1939f).

—, «El TEU quiere educar, no entretener», *Azul,* 858 (13-VII-1939g).
—, «El Teatro Universitario del SEU 'El Hombre bueno' se presentará mañana en el teatro Principal [Zamora]», *Imperio,* 714 (10-III-1939h), p.2.
—, «Hoy debuta El hombre bueno, Teatro Universitario del SEU», *Imperio,* 715 (11-III-1939i), p.2.
—, «La actuación del 'Hombre bueno', Teatro Universitario del SEU», *Imperio,* 716 (12-III-1939j).
—, «Mérito y significado del Teatro Nacional de la Falange», *LV* (23-II-1939).
—, «El currinche, la crítica y el público», *Haz,* 22 (1940a), pp.30-31.
—, «Teatro de la Falange. España Una, Grande y Libre» *ABC* –Sevilla– (7-V-1940b).
—, «El TEU (Barcelona)», *LVE* (29-II-1940c), p.6.
—, «El TEU (Barcelona)», *LVE* (1-III-1940d), p.5.
—, «Descenso de la cultura», *España popular. Semanario al servicio del pueblo español,* I/19 (25-VI-1940e), p.7.
—, «El Teatro Guiñol será introducido por el SEU en todas las Escuelas de España», *HZ* (27-IV-1940f).
—, "El Teatro Español y los productores españoles", *Haz* (20-I-1941), p.15.
—, «El Teatro Español Universitario [*El burlador de Sevilla*]», *Nueva Alcarria* (19-XII-1942), p.4.
—, «*El casamiento engañoso», Haz,* IV/8 (1943a), p. 31.
—, «*Navidades en la Casa Bayard», Haz* (1943b).
—, «El TEU procura la exaltación de nuestros mejores valores clásicos», *LP* (4-V-1943c).
—, «Medios y fines de un teatro universitario», *Juventud,* 41 (1944a), p.17.
—, «Actuación del Teatro Universitario. Estreno de *Un día en la gloria* y representación de *La vida es sueño», Juventud,* 41 (1944b), p. 8.
—, «Actuación del TEU en el Español», *Juventud,* 35 (1944c), p.8.
—, «Actividades del TEU de Valencia», *Juventud,* 31 (1944d), p.8.
—, «Representación de un auto sacramental de Tirso en la Universidad», *LVE* (31-V-1944e), p.8.
—, «Los actos de la festividad de Santo Tomás», *Estilo,* II/12 (24-III-1945a).
—, «Clausura del curso en la Universidad Literaria. Auto sacramental interpretado por el Teatro Universitario», *LVE* (3-VI-1945b), p.12.
—, «Una versión de Modesto Higueras de *La prudencia en la mujer», ABC* (2-XI-1946.
—, «Homenaje de la juventud a la memoria de [Manuel] Machado en el teatro Lara», *Hoja oficial del lunes* (24-III-1947a), p.6.
—, «TEU. Concurso de obras teatrales», *BT,* 398 (9-IX-1948a), s.p.
—, «Modesto Higueras es el artífice del TEU», *Pueblo* (10-VII-1948b).
—, «The Theatrical Year», en *Spain* (Madrid, 1949), pp.130-134.

—, «La representación de teatro clásico en el Palacio del Infantado constituyó un acontecimiento artístico», *Nueva Alcarria* (10-VI-1950), p.6.
—, «El TEU estrena *Tres sombreros de copa», Alcalá,* 22 (10-XII-1952a), p.4.
—, «Teatro de España en tierras de América», *Mundo Hispánico,* 48 (1952b), p.49.
—, «La dirección de uno de los teatros nacionales a Modesto Higueras», *Solidaridad Nacional* (28-X-1952).
—, «El Teatro Popular Universitario clausura esta noche el ciclo 1953 con el estreno de *El jugador,* de Hugo Betti», *ABC* (10-VI-1953a).
—, «La Agrupación del Teatro Popular Universitario salió ayer para Mérida: el domingo representará en el Teatro Romano *Fedra,* de Séneca», *Hoy* (6-XI-1953b).
—, «*La llanura,* de don José Martín Recuerda fue presentada anoche en el Español por el Teatro Universitario de Granada», *ABC* (5-III-1954a).
—, «Constituyó un éxito inmenso la presentación del TEU: representó en el Gran Teatro *La hidalga del valle», Hoy* (26-XI-1954b).
—, «Teatro Popular Universitario», *Alcalá,* 49 (1954c), p.4.
—, «Modesto Higueras y su magnífica labor al frente del Teatro Nacional de Cámara», *Informaciones* (31-III-1956).
—, «Modesto Higueras», *ABC* (9-IV-1964).
—, «Veinte años al servicio del teatro: la compañía Lope de Vega y José Tamayo: del teatro universitario al teatro comercial», *ABC* (25-X-1966).
—, «Modesto Higueras dirigirá el nuevo café-teatro Canotier», *Arriba* (10-I-1971).
—, *Treinta años de teatro español (1939-1969),* Toledo, Imprenta Provincial, s.a.
Antolín, Mario, «En la muerte de Modesto Higueras», *ABC* (14-XI-1985).
—, [2000], «El TEU de Zaragoza en el recuerdo», en Rubio Jiménez, 2000a, pp.175-177.
Aparicio, Juan, *La Falange ante la universidad. Discursos y conferencias del V Consejo Nacional del SEU,* Madrid, 1942.
Aragonés, Juan Emilio, «Tres caminos del teatro: España, sin teatro», *Revista,* 86 (1953), p.14.
—, «Lecturas teatrales, dialogadas, en la universidad», *Alcalá,* 68 (25-III-1955a), p.14.
—, *El teatro y sus problemas,* Madrid, RESAD, 1955b.
Araujo-Costa, Luis, «En el Patio de los Reyes de El Escorial. Representación del auto sacramental de Lope de Vega *Del pan y del palo» ABC* (1939a).
—, «Actuación de El Carro de la Farándula, en el Español», *ABC* (1939b).
—, «El Teatro Nacional de FET y de las JONS en el Capitol: *El hospital de los locos», ABC* (15-IV-1939c).
—, «El Teatro de FET y de las JONS en el Retiro. Representación de *La cena del rey Baltasar», ABC* (23-VII-1939d).
—, «El guiñol del TEU», *ABC* (11-VIII, 1939e), p.19.

—, «Fontalba: Teatro de la Organización Juvenil», *ABC* (21-III-1940a).
—, «Español: una representación de *El Otro», ABC* (1-II-1940b), p.15.
AYESTA, Julián, «Sartre», *Alférez,* 22 (1948), pp.6-7.
AZCOAGA, Enrique, «La pobretería teatral y sus cómplices», *Espectáculo* (1951), 13.
—, «Las Misiones Pedagógicas», *ROcc,* 7-8 (1981), 222-232.
AZNAR SOLER, Manuel, «El Teatro Universitario en Barcelona durante el franquismo», en L. García Lorenzo, ed., 1999, pp.111-138.
AYLLÓN, José, «Teatro de Cámara», *Ínsula,* 78 (15-VI-1952).
AZNAR SOLER, Manuel, «Alfonso Sastre y José María de Quinto: breve historia de una lucha», *Anthropos*, 126 (1991), pp. 31-37.
— *República literaria y revolución,* Sevilla, Renacimiento, 2010.
—, «Arte nuevo (Un homenaje)», *La Diabla. Revista Pedagógica del Teatro Español*, 33 (2016), pp. 2-39.
—, y Mancebo, María Fernanda, «El Búho, teatre de la FUE de la Universitat de València», en VV.AA., 1993, pp.9-22.
AZPILICUETA, Jaime, «El TEU de San Sebastián, antes y después (Pequeña historia de un grupo amateur donostiarra)», *PA,* 57 (1964), pp.57-59.
BAJO MARTÍNEZ, María Jesús, «Orígenes del teatro universitario en Sevilla», *Teatro* (junio 1944), pp.45-49.
—, «La práctica escénica en la universidad española de posguerra: el TEU de Sevilla», *Actas del I Congreso Iberoamericano de Teatro* (Cádiz, Artes Gráficas Nuevas, 1996), pp.407-413.
—, «Tres décadas de teatro universitario en Sevilla», en García Lorenzo, ed., 1999, pp. 235-278.
—, *El teatro universitario en Sevilla (1940-1970),* tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.
—, y Romero Ferrer, Alberto, «La recuperación escénica de Valle-Inclán en el teatro andaluz (1954-2009)», *Don Galán,* 1 (2011).
BALTÉS, Blanca, *Historia de la dirección escénica en España: Cayetano Luca de Tena,* tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
BELLVER, Alejandro, «*Un drama nuevo:* TEU», *BT,* 521 (8-II-1948a).
—, «TEU: el afán y alegría del camino», *BT,* 387 (15-VIII-1948b).
—, «El TEU: qué es y qué representa en la escena barcelonesa», *BT,* 397 (23-IX-1948c).
BERGHAUS, Günter, ed. *Fascism and Theater. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945,* Providence / Oxford, Berghahn Books, 1996.
BONET, Laureano, *La revista «Laye». Estudio y antología,* Barcelona, Península, 1998.
BORRÁS, Tomás, «Movimiento teatral», *CLC,* 1/1 (1942).

—, «Cómo debe ser el teatro falangista», *Revista Nacional de Educación,* 35 (XI-1943).

BRAVO MARTÍNEZ, Francisco, *Historia de la Falange Española de las JONS,* Madrid, Afrodisio Aguado, 1940.

BYRD, Suzanne, *La Barraca and the Spanish National Theatre,* Nueva York, Abra Ediciones, 1975.

CALVO, Luis, «El TPU estrenó anoche el drama *Tres ventanas,* de Luis Delgado Benavente en el María Guerrero», *ABC* (23-IV-1953).

CAMPMANY, Jaime, «El Festival Universitario de Cáceres», *Arriba* (9-VII-1955a).

—, «Ha comenzado el Festival de Teatro Universitario en Parma: gran éxito de *La Celestina* en el Teatro Regio de Parma», *Arriba* (26-IV-1955b).

CARBAJOSA, Mónica, *La corte literaria de José Antonio: la primera generación cultural de la Falange,* Barcelona, Crítica, 2003.

CARMONA VICTORIO, José, «Información y noticias teatrales: el TEU de la Escuela de Periodismo estrenó en el Teatro Beatriz varias obras», *ABC* (4-IV-1952).

[CASARES, Francisco], «Presentación del Teatro Nacional de la Falange. *La verdad sospechosa,* de Alarcón», *LV* (25-II-1939), p.12.

CASTILLA, Alberto, «Diez años de Teatro Universitario en España y América (1958-1968)», en García Lorenzo, ed., 1999, pp.235-278.

CAUDET, Francisco, «*La Hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra», en *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora,* ed. José Manuel López de Abiada (Madrid, Verbum, 1984), pp.109-126.

CAYUELA, Arturo M., *Los autos sacramentales de Lope, reflejo de la cultura religiosa del poeta y de su tiempo*, Madrid, Razón y Fe, 1935.

CERDA MUÑOZ, Alfredo, *El teatro universitario en Guadalajara entre 1960 y 1990,* Madrid, Mirada Malva, 2010.

CLAVERÍA, Alberto, «Teatro Nacional-Sindicalista. Actuación al aire libre de La Tarumba», *Águilas,* 199 (1937), p.6.

—, «Sobre una dramática futura. Guión para un ensayo», *Haz* (1-II-1944a), p.34

—, «Teatro escolar en España. *El misterio español de Cristo.* Una síntesis integral el drama religioso desde el siglo XII al XVII», *LEL,* 10 (1944b), p.10.

CLEMENTE BALAGUER, José-Carlos, «Renace el TEU de Barcelona», *PA,* 46 (1963).

COLL, Julio, «El Teatro de Estudio de Juan Germán Schroeder«, *LEL,* 22 (1945), p.10.

CORRALES EGEA, José, «Relaciones entre el auto sacramental y la Contrarreforma», *Revista de Ideas Estéticas,* 12 (1945), pp.511-514.

CORTEZO, Víctor María, «Plástica y ornamentación escénicas», *RNE* (1943), p.35.

CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel, «Los autos sacramentales, ayer y hoy, en busca de su técnica», *Teatro,* 5 (1953), pp.45-46.

CUEVA, Jorge de la, «Teatro de la Falange: *La cena del rey Baltasar», Ya* (23-VII-1939).

—, «Inauguración del Teatro Nacional», *Ya* (27-IV-1940a).
—, «*El otro*. Drama de don Miguel de Unamuno», (1940b).
—, «Modesto Higueras, director del Teatro Español», *Ya* (28-X-1952).
CUEVA, José de la, «En el Retiro: Teatro Nacional de FET y de las JONS [*La cena del rey Baltasar*], *Informaciones,* 24 (1939).
DELGADO, José Luis, «Martín Recuerda y el TEU de Granada», *Granada hoy* (30-V-2011).
DENNIS, Nigel, y Peral Vega, Emilio, ed. *Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional*, Madrid, Fundamentos, 2010.
DÍAZ HERNÁNDEZ, Onésimo, «Las revistas culturales en la España de la posguerra (1939-1951): una aproximación», *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija,* 10 (2007), pp.201-224.
DÍAZ PLAJA, Fernando, *La posguerra española en sus documentos,* Barcelona, Plaza y Janés, 1970.
DÍAZ PLAJA, Guillermo, *La voz iluminada: notas sobre el teatro a través de un cuarto de siglo,* Barcelona, Instituto del Teatro Español, 1952.
DÍAZ SANTILLANA, «Insuperable éxito del Teatro Popular Universitario con la *Fedra* de Séneca, en el Teatro Romano de Mérida», *Hoy* (10-XI-1953).
DÍEZ PUERTAS, Emeterio, «El Teatro Nacional del Español: la crisis de marzo de 1942», *RILCE,* 29.2 (2013), pp.271-295.
DOMÉNECH, Ricardo, «Entrevista con Alfonso Sastre», en Alfonso Sastre, *Teatro* (Madrid, Taurus, 1964), 56-57.
Duende azul, El, «Teatro nuevo», *Vértices* (VI-1937).
E.A., «Novedades teatrales. *¿Quién mató al Comendador? El oro y el bosque.* Teatro ambulante. Estrenados el 12 de octubre de 1944», *Juventud,* 55 (1944), p.8.
E.R.M., «Teatro universitario», *Hoja oficial de la provincia de Barcelona* (20-III-1939), p. 7.
ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Ante el tricentenario de Lope de Vega», *Fénix*, 1 (1935), pp.12-18.
—, *Lope de Vega, símbolo del temperamento estético español*, Murcia, Universidad, 1936.
—, «Lope de Vega en la creación del Teatro Nacional», *RNE,* 35 (1943).
ESCOBAR, Luis, «La Tarumba. Teatro de la Falange», *Y,* 1 (1938), p.50.
—, «La dirección escénica de una obra teatral», *RNE,* 35 (1943).
—, *En cuerpo y alma. Memorias,* Madrid, Temas de Hoy, 2000.
FACIO, Ángel, ed., *Alberto González Vergel. Trayectorias,* Madrid, Teatro Español, 2008.
FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar *et alii,* La Estafeta literaria *y su contribución a la difusión de la cultura del siglo XX,* Madrid, Sílex, 2010.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, Ángel, *El teatro que he vivido. Memorias dialogadas de un director de escena,* ed. A, Martínez Roger, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2008.

FERNÁNDEZ OLIVA, Antonio, *José Luis López Vázquez. Un cómico dramático,* Madrid, Editorial Difusión Cinematográfica Española, 1988.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, ed., *Documentos sobre el teatro independiente español,* Madrid, CNNTE, 1987.

FERRÁN, Jaime, «Pasión de lo clásico en el teatro universitario», *Alcalá,* 70 (25-IV-1955).

FOGUET I BOREU, Francisco, «El teatro universitario en la Cataluña de la Segunda República (1935-19379», *ALEC,* 25 (2000), pp.821-888.

FOXÁ, Agustín de, «Segovia y su auto sacramental: *El hospital de los locos*», *Vértice,* 12 (1938), s.p.

FRAGA, Jesús, «Teatros de cámara y teatro universitarios», *CHA,* 40 (1953), pp.106-107.

FRAILE, M. [1989], «Introducción», *Teatro español en un acto* (1940-1952), Madrid, Cátedra, pp. 9-31.

FRUTOS CORTÉS, Eugenio, ed. P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales (Antología),* Madrid, Editora Nacional, 1947.

—, «La voluntad y el libre albedrío en los autos sacramentales de Calderón», *Revista de la Universidad de Zaragoza,* 1 (1948), pp.3-26.

—, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1952.

FUENTES SEGURA, M., «La escenografía en nuestra dramática», *Haz,* 22 (1945), pp.69-70.

GALLÉN, Enric, *El teatre a la ciutat de Barcelona durante el règim franquista (1939-1954),* Barcelona, Institut del Teatre, 1985.

GARBISU BUESA, Margarita: *Índices de* La Estafeta literaria *(1994-2001). Contenidos literarios de la revista*, Madrid, Fragua, 2004.

GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, 1985, «El director teatral Modesto Higueras falleció ayer en Madrid», *ABC* (11-X-1985).

GARCÍA LORENZO, Luciano, ed. *Aproximación al teatro español universitario (TEU),* Madrid, CSIC, 1999.

—, «Los autos sacramentales en España (1939-2000): recepción escénica y respuesta crítica», *El teatro del Siglo de Oro ate los espacios de la crítica: encuentros y revisiones,* ed. E. García Santo-Tomás (Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2002), pp.405-426.

—, y Muñoz Carabantes, Manuel, «El teatro de Calderón en la escena española (1939-1999)», en *Calderón desde el 2000,* ed. J. M. Díez Borque (Madrid, Ollero y Ramos, 2001), pp.419-433.

GARCÍA NIETO, José, «Nuevos autores para un nuevo teatro», *Juventud,* 13 (1944), p.5.

GARCÍA RUIZ, Víctor, *Víctor Ruiz Iriarte. Autor dramático,* Madrid, Fundamentos, 1987.

—, «Un poco de ruido y no demasiadas nueces: los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975)», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón,* ed. Ignacio Arellano *et alii* (Pamplona, Universidad de Navarra, 1997), pp.119-166.

—, «Calderón, Felipe Lluch y el auto sacramental en la España de los años 30», en *Texto e imagen en Calderón,* ed. M. Tietz (Stuttgart, Franz Steiner, 1998), pp.95-108.

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

—, «Del gran teatro de España: un Calderón falangista», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños,* ed. I. Arellano (Kassel, Reichenberger, 2002), pp.533-540.

—, *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch,* Madrid, Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 2010.

—, y Torres Nebrera, Gregorio, dir., *Historia y antología del teatro español de posguerra, I: 1940-1945,* Madrid, Fundamentos, 2003.

—, y Torres Nebrera, Gregorio, dir., *Historia y antología del teatro español de posguerra, II: 1945-1950,* Madrid, Fundamentos, 2004.

GARCÍA SERRANO, Rafael, «Ficha de un escritor universitario», *Haz,* 4/16 (1944), p.51.

GIL ÁLVAREZ, Felipe, «Navidad en el teatro de Castilla», *Haz,* IV/9 (1943a), pp.24-25.

—, «Cien años de teatro en Rusia», *Haz,* IV/5 (1943b), pp.44-45, 60.

GIL FOMBELLIDA, María Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la Segunda República,* Madrid, Fundamentos, 2003.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y estado,* Madrid, Gráfica Universal, 1935.

—, *Teatro escolar. Historia representable del drama religioso en España del siglo XII al siglo XVII. El misterio español de Cristo,* Madrid, 1945.

GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel, *Teatro para una guerra (1936-1939). Textos y documentos,* Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2006.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Modesto Higueras, un hombre de teatro: el maestro y la asamblea,* Madrid, s.n., 2006.

GÓMEZ PICAZO, Elías, «María Guerrero: autores noveles presentados por el TEU de Periodismo», *Madrid* (9-IV-1954).

—, «Ciclo de conferencias sobre teatro español, por Modesto Higueras», *Madrid* (5-III-1960).

—, «*Sublime decisión,* de Mihura, dirigida por Modesto Higueras», *Madrid* (28-V-1964).

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, «El arte de Calderón», *RNE,* 35 (1943).

GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás, ed. *Piezas maestras del teatro teológico español,* Madrid, La Editorial Católica, 1946, 2 vols.

—, *La cultura española en los últimos veinte años: el teatro,* Madrid, Imprenta Aguirre, 1949.

—, «El auto sacramental, martillo y espada», *Teatro,* 5 (1953a), pp.47-48.

—, «Una interesante sesión del Teatro Popular Universitario», *Ya* (24-XI-1953b).

—, «El auto sacramental, antecedentes del teatro de hoy», *PA,* 7 (1959), pp.8-9.

GONZÁLEZ VERGEL, Alberto [2008], «Mirando hacia atrás… sin ira. Notas autobiográficas», en Facio, 2008, pp.15-30.

GORDÓN PASO, José, «El TEU y sus cinco años de labor», *La Hora* (26-XI-1950).

—, «Cincuenta años de teatro experimental en España», *La Hora* (24-VI-1950).

—, *El teatro experimental,* Madrid, Ediciones de Conferencias y Ensayos, 1959.

—, *Teatro experimental español (Antología e historia)*, Madrid, Escelicer, 1965.

GRACIA, Jordi, «La estética social, Falange y el SEU», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 561 (1997), pp. 75-95.

—, *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España,* Barcelona, Anagrama, 2004.

—, *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo,* Barcelona, Anagrama, 2006.

GUIRAO GODÍNEZ, Ginés, *La vida cultural en una ciudad castellana de la retaguardia franquista: Ávila,* tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

HARO TECGLEN, Eduardo, «En el María Guerrero se estrenó *El casamiento engañoso* por el Teatro Universitario Español», *Informaciones* (13-X-1943).

HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo, *La labor teatral de Álvaro Custodio,* tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

HERMANS HUB, «Avisos y leyendas en *El casamiento engañoso* de Gonzalo Torrente Ballester», *Investigaciones semióticas. Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (Madrid, Visor, 1992), pp.649-661.

HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena, ed., *Estudiantes contra Franco (1939-1975): oposición política y movilización juvenil,* Madrid, La Esfera de los Libros, 2007.

HERRERO, Vene, *Historia de la dirección escénica en España: José Estruch,* tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

HIGUERAS DE VALLEJO, Juan J., «El Teatro Español Universitario (TEU): un lustro de sesenta y un años», s.a., www.rumbos.net/rastoria.

HIGUERAS, Jacinto, *Recuerdo del teatro universitario La Barraca*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1996.

HIGUERAS, Modesto, «Teatros juveniles de propaganda», *Haz* (11-XI-1941), pp.10.

—, «La dirección artística y su realización», *Espectáculo* (VII / VIII-1944a), pp. 46-47.
—, «Lo espectacular en los teatros juveniles», *Haz,* IV/15 (1944), p.56.
—, «Lope el batihoja», *Haz,* IV/7 (1944c), p.38.
—, «¿Comediantes intuitivos o con formación?», *Espectáculo* (XI/XII-1945), pp. 27-28.
—, «Teatro Español Universitario», *Guía* (II-1948), pp. 24-25.
—, «Apuntes de un director», *Aulas,* 12 (1964), 12.
—, *El Teatro de Ensayo en España* [mecanoscrito], Madrid, Fundación Juan March, 1965.
—, «Teatro de avanzada o de última hora», *Los géneros teatrales en la escena española. Cinco conferencias en torno al día mundial del teatro,* Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1977.
HORMIGÓN, Juan Antonio [1971a], «Del teatro universitario a los teatros independientes», en *Teatro, realismo y cultura de masas,* Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974, pp. 100-138.
— [1971B], «Del Mirlo Blanco a los teatros independientes», en *Teatro, realismo y cultura de masas,* Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974, pp. 139-147.
—, «Años decisivos», en Rubio Jiménez, 2000a, pp. 249-305.
HUERTA CALVO, Javier, «Análisis» en *Clásicos entre siglos*, número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 22 (2006).
—, «Clásicos cara al sol", *XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro,* Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2008.
—, «Torrente Ballester: teoría teatral e ideario falangista», *La Tabla redonda,* 8 (2010), pp.77-91.
—, ed. *La Barraca. Teatro y universidad, Ayer y hoy de una utopía,* Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2011
—, Javier, y Cienfuegos Antelo, Gema, *El caballero de Olmedo. Versos y versiones,* Olmedo, Festival de Olmedo / Universidad de Valladolid, 2013.
—, y Doménech Rico, Fernando, ed., *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía,* Madrid, ITEM/Ediciones del Orto, 2012.
Interino, «El Teatro Universitario se presentó anoche en el Español con el estreno de una nueva versión de *La estrella de Sevilla», ABC* (8-III-1951).
JATO, David, «Bauticemos al comunismo», *Haz,* IV/12:12.
—, *La rebelión de los estudiantes. Apuntes para una historia del alegre SEU,* Madrid, CIES, 1953.
José Luis, «El Teatro Universitario del SEU actuó en el Gran Teatro en obsequio de los combatientes heridos», *Azul,* 721 (29-I-1939), p.2.
LA ROSA, Tristán, «Pedro Calderón de la Barca y Lope de Vega en Barcelona», *LEL,* 8 (1944), p.10.

LABORDA, Ángel, «Labor del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, dirección de Modesto Higueras», *Informaciones* (28-III-1959).

LADRA, David, «Del teatro no profesional al teatro independiente bajo la Dictadura», *PA,* 352/1 (2017), pp.180-190.

LINARES, Francisco, «Theater and Falangism at the Beginning of the Franco Régime», en Berghaus, ed., 1996, pp.210-228.

LLORET MARTIN, Gonzalo, *Tendencias renovadoras del teatro español del primer tercio del siglo XX: José Francés y Tomás Borrás,* tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

[LLOVET, Enrique], «*El retablo del ángel, el hombre y la pastora,* José García Nieto; *Ático izquierda,* Julio Angulo; *Un día en la gloria,* Víctor Ruiz Iriarte», *Juventud,* 61 (1944), p.8.

LLUCH GARÍN, Felipe, «El teatro religioso de Lope de Vega», *Ya* (30-VIII-1935).

—, «El auto sacramental», *RNE,* 35 (2943), pp.7-17.

LOMA, José Antonio de la, «Seis meses de TEU», *Estilo* (15-VI-1948a).

—, «La próxima temporada artística del TEU», *El Noticiero Universal* (13-VIII-1948b).

—, «El TEU. Qué es y qué representa en la escena barcelonesa», *BT,* 397 (23-IX-1948c).

—, «Correo interior. La dirección del TEU y sus proyectos inmediatos», *BT,* 422 (17-III-1949a).

—, «¡A escena, el TEU!», *Estilo* (1949b).

LOPEZ GORGÉ, Jacinto, «Coloquio sobre el montaje de Yerma» [con la participación de Modesto Higueras], *LEL,* 1 (15-I-1972).

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, «Conferencias de Modesto Higueras en París», *ABC* (29-IV-1967).

LOZOYA, marqués de, «Menestralia», *Azul,* 460 (27-III-1938), p.1.

LUCA DE TENA, Cayetano, «Los autos sacramentales y el director de escena», *Teatro,* 5 (1953), pp.43-44.

MACHADO, Manuel, «Por el teatro de mañana», *ABC* –Sevilla– (28-I-1938a), p.3

—, «Por el teatro de mañana (II)», *ABC* –Sevilla– (19-II-1938b), p.3.

MADRIGAL NEIRA, Marián, *La memoria no es nostalgia: José Caballero,* tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

MAHANTA KÉBÉ, Serigne, *Crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño* Arriba, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

MAINER, José-Carlos, *Falange y literatura. Antología*, Madrid, Labor, 1970.

MARAÑÓN MOYA, Gregorio, «Emilio Aladrén», *Haz,* IV/11 (1944), p.48.

MARQUERÍE, Alfredo, «María Guerrero: presentación de la Compañía del Teatro Nacional [*La cena del rey Baltasar*]», *Informaciones* (29-IV-1940).

—, *Desde la silla eléctrica: crítica teatral,* Madrid, Editora Nacional, 1942a.

—, «En los jardines del Retiro se representa un auto sacramental de Calderón: maravilloso espectáculo de arte que obtuvo un éxito inmenso [*La cena del rey Baltasar*]», *Informaciones* (3-VII-1942b).

—, *En la jaula de los leones. Memorias y crítica,* Madrid, Ediciones Españolas, 1944a.

—, «*La cueva de Salamanca* y *La ciudad lejana* de Alberto Crespo y Julián Ayesta», *ABC* (31-V-1944b), p.16.

—, *Madrid hoy,* Madrid, Tesoro, 1945.

—, «Dos importantes estrenos del TEU», *ABC* (30-XI-1947).

—, «Actuación del TEU en el Infanta Beatriz», *ABC* (16-IX-1949).

—, «En el Español el Teatro Popular Universitario estrenó *La hidalga del valle,* de Calderón», *ABC* (26-V-1954).

—, «Curso de teatro de Modesto Higueras», *ABC* (25-II-1960).

—, *XXV años de teatro en España,* Madrid, Publicaciones Españolas, 1964.

—, *Personas y personajes. Memorias informales,* Barcelona, Dopesa, 1971.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, «Talía en la Guerra Civil: sobre el teatro de la zona nacional», en *El canto de las sirenas (Páginas de investigación y crítica* (Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000), pp.295-318.

MARTÍNEZ-MICHEL, Paula, *Censura y represión intelectual en la España franquista: el caso de Alfonso Sastre,* Fuenterrabía, Hiru, 2003.

MCCARTHY, Jim, *Political Theatre during the Spanish Civil War,* Cardiff, University of Wales Press, 1998.

MELCHOR, Federico, «Sobre la situación de la juventud en el régimen franquista», *Nuestra bandera,* 1-2 (1941), pp.41-49.

MERMALL, Thomas, «Aesthetics and Politics in Falangist Culture (1935-45)», *BHS,* 50.1 (1973), pp. 45-55.

MINER OTAMENDI, José Manuel, «Teatro: el crítico escribe [*El hospital de los locos*], *El Alcázar* (10-IV-1952).

MOLINARI, Andrés, *La Universidad de Granada y el teatro,* Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2006.

MONTES AGUDO, Gumersindo, «*Ars et Fascis*. Retorno a lo mejor de nuestro arte», *Heraldo de Zamora* (10-XI-1937).

MORENO, José, «En busca de un teatro: 4 preguntas a Modesto Higueras», *PA,* 118 (1970), p.111.

MUNDI PEDRET, Francisco, *El teatro de la guerra civil,* Barcelona, PPU.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

MUÑOZ CARABANTES, Manuel, «Aproximación al TEU», *Ínsula,* 654 (2001), pp.20-22.

NAVARRO, Mario, «Misión del TEU», *Cátedra,* 3 (II-1943), p.2.

—, «Nuevas orientaciones del TEU. La visita del camarada González Robles», *Cátedra,* 10 (IV-1945).

NIETO GARCÍA, María Dolores, «Aportación 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 VVAA.: La Estafeta literaria *y su contribución a la difusión de la cultura del siglo xx* (Madrid, Sílex, 2010), pp.103-128.

OBREGÓN, Antonio de, «Crónica de teatro. El público», *Arriba* (30-V-1939a).

—, «Hacia una censura estética», *Arriba* (12-V-1939b).

—, «El teatro, en pie», *Arriba* (4-III-1939c).

—, «El teatro de las Organizaciones Juveniles», *Arriba* (13-VII-1939d).

OLANO, Antonio D., «Una gran labor (popular) del Frente de Juventudes: el TEU representa teatro al aire libre y para todo el público», *El Alcázar* (21-VI-1953a).

—, «Más sobre los teatros de cámara y su dirección: hoy hablan del tema Modesto Higueras y José Antonio Medrano», *El Alcázar* (31-XII-1953b).

—, «Los próximos proyectos del Teatro Español, explicados por su director Modesto Higueras», *El Alcázar* (11-XI-1953).

OLIVA, César, *Ocho años de teatro universitario,* Murcia, Universidad de Murcia, 1975.

—, ed., *Los papeles del Seminario «Teatro y Universidad»,* Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1980.

—, *El teatro desde 1936,* Madrid, Alhambra, 1989.

— [1999], «La escena universitaria española», en García Lorenzo, ed., 1999, pp.15-30.

PACO, Mariano de, «Alfonso Sastre y Arte Nuevo», *Cuadernos El Público,* 38 (1988), pp. 29-37.

—, «Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX», *Monteagudo,* 5 (2000a), pp.97-112.

—, «Autos sacramentales contemporáneos», *Cuadernos del Lazarillo,* 18 (2000b), pp.30-35.

—, «El auto sacramental en el siglo xx: variaciones escénicas del modelo calderoniano», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico,* ed. F. Pedraza *et alii* (Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000c), pp.365-388.

—, «El auto sacramental en el teatro español contemporáneo (1940-1997)», en *Homenaje a José María Martínez Cachero* (Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000d), III, pp.295-309.

PAYÁ BELTRÁN, José, *Alfonso Paso y el teatro español durante el franquismo,* tesis doctoral, Alicante, Universidad de Alicante, 2015.

PELÁEZ, A., ed., *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*, Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, vol. 1.

PÉREZ ABAD, Nieves, *Formación teatral y universidad: historia del teatro universitario de Murcia (1935- 1984),* tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2017.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, «El TEU salmantino: treinta años de actividad teatral universitaria (1940-1969)», en García Lorenzo, ed., 1999, pp.139-172.

—, «Estudio preliminar: Gonzalo Torrente Ballester, teórico y crítico del teatro», en Torrente Ballester, 2009, pp.13-73.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, «Teatro y universidad: del compromiso al olvido», en García Lorenzo, ed., 1999, pp.55-62.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967», en García Lorenzo, ed., 1999, pp.31-54.

Pick, «En el Beatriz se celebró anoche el homenaje a Modesto Higueras, que va a dirigir el Teatro Nacional de Santo Domingo», *ABC* (28-XII-1951).

PINILLA DE LAS HERAS, Esteban, *En manos de la libertad. Dimensiones políticas del grupo «Laye» en Barcelona,* Barcelona, Anthropos, 1989.

PLAZA CHILLÓN, José Luis, *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca: de pintura y teatro,* Granada, Comares, 2001.

PRENDES GUARDIOLA, Manuel, «Tradición y vanguardia en *El viaje del joven Tobías* de Torrente Ballester», *RILCE,* 22.2 (2006), pp.223-236.

QUINTO, José María, «Coincidencia del TAS con la Falange de 1935», *La Hora*, 64 (8-X-1950).

—, «Breve historia de una lucha», en A. Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964, pp. 48-55.

—, «Sobre el verdadero estreno en España de *La casa de Bernarda Alba*», *Ínsula*, 476-477 (1986), p. 8.

—, «Memoria personal sobre el teatro», en L. García Lorenzo, ed., *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 63-110.

RIDRUEJO, Dionisio, *Casi unas memorias: con fuego y con raíces,* Barcelona, Planeta, 1976.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A., «[Introducción]» a V. Ruiz Iriarte, *Un día en la gloria,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-dia-en-la-gloria-farsa-en-un-acto--0/html/p0000001.htm#I_0_

—, *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte,* Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

RÓDENAS, Miguel, «Español: *Las mocedades del Cid», ABC* (2-I-1941), p.7.

—, «Notas teatrales: anoche el TEU representó en el María Guerrero *La guarda cuidadosa* y *El hijo pródigo», ABC* (7-VII-1942a).

—, «Alto y profundo espectáculo de arte [*El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*]», *ABC* (3-VII-1942b).

—, «Representación extraordinaria del TEU, en el Español», *ABC* (9-VI-1943a).

—, «Estreno en el María Guerrero de *El casamiento engañoso*», *ABC* (13-X-1943b).

RODRÍGUEZ DE LEÓN, Antonio, «En el María Guerrero se dio a conocer *Escuadra hacia la muerte,* en función única y como iniciación del ciclo de teatro universitario», *ABC* (19-III-1953).

RODRÍGUEZ-SOLÁS, David, *Teatros nacionales republicanos. La Segunda República y el teatro clásico español,* Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

—, «La Barraca, 1933: el giro lopiano de García Lorca», *Anuario Lope de Vega,* 22 (2016), pp. 200-216.

ROS, Samuel, «Un auto de Calderón en los jardines del Retiro en el año de la victoria», *Vértice,* 25 (1939), s.p.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, ed., *Teatro universitario en Zaragoza: 1939-1999,* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000a.

— Y ALMÁRCEGUI, Patricia, «El teatro universitario en Zaragoza (1955-1965), en Rubio Jiménez, ed., 2000a, pp.43-123.

RUIZ CARNICER, Miguel Ángel, «Estética falangista y penetración de las vanguardias artísticas: *Proa,* revista del SEU de Zaragoza (1940-1958)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* XXXIV (1988), pp.173-199.

—, *El SEU (1939-1965). La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo,* Madrid, Siglo XXI, 1996a.

—, «La voz de la juventud. Prensa universitaria del SEU en el franquismo», *BHi,* 98/1 (1996b), pp.175-199.

—, «De la agitación fascista al compromiso social. Contexto histórico y trayectoria del TEU del distrito de Zaragoza», en Rubio Jiménez, ed., 2000a, pp. 15-42.

RUIZ IRIARTE, Víctor, «*Un día en la gloria», Haz,* IV/1 (1943a), s.p.

—, «Crónica de un mes de estreno», *Haz,* IV/2 (1943b), p.46.

—, «Crónica de un mes de estreno», *Haz,* IV/5 (1943c), p.47.

—, «*Fuenteovejuna», LEL,* 2 (1944a), p.10.

—, «La plástica en nuestros escenarios», *LEL,* 17 (1944b), p.10.

—, «*La vida es sueño* en Barcelona… y en Granada», *LEL,* 8 (1944c), p.28.

—, «Teatro juveniles. Los directores del TEU y del Lope de Rueda fijan su postura en nuestra actualidad teatral», *LEL,* 9 (1944d), p.10.

—, «Un teatro de cámara», *LEL,* 7 (1944e), p.11.

—, «Monólogo ante la batería» [Sobre *El celoso por infiel,* de Eusebio García Luengo, y sobre *Retablo del Ángel, el Hombre y la Pastora,* de José García Nieto], *LEL,* 24 (1945ª), p.10.

—, «Hacia un nuevo teatro religioso. Manifestaciones de don Manuel Herrera Oria», *LEL,* 39 (1945b), p.10.

RUIZ VALDERRAMA, «Actuación del TEU de Salamanca en el teatro Avenida», *Diario de Burgos* (12-XII-1946).

SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca, Teatro Universitario,* Madrid, Revista de Occidente, 1976.

SÁEZ MARÍN, Juan, *El Frente de Juventudes: política y juventud en la España de la posguerra (1937-1970),* Madrid, Siglo XXI, 1988.

SAINZ DE LA MAZA, Regino, «Demostración nacional en el Español», *ABC* (1-X-1943), p. 27.

SALGUEIRO, Roberto, «La práctica escénica en la Universidad de Santiago de Compostela entre los años 1936 y 1975», en García Lorenzo, ed., 1999, pp.173-224.

SÁNCHEZ DEL ARCO, Manuel, «Versos en la Alcazaba y trabajo en el marr», *ABC* (24-VIII-1951), p.15.

SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, «Teatro: gran gala espectacular en el Retiro [*EL pleito matrimonial del alma y el cuerpo*]», *El Alcázar* (3-VII-1942).

—, «Teatro: *El casamiento engañoso*», *El Alcázar* (13-X-1943a).

—, «Teatro: *El pleito matrimonial entre el alma y el cuerpo* y la *Mojiganga de la muerte», El Alcázar* (18-III-1943b).

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, «Demasiada perfección en Alcalá», *Alcalá,* 4 (10-III-1952), p.5.

SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, «Lo universitario y lo popular», *Haz,* 2 (1935), p.3.

SANVISENS I MARFULL, Alexandre, ed. *Autos sacramentales eucarísticos,* pról. de José María Castro y Calvo, Barcelona, Cervantes, 1952.

SASTRE, Alfonso, «Tirso de Molina en el teatro María Guerrero», *LH,* 4 (6-XI-1948), p.20.

—, «El teatro nacional», *LH,* 22 (1-IV-1949a), p.11.

—, «El teatro y la universidad», *LH,* 25 (22-VI-1949b), p.11.

—, «El teatro de títeres», *LH,* 40 (4-XII-1949c), s.p.

—, «Teatro y política», *LH,* 43 (22-I-1950a), s.p.

—, «Tirso de Molina en Roma», *LH* (VIII-1950b), s.p.

—, «Hacia una enseñanza universitaria del teatro», *LH,* 71 (1950c), s.p.

—, «Arte nuevo», *LH,* 43 (22-I-1950d), s.p.

—, «La universidad y el teatro», *Guía* (V-1951), p.31.

—, «Nueva salida del Teatro Popular Universitario», *Correo literario,* 71 (15-V-1953), p.10.

—, «Carta abierta a Modesto Higueras», *Informaciones* (13-XI-1954).

SCHROEDER, Juan Germán, «20 años de teatro no profesional», *PA,* 45 (1953).

[Secretario Provincial del SEU de Zamora], «Glosas de nuestros postulados», *Imperio. Diario de Zamora de Falange Española de las JONS,* 65 (16-I-1937), p.3.

SIJÉ, Ramón, «El comulgatorio espiritual (Hacia una definición del auto sacramental)», en *Miguel Hernández,* ed. María de Gracia Ifach (Madrid, Taurus, 1934), pp.302-305.

SIRERA, Josep Lluís, «El teatre universitari a la inmediata post-guerra», en VV.AA., 1993, pp.23-34.

STURN, Suzanne, «Federico García Lorca's 1932 Production of *La vida es sueño*», *Theatre History Studies,* 12 (1992), pp. 89-105.

[Subdelegado Prensa y Propaganda del SEU de Soria]: «Teatro Español Universitario», *Labor* (5-III-1940), p.3.

SUELTO DE SÁENZ, P.G., «El teatro universitario español en los últimos treinta años», *Thesaurus,* 19 (1964), pp.543-557.

TAMAYO, José, «El teatro popular español visto por un director», *Teatro,* 5 (1953a), pp.33-38.

—, «Un auto sacramental en el Vaticano», *Teatro,* 5 (1953b), pp.58-64.

TEBAR, Juan, «Necesidad de un teatro nuevo», *Haz* (16-X-1939), pp.30-31.

TERRYN, Nathalie, «José Ricardo Morales et El Búho, théâtre universitaire de la Federación Universitaria Escolar (FUE) de Valence», *Cauces,* 2 (2001), pp.257-272.

THOMAS, Joaquín E., «Siguiendo al carro de Tespis. El teatro del pueblo en Portugal», *Haz,* IV/15 (1944) p.55.

TORRALBA SORIANO, Federico, *Notas para la creación de un Teatro Nacional Español,* Zaragoza, Tipografía E. Bendejo, 1937.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo [1937], *Razón y ser de la dramática futura,* en Torrente Ballester, 2009, pp.79-86.

— [1941A], «Epístola al poeta Machado sobre la función de la crítica teatral», en Torrente Ballester, 2009, pp. 98-100.

— [1941B], «El problema de la forma dramática», en Torrente Ballester, 2009, pp.79-91.

— [1941C], «Cincuenta años de teatro español y algunas cosas más», en Torrente Ballester, 2009, pp.124-137.

— [1949], «Crónica de teatros», en Torrente Ballester, 2009, pp. 147-149.

— [1950], «Crónica de teatros», en Torrente Ballester, 2009, pp. 169-172.

—, «El Teatro Popular Universitario estrena *Fedra* de Séneca», *Arriba* (24-X-1953).

—, *Escritos de teoría y crítica teatral,* ed. José Antonio Pérez Bowie, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.

ULLÁN, José Miguel, «El TEU o la desolación de la quimera», *PA,* 52 (1964), pp.42-43.

VALEMBOIS, Víctor, «El teatro de cámara en la posguerra española», *Segismundo* (1976), 13-24.

VALERO LÓPEZ, José, «Modesto Higueras Cátedra, actor de La Barraca, añora en extremo a Lorca», *Jaén* (22-IX-1985).

VALLÉS BELENGUER, José, «El teatro estudiantil en Huesca a mediados del siglo xx», *Diario del Alto Aragón* (10-VIII-2009).

VIZCAÍNO CASAS, Fernando, *La España de posguerra, 1939-1953,* Barcelona, Planeta, 1975.

VV.AA., *La revolución nacional desde la universidad,* Madrid, Jefatura Provincial de FET y de las JONS, 1939.

VV.AA., *Teatro de escuadra. Obras seleccionadas,* Almería, s.n., 1953.

VV.AA., *XXV años de teatro en España,* Madrid, Publicaciones Españolas, 1964.

VV.AA., *60 anys de teatre universitari,* Valencia, Universitat de València, 1993.

VV.AA., *Miguel Prieto (1907-1956): la armonía y la furia,* Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007.

WAHNÓN, Sultana, «The Theatre Aesthetics of the Falange», en Berghaus, ed., 1996, pp.191-209.

YAMAGUCHI, Hajime, «Torrente y su teatro», *Gonzalo Torrente Ballester*, ed. José Paulino y Carmen Becerra (Madrid, Editorial Complutense, 2001), pp.149-161.

ZÚÑIGA, Ángel, «Moratín», *LVE* (2-VII-1948), p.7.

Fecha de recepción: 09-10-2017
Fecha de aceptación: 27-01-2018

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.01

Puede citar este artículo como:
SANTIAGO ROMERO, Sergio, «En el origen del TEU: a propósito de una representación unamuniana de 1940 (*El otro*)», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 47-63.

EN EL ORIGEN DEL TEU: A PROPÓSITO DE UNA REPRESENTACIÓN UNAMUNIANA DE 1940 (*EL OTRO*)

SERGIO SANTIAGO ROMERO
Universidad Complutense de Madrid-ITEM

Resumen

Nuestro trabajo explora los tres primeros años del Teatro Español Universitario (1939-1941) a partir de una representación de *El otro*, de Miguel de Unamuno, en febrero de 1940. A partir de las contradicciones que encontramos en los datos de que disponemos actualmente, se han planteado dos hipótesis de trabajo aún por confirmar: que el TEU nacional tuviera un director anterior a Modesto Higueras, considerado hasta la fecha como su auspiciador, o que se llevaran a cabo dos funciones inaugurales del TEU de Higueras a causa del fracaso de la representación de *El otro*. Completaremos esta revisión historiográfica con un somero repaso de la recepción del teatro unamuniano entre los intelectuales falangistas que nos permita entender la relectura partidista que los dirigentes del SEU pudieron realizar a partir del texto de Unamuno.

Palabras clave: *Unamuno, El otro, Modesto Higueras, Delegación Nacional del TEU*

Abstract

Our research examines the first three years of the Spanish University Theater (1939-1941) on the basis of a performance of *El otro*, by Miguel de Unamuno, which took place on February 1940. According to the contradictions that we have found in the current existing data, we will suggest two hypotheses about TEU's origins. On the one hand, it is possible that there was a former director who was replaced by Modesto Higueras —who is considered to be the first one—. On the other hand, and because of *El otro*'s failure, it is also possible that there were two different opening plays for the National TEU. We are completing this historiographical review with a brief summary about the reception of Unamuno's theater among the Spanish falangist leaders of the SEU. These considerations Will help us to understand their biased interpretation of Unamuno's text.

Keywords: *Unamuno, El otro, Modesto Higueras, TEU's National Local Office*

Nuestro estudio parte de un hecho que, aislado, podría parecer trivial en el estudio general del Teatro Español Universitario: una representación universitaria de *El otro*, tragedia de Unamuno, en febrero de 1940.[1] Sin embargo, al contextualizar este montaje concreto dentro del panorama de los años cuarenta, veremos que se trata de una representación clave para entender y reformular los orígenes del TEU. Nos ocuparemos, primero, de los datos que tenemos de esta representación *fantasma* de *El otro*, llevada a cabo en el Teatro Español de Madrid a principios del año 1940 a cargo de «la Delegación Nacional del Teatro Español Universitario (SEU)». Que se mencione la participación de dicha delegación nacional en la producción resulta de especial trascendencia, porque hasta la fecha la bibliografía solía ubicar los orígenes del TEU Nacional a principios de 1941. Quienes se han dedicado al TEU hasta la fecha han constatado ya los oscuros orígenes de esta Delegación Nacional, que se pierden y entremezclan con la existencia previa de grupúsculos de teatro universitario con actividad acreditada desde los años de la Guerra Civil. Quizás por la dificultad de realizar afirmaciones con apoyo documental exacto, los historiadores del TEU se limitaron a señalar que es la década de los años cuarenta cuando comenzó la andadura de los TEUs [Oliva, 1999: 16; Pérez-Rasilla, 1999: 32-33]. Solo la biografía-homenaje que Manuel Gómez García dedicó en 2002 a la figura de Modesto Higueras ofrece, a través del testimonio personal de este primer director del TEU Nacional, algunas fechas concretas. Según Gómez García, Modesto y Jacinto Higueras colaboraron durante el verano del 39 con el Teatro Nacional de Falange, dirigido a la sazón por Luis Escobar, quien los contrató por su experiencia previa en el teatro itinerante, puesto que ambos habían sido actores de La Barraca [2006: 32].[2] Modesto enlazó este trabajo con el encargo de constituir el Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles (TNOJ). La tarea se la encomendó el Delegado Nacional de dichas organizaciones, Sancho Dávila, en septiembre del 39, y su debut tuvo lugar a finales de octubre de ese mismo año, con la escenificación de un *Pliego de romances españoles* ordenados por Luis Rosales y Felipe Vivanco (2006: 35). Siempre según el testimonio de Higueras que nos hace llegar Gómez García, el TNOJ prolongó sus actividades durante año y medio, «con montajes clásicos […] en realismo o estilización»

1. Debemos a mi maestro, Javier Huerta, el hallazgo de las dos principales referencias que se hacen en la prensa a este montaje del que nos ocuparemos. Agradezco desde este primer momento la generosa cesión de este dato.
2. Todas las iniciativas teatrales del nuevo régimen se remontan a 1938 (B.O.E. del 9 de noviembre), cuando el ministro monárquico Pedro Sáinz Rodríguez constituyó la Junta Nacional de Teatros y Conciertos, que daría lugar, ya en el 40, al Consejo Nacional de Teatros.

que rodaron por «albergues, campamentos y ciudades» (2006: 34). El final de este teatro, a finales del 40 según recuerda Higueras, fue ocasionado por una sonada disputa con un delegado provincial (2006: 37). La inactividad fue breve para el director, pues Gómez García recoge que «a primeros» de 1941 recibió de José Miguel Guitarte, Jefe Nacional del SEU, el encargo de constituir la delegación nacional del TEU, que debía no solo programar montajes sino, además, asesorar a los TEUs provinciales preexistentes (2006: 43). Una vez más, fue el estro de su colaboración con Lorca en los años treinta el que justificó el fichaje de Higueras por parte de una institución cultural falangista.

La cronología de todos estos datos, como veremos, comporta no pocos problemas cuando tratamos de encajar en este relato la representación de *El otro* en febrero de 1940, que a) no es un montaje clásico ni itinerante, como era propio de los espectáculos del TNOJ, y que b) se promocionó como función inaugural del TEU Nacional, cuando esta tuvo lugar, según Higueras, el 23 de marzo de 1941 (2006).[3] Abordaremos esta problemática en las siguientes páginas con el fin de perfilar, en última instancia, una hipótesis sobre los comienzos de esta apasionante etapa de nuestro teatro. Como telón de fondo de estas reflexiones encontraremos el interesante diálogo que los jóvenes teatreros del SEU establecieron con la obra de Miguel de Unamuno, y anotaremos la trascendencia —y la latente disidencia intelectual, tal vez— que implica la elección de *El otro* como primera función del TEU Nacional.

Un montaje fantasma: revisión documental

Es escasa la información de que disponemos hoy en día acerca del montaje unamuniano que nos ocupa, por esencial que este pueda resultar para la correcta indexación historiográfica del TEU Nacional dirigido por Modesto Higueras. Podemos concluir con certeza —porque así lo reflejan dos periódicos distintos— que la representación tuvo lugar[4] y que se desarrolló en el Teatro Español de Madrid a las diez y media de la noche del 1 de febrero de 1940,

3. Se trata de un espectáculo del que conservamos varias noticias periodísticas y también programa de mano; incluía *La mujer por fuerza*, de Tirso, y *Navidades en la casa Bayard*, de Wilder. Se produjo en la fecha señalada, y *ABC* avisó del mismo indicando que la había producido «el Teatro Español Universitario, *totalmente reorganizado*» (1941: 14) [el destacado es nuestro]. El montaje sabemos que rodó por España y volvió a la cartelera de Madrid, pues en mayo del 42 Miguel Ródenas realizó una reseña crítica de un espectáculo del TEU Nacional que incluía la obra de Wilder y *El retablo de las maravillas* de Cervantes (1942: 16).
4. Esta cuestión no es baladí, pues pueden documentarse algunas representaciones del TEU que fueron anunciadas, pero de las que, luego, no consta ningún dato, lo que invita a cuestionarse si verdaderamente tuvieron lugar los espectáculos. La existencia de dos

jueves. El espectáculo tiene lugar a una hora tardía y fuera de la cartelera «oficial», que para ese mismo día anunciaba una «gala infantil» a las 16.15 —*Pichi, aventurero y patriota*, y *Clínica de bebés*— y, a las 18.30, a cargo de la compañía Guerrero-Mendoza, *La santa virreina*, de Pemán.[5] A pesar de la atípica hora, podemos constatar que el SEU manifestó un particular interés en la promoción del montaje, pues envió el mismo anuncio a los periódicos *ABC* (1 de febrero del 40) y *Ya* (31 de enero y 1 de febrero) para que fuera publicado en la sección dedicada a la Falange y a la Jefatura Provincial del Movimiento, respectivamente: «Hoy, a las diez y media de la noche, en el Teatro Español, la Delegación Nacional del Teatro Español Universitario, presenta el misterio en tres jornadas y un epílogo, de D. Miguel de Unamuno, *El otro*» (1940; 1940ab).

Al día siguiente de la representación, Juan de la Cueva y Luis Araujo-Costa publican sendas críticas del montaje en *Ya* y *ABC*, que no ofrecen demasiados datos sobre las características del montaje.[6] Araujo-Costa insiste en la naturaleza inaugural del montaje, al hablar de que «el Teatro Español Universitario del Sindicato Español universitario *nace* como una ramificación lozana de la FET y de las JONS», y al indicar que con esta puesta el TEU nacional «*ha comenzado* ayer noche sus actuaciones teatrales de cultura» (1940: 15) [los destacados son míos]. Tras aludir al estreno absoluto de la obra en el año 32, protagonizado por Margarita Xirgu y Enrique Borrás, y representado también en el Español el 14 de diciembre de aquel año, Araujo-Costa se entrega a algunas cuestiones literarias y filosóficas relativas al texto a las que aludiremos más tarde. Sobre la puesta en escena el crítico se limita a señalar que «el cuadro artístico del teatro Español Universitario presenta la obra con toda dignidad, comprensión y cariño» (Araujo-Costa, 1940: 15). Cueva, por su parte, es algo más expansivo en sus apreciaciones, a pesar de que el grueso de su reseña, una vez más, no va dirigido al montaje sino al texto. Resultó sin duda llamativa para ambos críticos la elección de Unamuno para dar comienzo a las actividades del TEU, y por ello dedican tanto espacio al autor, en detrimento de la puesta en escena. Las consideraciones de Cueva sobre la «monotonía trágica» de *El*

críticas de *El otro* el día posterior a su representación aleja esta sospecha del montaje que nos ocupa.

5. Es habitual, al menos en estos primeros años del TEU, que las representaciones, casi siempre en función única, tuvieran lugar fuera de la programación oficial, y en sesiones un tanto intempestivas (horario matinal o nocturno, o en lunes).

6. Esta es otra constante en los espectáculos del primer periodo del TEU, que gozaron de la displicencia de una crítica siempre dispuesta a aplaudir casi servilmente sus montajes. Se trata de críticas panegíricas llenas de lugares comunes, aderezadas por el leguaje épico falangista y con escasos reproches que nos llegan, si los hay, soterrados bajo la palabrería encomiástica.

otro, sin embargo, nos han permitido saber alguna cuestión sobre el clima de la sala aquella noche, pues parece ser que la enrevesada parafernalia conceptual unamuniana hizo que la tragedia, a ratos, deviniese en carcajada:

> Y a través de todo esto se percibe el aliento de lo grande, que algunas veces el público no llega a captar en la justa medida, como lo demostraron anoche algunas risas intempestivas que, lejos de ser inoportunas, tenían un profundo sentido y sagaz valor dramático […] (Cueva, 1940: 3).

Como vemos, tras varias capas de retórica, el crítico nos indica que las improcedentes risotadas que se escucharon aquella noche en el patio de butacas, lejos de demostrar falta de talento de los actores, ponían en evidencia la inconsistencia trágica del drama unamuniano. Para feliz desaliento del futuro investigador del TEU, Cueva prosigue su reseña revelando que, incluso en el caso de que recuperáramos el programa de mano de esa noche, tendríamos harto difícil la tarea de encontrar más datos sobre esta representación de *El otro*:

> Una ejemplar modestia y un alarde de trabajo entusiasta y desinteresado ha calado en programas y carteles del TEU los nombres de los intérpretes; tan digna, tan equilibrada fue su labor que quisiéramos que nuestro aplauso, unido a los que les otorgó el público, les llegara a su ejemplar anonimato (Cueva, 1940: 3).

Poco más puede añadirse a nivel documental sobre esta puesta de *El otro*. No hemos localizado información al respecto ni en el Museo del Teatro de Almagro, ni en el Centro Documental de la Memoria Histórica.[7] El trabajo con las revistas de la época que pudieron hacerse eco de esta representación también resulta complejo, puesto que la mayoría de las colecciones de publicaciones como *Arriba* o *Haz* están incompletas y no hemos encontrado hasta el momento los relativos a febrero de 1940. Tampoco parece que el legado de Modesto Higueras pueda ofrecernos muchos más datos, aunque es conocida la necesidad de recuperar y trabajar con todo ese material, que permanece inédito en su mayoría.

Todo apunta a que fue Modesto Higueras quien se ocupó de la dirección de este montaje, en el que pudo contar, quizás, con unos pocos de los veinticinco actores del Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles que, hasta donde nos dice la bibliografía actual —aunque esto también debe ser necesariamente revisado— seguía funcionando por aquel entonces. La elección

7. En lo relativo a este archivo, anduvimos por algún tiempo esperanzados con un programa de mano de 1940 que se custodia entre los papeles de José Mario Armero. El documento, sin embargo, resultó ser el programa de una «velada de arte en el Teatro Victoria Eugenia que tuvo lugar el sábado 23 de abril a beneficio del S.E.U» en homenaje a José Antonio con dirección y escenografía de José Ramón de Vega y Suárez. Todo apunta a que se trata de una dramatización de los poemas de la *Corona de sonetos*.

del Teatro Español como coliseo para el estreno también apunta de forma inequívoca a Higueras, cuya amistad con Felipe Lluch —director del Español desde septiembre del 39— se remontaba a los tiempos del TEA de Rivas Cherif (Gómez García, 2006: 34). Lluch, según el propio Modesto Higueras, había sido nombrado para convertir el Español en un teatro dedicado a «los clásicos nacionales en principio, y más tarde los extranjeros en refundición por autores de reconocida solvencia» (2006: 34). Al mismo tiempo, Luis Escobar había sido designado para montar en el María Guerrero a los «autores contemporáneos nacionales y extranjeros». Esta división era, como podemos suponer, meramente teórica, puesto que Pemán estaba programado para la misma tarde que *El otro* en un teatro que iba a estar destinado solo para los clásicos. Pensamos que fue un favor personal de Lluch a Higueras lo que permitió ampliar el programa hasta un horario inapropiado para un jueves y estrenar a Unamuno de nuevo en el Español. No es de extrañar porque, de hecho, en la *segunda presentación oficial* del TEU Nacional Lluch volvió a ceder el Español a la misma hora, las diez de la noche, esta vez para la famosa representación de *La mujer por fuerza* de Tirso, junto con la pieza corta *Navidades en la casa Bayard* de Wilder. Sin duda se trata, nuevamente, de un favor personal para *hacer hueco* al TEU al margen de la programación ya cerrada. Es plausible, aunque no hayamos comprobado aún este extremo, que la puesta de largo del Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles, que tuvo lugar a finales de noviembre del 39 con la dramatización de un *Pliego de romances españoles* compilados por Rosales y Vivanco tuviera lugar también en el Español y, quizás, en la *sesión golfa* de las diez de la noche, de acuerdo con esta connivencia entre Higueras y Lluch.

Nueva cronología de los orígenes del TEU Nacional: hipótesis proyectiva

Resulta curioso que sea «la Delegación Nacional del Teatro Español Universitario» la que se proclame productora de este montaje de Unamuno, puesto que, de acuerdo con la bibliografía que existe hasta la fecha, dicha Delegación *per se* no existía en 1940, por lo que debemos revisar toda la historiografía de los orígenes del TEU y, más concretamente, la biografía del propio Modesto Higueras. Para afrontar esta tarea es imprescindible asumir una consustancial dificultad relativa a la inconsistencia de las fechas —errores en los programas, representaciones fantasma que nunca llegaron a realizarse, la mala memoria del propio Higueras en sus inconclusas memorias—, y a la punzante falta de documentación. A pesar de todo esto, al rastrear las huellas de la representación universitaria de *El otro* en el 40 me he topado con algunas contradicciones sugerentes, y algunos datos que acreditan la extraordinaria vitalidad de que el TEU —o, más bien, los pequeños TEUs de cada

universidad— gozó antes de su oficialización a través, primero, del Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles y, después, de la Delegación Nacional creada por Guitarte.

La primera cuestión, ya conocida aunque poco atendida hasta el momento, afecta directamente a la cronología de los orígenes del TEU, que no empieza ni mucho menos en el 39 con Modesto Higueras: existieron diversos corpúsculos teatrales universitarios pre-existentes al encargo que Sancho Dávila le hizo a Higueras en septiembre del 39, e incluso anteriores al final de la contienda civil. Reseñaré brevemente algunas de estas experiencias anteriores a lo que el propio Higueras considera, según Manuel Gómez García, el debut del TEU en octubre del 39. Por motivos de concreción, y para no cansar a los desocupados lectores, me limitaré a los datos que aporta la sección teatral del periódico *ABC*:

A. 04.08.1938 (*ABC* Sevilla). Se anuncia «un festival en beneficio de la Macarena» a cargo del Teatro Español Universitario del SEU en el que «se representará por primera vez en Sevilla un auto sacramental al aire libre». El día 7 *ABC* vuelve a referir el acontecimiento, añadiendo que el montaje ha sido sufragado por Queipo de Llano y que se llevará a cabo «en el parque de María Luisa».[8]
B. 19.01.1939 (*ABC* Sevilla). En el punto segundo del orden del día de la reunión del SEU publicado en este periódico se consigna una interesante admonición: «se ordena a todas las camaradas que durante el año 1938 han tomado parte en las clases de Gimnasia Rítmica, Orfeón y Teatro Español Universitario, se presenten en nuestro local de doña María Coronel […] para asunto de gran interés». Parece que el «asunto» cultural solo competía a las camaradas de sexo femenino, lo que resulta muy interesante de cara a trazar, en el futuro, una historia de las mujeres del TEU.
C. 13.07.1939 (*ABC* Madrid). Se relata que, con motivo de la visita del Buque Escuela Argentina, el TEU de Cádiz estrenará *El médico de su honra* en el Gran Teatro Falla —nuevamente vemos la recurrencia de poner los grandes teatros públicos al servicio del SEU—, en una función de gala «el viernes por la noche» —es decir, nuevamente fuera de la programación oficial—.
D. 23.07.1939 (*ABC* Madrid), con motivo de las «tradicionales fiestas de Santiago Apóstol» tuvo lugar el día 25 de julio, a las seis, «la

8. Para conocer todos los pormenores de la cartelera andaluza del TEU es imprescindible el reciente estudio de Mª Jesús Bajo Martínez, en el que son analizados todos los montajes similares a este del 38 (2016).

presentación de las Organizaciones Juveniles de Alcalá, del Guiñol del Teatro Español Universitario de Madrid». Parece, por lo que nos indica este recorte, que el TEU provincial de Madrid funcionaba a través de la sección provincial de las Organizaciones Juveniles, y que el encargo de Dávila a Higueras se refiere a la creación de un Teatro Nacional para todas estas Organizaciones particulares, y no para la creación de un TEU en Madrid que, como vemos, ya existía.

E. 11.08.1939 (*ABC* Madrid). Encontramos una nueva referencia al «Guiñol del Teatro Español Universitario». En este caso, se indica que pertenece al SEU de Magisterio de Madrid, lo que apunta aún a una mayor atomización del TEU madrileño por Facultades. Estrenaron «en la terraza de la Escuela Normal» la obra falangista *Periquito contra el monstruo de la democracia,* de Alejandro Blas y Agustín Embuena. Antes tuvo lugar un discurso que, según Araujo-Costa, «merece las más cumplidas alabanzas, por la obra pedagógica que han de realizar en nuestro país, con una forma perfectamente legítima de teatro y sirviendo las ideas que han triunfado en el glorioso Movimiento Nacional» (1939: 19). La recurrencia de estas noticias sobre el Guiñol del TEU de Alcalá apunta a que gozó de cierta fama en estos primeros años y a que tuvo una importante acogida popular.[9]

F. 16.08.1939 (*ABC* Madrid). Se reporta la «adjudicación de premios en un certamen de música», y se nos dice que «una de las obras premiadas*, Tupido velo*, será interpretada musical y coreográficamente por la Sección de Música y Danzas del Teatro Español Universitario». Esta noticia apunta a que existía una estructura compleja en algunos de estos corpúsculos, con secciones específicas para teatro, danza, etc.

Así las cosas, parece que el encargo de Guitarte a Higueras para organizar un TEU Nacional no se produjo tanto con el objetivo de *fundar* una praxis teatral universitaria, sino de *poner orden* o estructurar la multiplicidad de prácticas que en toda España se venían realizando desde tiempos de la II República. Esta práctica teatral previa al año 41 en la que se inscribe el montaje de *El otro* al que nos referimos pone en tela de juicio el testimonio indirecto y memorístico que conservamos de Modesto Higueras. Si el estreno de *El otro* se publicitó como primera función de la Delegación Nacional un año antes de ese pretendido debut, nos encontramos, pues, ante una doble presentación del TEU

9. En mayo del 40 la revista del SEU, *Haz*, nos ofrece una nueva noticia sobre este teatro de títeres, que se trasladó a El Pardo para hacer una representación ante Carmen Franco y sus primos, que luego pasearon con los titiriteros por los jardines del palacio.

Nacional. Es significativo que la prensa del año 41 nunca hable de una función inaugural cuando presenta el montaje de *La mujer por fuerza* y *Navidades en la casa Bayard*, sino de un TEU «completamente reformado», por lo que es probable que debamos considerar que solo *El otro* supuso la puesta de largo del TEU Nacional.

Sobre la presencia de Modesto Higueras en este primer momento del TEU conservamos un documento de1960 que contradice lo indicado por Gómez García. En un curso impartido en Santander y organizado por el Teatro del SEU de esta ciudad impartió Modesto Higueras la conferencia inaugural. Con el programa que anuncia la ponencia se entrega una breve semblanza del director, donde se señala que «en octubre del 39 funda y dirige el Teatro Nacional de las Antiguas Organizaciones juveniles» (1960). Esto cuadra con los datos que tenemos hasta la fecha, pero a renglón seguido se dice que «en enero de 1940» crea el TEU Nacional por orden de José María Guitarte y asesora los otros», lo cual es coherente con el hecho de que el *El otro* sea la función inaugural del TEU Nacional, pero consistente con el estreno, también fundacional, de 1941.

De ser cierto lo que se dice en esta separata de la conferencia, tendríamos que aceptar que el Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles tuvo un recorrido verdaderamente corto (de octubre a diciembre del 39), o que de alguna forma inexplicada ambas estructuras conviven, se confunden o solapan durante el año 40, lo cual sigue sin explicar el carácter de la «segunda inauguración» del TEU en el 41. Desde luego, el carácter contemporáneo de *El otro* desentona con el repertorio del Teatro de las Organizaciones Juveniles, que es clásico. Por tanto, solo consideramos aceptables dos hipótesis: o existió una dirección nacional del TEU anterior a Higueras que pueda explicar que *ABC* hable de un Teatro Español Universitario «totalmente reformado», lo cual es improbable —porque, de ser así, estaría documentada alguna clase de referencia al anónimo director—, o el estreno del 40 no tuvo el éxito o el eco esperado —por la hora intempestiva, por el texto, por las prisas con que hubo de montarse—y se prefirió hacer, un año después, una segunda puesta de largo que sin duda ha tenido mucha mayor trascendencia.[10] Esta es sin duda mi

10. Ambas probabilidades son, por supuesto, combinables; es decir, es posible que un primitivo director del TEU Nacional fracasara con sus intentos del año 40 y eso llevara a Guitarte a *reformar completamente* la estructura de la compañía, encargándosela a un director de acreditada pericia en el terreno del teatro universitario como era el caso de Modesto Higueras. ¿Podría ser el misterioso José Ramón de Vega y Suárez, que dirigió el homenaje joseantoniano de mayo del 40, el primer director de la primitiva delegación nacional del TEU? El programa de mano que se conserva entre los papeles de Armero es el único apoyo documental que en este momento podría apoyar indirectamente esta opción.

hipótesis actual, que nos lleva en cualquier caso a un cambio historiográfico sustancial: es muy probable que Modesto Higueras iniciase su recorrido en el TEU Nacional con un montaje de Unamuno, *El otro*.

El nexo de Unamuno con el TEU y la recepción de sus ideas teatrales en Falange

La pregunta que surge inmediatamente tras haber alcanzado esta conclusión provisional es por qué elegiría Modesto Higueras a Unamuno para esta primera representación. En este caso creo que la razón nuevamente tiene mucho que ver con las afinidades personales y la amistad y la nostalgia, que como acabamos de ver en el caso de Lluch, contaba mucho para los directores del TEU. Así, Modesto Higueras decidió inaugurar el TEU Nacional con un sentido homenaje a uno de los mayores admiradores con los que contó La Barraca: don Miguel de Unamuno. Cuenta Modesto que don Miguel, de quien sabemos que no solía ir al teatro porque prefería la lectura del teatro a la puesta en escena (Salas 2007), solía viajar a cualquier pueblo donde fuera La Barraca para ver una y otra vez los montajes, a través de los cuales trabó una cariñosa amistad con Federico y con el propio Modesto:

> En el famoso café palentino situado en la calle Mayor de Palencia —refiere Modesto— estábamos tomando un café Lorca, Unamuno y yo. Don Miguel era lo que actualmente se dice *fan* de un artista o de un espectáculo; pues bien, don Miguel era un *fan* de La Barraca y admiraba mucho a Lorca; estaba en la ciudad para ver por tercera vez *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso, que era una de las obras más ejemplares y bien montadas. A una pregunta algo copiosa e impulsiva propia de mis benditos años, me respondió: «Mira, jovencito: en este país nadie se muere de hambre. Quizá en la India. De lo que suele morirse aquí la gente es de asco (Gómez García, 2006: 30).

Esto significa que Higueras realizó en 1940 una fuerte declaración de intenciones al montar *El otro*: por un lado, tributar homenaje a un viejo admirador del espíritu universitario de La Barraca —un autor, por cierto, visto durante los cuarenta con ciertas reticencias por una parte del oficialismo— y, por otro, establecer una filiación nítida entre el magisterio de García Lorca y su labor como director teatral.

Higueras mantuvo su reconocimiento a Unamuno aun cuando todo apunta a que el estreno de *El otro* no le procuró el éxito esperado. Prueba de esta devoción es que incluyera al autor dentro del ciclo sobre autores teatrales contemporáneos que organizó entre enero y julio del 67 en RNE, en el programa «Historia esquemática del Teatro español». En cada una de las sesiones de este ciclo se impartía una conferencia y se desarrollaba una presentación del autor

correspondiente, que iba acompañada de una representación radiofónica «de la escena fundamental de la obra comentada» (Gómez García, 2006: 78). No sería descabellado pensar que Higueras escogiera una escena de *El otro* para el programa dedicado a Unamuno.[11]

No es este lugar para recuperar por enésima vez los variados testimonios que desarrolló la *Intelligentsia* falangista para apropiarse de la figura y el legado de Unamuno y, en general, de todos los autores del 98, en quienes la Falange ve un claro precedente de su posición cultural y cívica con respecto a la regeneración de España. Ya en los años treinta Giménez Caballero, en *Genio de España*, se había declarado «nieto del 98» (1983: 17-22), compromiso suscrito con mayor rigor intelectual por Laín Entralgo en varias obras, entre las que destacamos *La generación de 1898*, donde califica de «irracionalismo espiritualista o espiritualismo irracional» el pensamiento «oscuro» de Unamuno (1975: 151-152).[12] En *España como problema* Laín Entralgo acoge con mayor entusiasmo la oportunidad de declararse, como Giménez Caballero, Nieto del Noventayocho, y sitúa en su diálogo con Unamuno una de sus principales líneas de reflexión sobre España:

> En la lucidez espiritual de la creación y del ofrecimiento radica la sal de Europa; y así, cuando hay europeos turbios, como Nietzsche y Unamuno, debe haber sin demora europeos claros, capaces de elucidar la verdad yacente en el seno de la turbidez, y luego europeos sobreclaros, dignos de ofrecerla a Dios (2005: 399).

Nuevamente, tras la reticencia inicial —Unamuno es turbio, y se le equipara nada menos con Nietzsche, paroxismo del irracionalismo y del descreimiento— se indica que en «el seno de la turbidez» late una verdad honda que otros espíritus más racionalistas —entendemos que se incluye Laín entre ellos— deben «elucidar». A esta tarea de recuperación ideológica contribuyó en buena medida la hasta hoy confusa relación de Unamuno con el falangismo, pues el pensador, que había espetado a un antiguo alumno, ahora falangista, que dejara de vestir como un mamarracho, terminó sus días en olor de santidad

11. Unamuno siguió teniendo una cierta presencia en el TEU. *El otro* se volvió a representar el 27 de marzo de 1960 por el TEU de Ingenieros Industriales de Madrid, con dirección de José Luis de Zumárraga y «efectos especiales» de un jovencísimo Javier Krahe. Consta también, en el 64, una puesta de *El tiempo que vuelve* (Castilla, 1999: 247).
12. Es una constante en toda la exégesis que se hizo de Unamuno en la posguerra acompañar el elogio y la *apropiación hermenéutica* de su pensamiento desde el imaginario falangista, de calificativos peyorativos o apreciaciones que aminoran el valor de su disidente iconoclastia. Es típico, en este sentido, que se hable de su «peculiar» o «particular» forma de entender cualquier cuestión, o que se señalen su oscuridad, su irracionalismo o sus contradicciones como elementos constitutivos de su filosofía.

nacional sindicalista. En su entierro, el féretro fue llevado a hombros por el tenor Miguel Fleta y Víctor de la Serna, y Unamuno fue despedido, según cuenta este último en la revista *Alcázar*, al grito de «¡Presente!» (Serna, 1986). En fin, una compleja relación con la Falange ya muy estudiada y perfectamente reflejada en el espléndido artículo de Mercedes Tasende (2007).

En cualquier caso, y aunque sería falso afirmar que Unamuno fue una figura proscrita en el franquismo, sí es destacable que su nombre es poco mencionado en los primeros años cuarenta. Cuando se le cita, es de forma indirecta y no en estudios monográficos sobre él, y siempre para hacer alguna matización a su pensamiento, aludir a la ingenuidad de su actitud filosófica o, en suma, marcar distancia con el maestro. Así sucede, por ejemplo, en el segundo número de *Escorial*, donde Ridruejo reconoce, con pocas concesiones el ansia reformadora de Unamuno:

> Del estamento universitario, solo la voz atormentada, profunda e incoherente de Unamuno clamó en este siglo con ansias de tal género; y si ciertamente se le consideró español, también es cierto que se le tuvo por loco (1940: 178).

En términos muy similares se pronuncian los críticos de *El otro* estrenado por el TEU en 1940, en quienes encontramos la misma actitud admirativa pero matizada. Araujo-Costa, que valora la obra como exponente del sentido trágico de la vida defendido por Unamuno, considera al filósofo «siempre gran señor del mundo de las ideas y uno de los que contribuyó, no *obstante algunos errores*, a realzar en España la vida del espíritu» (1940: 15) [el desatacado es mío]. Juan de la Cueva no adopta un juicio tan moral y se limita a constatar como la preponderancia tiránica del conflicto sobre el resto del acto escénico termina devorando los ambientes, los caracteres, los tipos, etc. Unamuno «agiganta artificialmente» la obsesión que da origen a su núcleo de convicción dramática, «buscando, acaso más que hacerlo interesante, convertirlo en una obsesión para el público también» (Cueva, 1940: 3). Como vemos, Unamuno no es, ni mucho menos, una figura mal vista, pero en estos primeros años quizás sí es contemplada con alguna cautela por algunos sectores. Pongamos otro ejemplo. En el año 41 *Escorial* publica un exhaustivo artículo de Julián Marías sobre «El problema de Dios en la filosofía de nuestro tiempo», un completísimo ensayo que va de Platón hasta Ortega y Zubiri, pero en el que el nombre de Unamuno, figura tan principal en lo relativo al estudio del problema de Dios en nuestro país —desde luego figura más señera en este terreno que Ortega—, ni siquiera es mencionado.

Cosa muy otra sucede con las ideas teatrales del dramaturgo, sobre las que unos y otros debaten desde pronto con el común acuerdo de un rechazo a su producción teatral, considerada siempre inferior al resto de su obra literaria

y ensayística, y en cuyo fracaso se suele insistir machaconamente. Torrente Ballester publicó en el décimo número de *Escorial* (1941) un interesantísimo ensayo titulado «Cincuenta años de teatro español y algunas cosas» donde enumera algunos problemas del teatro de Unamuno, aunque da preponderancia a su exceso de intelectualidad:

> […] en el de Unamuno, por falta de «oficio», y por exceso de profundidad —por plantear, como se decía entonces, «problemas de intelectuales, problema sin humanidad»—; y es los demás, por parecidas razones. De lo que se infiere que, el si teatro representado careció de gravedad y peso, el que se limitó al libro o a la representación eventual no pudo imponer su influencia ni sobre el público ni sobre los restantes dramaturgos (1941: 278).

En 1953 Mariano Rodríguez de Rivas trató de reivindicar el teatro de Unamuno en un largo artículo publicado en el número 71 de *Correo literario*, aunque desde luego con mala estrategia, porque el trabajo incluye un subtítulo nada reivindicativo: «Su teatro no interesó a los espectadores». Las líneas de Rodríguez de Rivas, que tratan de convertirse en un elogio de la *Fedra* unamuniana, principian repitiendo una y otra vez el estrepitoso fracaso del teatro del autor, pues productores y directores rechazaron poner en pie sus textos, con la significativa excepción de la Xirgu y Borrás en el caso de *El Otro* en 1932 (1953: 8-9).

Detectamos mayor sintonía con las ideas teatrales de Unamuno en un artículo anónimo publicado en *Haz* a principios del año 40, posiblemente escrito por Bernardo Simonet (1914-1995), escenógrafo del TEU.[13] El texto, titulado «Escenografía de carne y hueso», asume la necesidad de una escenografía arquitectónica y orgánica, en la línea de Appia, Craig o los grandes escenógrafos de las óperas de Wagner: «Un decorado auténtico para nosotros es aquel que logra resaltar en su unidad un organismo dramático que en la decoración encuentra su valor» (Simonet, 1940: 82). Pero esta organicidad es entendida desde una perspectiva *unamuniana*, porque siempre se da prioridad al texto sobre lo escénico, pidiendo que el aditamento escénico se ponga al servicio del texto sin alejarnos de él ni desdibujarlo del centro del acto teatral:

> La escenografía que le dé sentido [al nuevo modo de representar a los clásicos] sea una escenografía que nos entregue su radical elocuencia, y que al ser *eco*

13. El artículo viene acompañado de cuatro escenografías de este escenógrafo, hijo y discípulo del también pintor Enrique Simonet (1866-1927). Todas estas escenografías —el *Fausto* de Goethe, *Don Juan Tenorio*, *La antorcha encendida*, de D'Annunzio y otra obra no mencionada— se indica que han sido diseñadas «para el TEU», y todas ellas tienen en común la elegancia y el aspecto colosal —propio del teatro de Appia o Gordon Craig— y, de facto, recuerdan a los dibujos de Miquel Xirgu para la *Fedra* de Unamuno. Dado que el artículo versa sobre escenografía, lo más sensato es pensar que el autor del mismo es el propio autor de las litografías que lo acompañan.

> *justo de la acción teatral*, se olvida de toda esa «guardarropía» escénica que no es sino pura resonancia, tosca aproximación o un exceso decorativo capaz de desvalorizar la esencia dramática de lo que se representa (Simonet, 1940: 84).

Nótese que el concepto de «guardarropía» es equivalente al de *perifollo* que Unamuno solía emplear para hablar del exceso de ornamentación en el teatro. Frente a la tradicional escenografía de telón pintado y bastidor, Simonet indica, como Unamuno, la necesidad de una escenografía arquitectónica. Por eso se habla de una «escenografía antiteatral», muy en la línea del rechazo de Unamuno por el concepto decimonónico de lo *teatral* y en sintonía con su propuesta de renovación purista.

¿Una relectura falangista de *El otro*?

Finalizaremos, después de estas reflexiones sobre la presencia de Unamuno en el imaginario falangista, con un breve apunte sobre cómo pudo ser la lectura que los espectadores falangistas de *El otro* en 1940. Tras la elección de *El otro* como primera obra del TEU Nacional no solo laten las filias personales de Modesto Higueras hacia el autor o la necesidad espiritual de vincular su empresa con la lorquiana, sino otros resortes que, incluso de modo contradictorio, articulan el diálogo entre la introducción de una veta disidente —porque Modesto no es falangista y así se lo dice a Dávila al dimitir— y la plena aceptación del discurso dramático por parte de los falangistas del SEU.

En el primer sentido es necesario encuadrar correctamente la audacia que suponía en la primera posguerra poner cualquier obra asociada con la guerra entre hermanos. La presencia del mito de Antígona es, por ejemplo, francamente impresionante: a las versiones de Sófocles y Anouilh estrenadas por parte del TEU murciano, debemos sumar con pleno derecho la excepcional *Antígona* de Salvador Espriu, construida con plena conciencia de la latencia del guerracivilismo. Lo mismo sucede con el mito de Caín y Abel, muy querido de Unamuno y abordado desde una perspectiva intelectual en *El otro*, pero no por ello menos cruda ni llamativa para un pueblo cuyo desgarro seguía vivo en la memoria colectiva del público. La propia onomatología de los personajes de *El otro*, teñida de una fina ironía hagiográfica por parte de Unamuno, pone sobre la mesa de la posguerra la oscilación entre la destrucción de los hermanos —Caín y Abel— y la reconciliación y la convivencia pacífica entre ellos, a través de la figura de los gemelos san Cosme y san Damián, que vivieron y padecieron martirio de forma conjunta, y siempre juntos son honrados por la Iglesia. Cierto es que el impulso unamuniano es netamente intelectivo —«la obsesión […] de la personalidad, del sentimiento congojoso de nuestra identidad» (Martín 2007: 117)—, pero las concomitancias que el espectador podía encontrar con

la situación que acababa de vivir el país serían prístinas, por más que la obra no censure ni condene de forma explícita la lucha fratricida.

¿Por qué no se prohibió, pues, una obra que denuncia las horribles consecuencias de los conflictos entre hermanos? La respuesta es bastante más sencilla que las que hemos intentado ofrecer para las demás dudas que hemos planteado en este trabajo. En el lado de la Falange, y aunque Unamuno no era un personaje elogiado sin fisuras, *El otro* se limita a exponer, en cierto sentido, la inevitabilidad del asesinato del hermano. No encontramos, en el intelectualismo con que Unamuno aborda el cainismo en *El otro*, una censura, sino una trágica constatación de que los hermanos estaban *condenados* a matarse y que el vencido —Abel— es también un fratricida en potencia:

> OTRO. –¡Caín! ¡Caín! ¡Caín! Me lo digo yo a mí mismo todas las noches, en sueños, y por eso duermo solo, encerrado y lejos de todos. ¡Para que no me oigan…, para que no me oiga yo a mí mismo!... ¡Pobre Caín! ¡Pobre Caín! Pero también me digo que *si Caín no hubiera dado muerte a Abel, Abel habría matado a Caín… ¡Era fatal!* Ya de chicos, en la escuela, era broma preguntarle a otro de sopetón: «¿Quién mató a Caín?» Y el preguntado solía caer y replicaba: «Su hermano Abel». Y así fue. Y en todo caso, ¿se es Caín por haber matado al hermano, o se le mata por ser Caín? (Unamuno, 1969: 25-26) [el destacado es mío].

Es probable que en este expediente trágico de los dos hermanos condenados a ser *el otro*, es decir, a pelearse y triunfar de su contrario, el SEU viera una legitimación de la inevitable Cruzada del Caudillo. Hoy sabemos que Higueras, al montarlo, dejaba respirar en los escenarios españoles un emocionado tributo al genial pensador, pero también a García Lorca, su maestro: dos intelectuales de los tiempos de la República subidos a las tablas del Movimiento.

Bibliografía citada

ANÓNIMO, «Un festival a beneficio de la Macarena», *ABC*, 4 de agosto de 1938.

—, «Patrocinada por el Excmo. Sr. General Queipo de Llano…», *ABC*, 7 de agosto de 1938.

—, «Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. Sindicato Español Universitario», *ABC*, 19 de enero de 1939.

—, «Las tradicionales fiestas del Apóstol Santiago. Los actos que celebrará el S.E.U de Madrid en Alcalá de Henares», *ABC*, 23 de julio de 1939a.

—, «Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. Lope de vega en el Real Monasterio de san Lorenzo de El Escorial», *ABC*, 23 de julio de 1939b.

—, «Teatro Español Universitario», *Ya*, 31 de enero de 1940

—, «Teatro Español Universitario», *Ya*, 1 de febrero de 1940a

—, «Teatro Español Universitario», *ABC*, 1 de febrero de 1940b.

—, «Guiñol del SEU en El Pardo», *Haz*, mayo de 1940.
—, «Actuación del Teatro Español Universitario», *ABC*, 23 de marzo de 1941.
—, «Teatro de sátira y humor español y notas sobre la realización escénica» [invitación a conferencia de Modesto Higueras], Servicio de Teatro del S.E.U de Santander, 1960.
ARAUJO-COSTA, L., «El guiñol del Teatro Español Universitario», *ABC*, 11 de agosto de 1939, p.19.
—, «Español: una representación de *El otro*», *ABC*, 2 de febrero de 1940, p. 15.
BAJO MARTÍNEZ, M. J., *El teatro universitario en Sevilla, 1940-1990* (tesis doctoral inédita). Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.
BALLESTER, T., «Cincuenta años de teatro español y algunas cosas», *Escorial*, 10 (1941), pp. 253-278.
CASTILLA, A., «Diez años de teatro universitario en España y en América (1958-1968)», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 235-278.
CIFRA (EFE), «La visita a España del buque escuela "Argentina". Agasajos en honor de los marinos argentinos», *ABC*, 13 de julio de 1939, p.15.
—, «Adjudicación de premios en un certamen de música», *ABC*, 16 de agosto de 1939, p. 16.
CUEVA, J. de la, «*El otro*, drama de don Miguel de Unamuno», *Ya*, 2 de febrero de 1940, p. 3.
GÓMEZ CORREDERA, P., «Unamuno dramaturgo: un traje escénico para un teatro desnudo», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 41 (2006), pp. 23-34.
GÓMEZ GARCÍA, M., *Un hombre de teatro. Modesto Higueras. El Maestro y la Asamblea*, Madrid, Gráficas Caro, 2006.
GIMÉNEZ CABALLERO, E. [1932], *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*, Barcelona, Planeta, 1983.
LAÍN ENTRALGO, P. [1945], *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
—, [1956], *España como problema II. Desde la generación del 98 hasta 1936*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
LÁZARO CARRETER, F., «El teatro de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 7 (1956), pp. 5-29.
MARÍAS, J., «El problema de Dios en la filosofía de nuestro tiempo», *Escorial*, 2 (1941), pp. 433-461.
MARTÍN R., «"El que se enterró": germen de *El otro*, o el misterio del doble de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 44 (2007), pp. 113-124.
OLIVA, C., «La escena universitaria española», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 15-30.

PÉREZ-RESILLA, E., «La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 31-53.

RIDRUEJO, D., «Editorial», *Escorial*, 2 (1940).

ROBERTSON, D. G., «Unas notas sobre el teatro de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 27-28 (1982), pp. 175-179.

RÓDENAS, M., «El teatro Español Universitario presentó anoche en el Español un espectáculo de alta categoría», *ABC*, 7 de mayo de 1942.

RODRÍGUEZ DE RIVAS, M., «La experiencia teatral de don Miguel de Unamuno», *Correo literario*, IV.71 (1953), pp. 8-9.

SALAS, T., «Unamuno y Ortega: una pequeña polémica sobre teatro», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 36 (2007); < http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/unamorte.html > [consulta: 10 de diciembre 2017].

SERNA, V. de la, «Rito falangista en la muerte de Unamuno», *El Alcázar*, 31 de diciembre de 1986.

¿SIMONET, B.?, «Escenografía de carne y hueso», *Haz. Semanario deportivo universitario*, número extraordinario de principios de 1940, 80-85.

UNAMUNO, M., *El otro. Hermano Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

TASENDE, M., «¿Unamuno fascista?: la paradójica relación entre Miguel de Unamuno y los falangistas», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 20.2 (2007), pp. 49-76.

Fecha de recepción: 09-10-2017
Fecha de aceptación: 20-01-2018

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.02

Puede citar este artículo como:
Pérez Abab, Nieves, «Fundación del TEU de Murcia (1939) y etapa de dirección de Alberto González Vergel (1949-1954)», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 65-76.

FUNDACIÓN DEL TEU DE MURCIA (1939) Y ETAPA DE DIRECCIÓN DE ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL (1949-1954)

Nieves Pérez Abab
Universidad de Murcia

Resumen

Este artículo expone en qué circunstancias y cómo se produjo la fundación del TEU de Murcia en 1939. Este se destaca por su carácter de pionero en el contexto nacional, por la precocidad de su fecha de creación solo unos meses después del fin de la Guerra Civil.

Más adelante, en 1949, llega González Vergel a la dirección del TEU, quien instituye en el colectivo un nuevo esquema de producción, basado en las aspiraciones de rigor e innovación escénicos, en consonancia con el espíritu dominante tanto en el teatro de cámara y ensayo como en el teatro universitario español del momento. Este TEU se perfila como espacio de experimentación y de formación autodidacta a través de la propia práctica teatral, la cual pretendía sustentarse en el rigor escénico y actoral, convirtiéndose en bastantes casos en el paso previo al acceso a la profesión teatral.

Palabras clave: *teatro universitario, TEU, González Vergel, interrelación formación teatral-universidad.*

Abstract

The article deals with the foundation of the University Theatre (TEU) of Murcia in 1939. It was a pioneer in the national context, since it was created just a few months after the end of the Spanish Civil War. Later, in 1949, González Vergel took over the direction of this theatre group, and instituted a new way of producing. The goals were rigour and innovation in the staging, according to the dominant spirit in both national chamber theatre and university theatre at the period. The TEU of Murcia became a space of experimentation and self-learning through the theatre practice itself, which tried to be rigurous in the staging and acting. In many cases, it was the previous step before entering the theatre profession.

Keywords: *university theater, TEU, González Vergel, interrelationship theatre education-university.*

Introducción

El presente artículo se centra en los primeros años de la larga trayectoria del teatro universitario de Murcia. Con un antecedente directo en 1935, el colectivo fue fundado como TEU en 1939, extendió su trayectoria como tal hasta el año 1967, en el que, desaparecido el SEU años atrás, se denominó TU –teatro universitario– de Murcia y abandonó la denominación de «teatro español universitario» –valga la redundancia–. Así continuó su andadura hasta el año 1975, adscrito al fenómeno del teatro independiente, y después hasta 1984, en que modificó su estructura y fines pasando a ser Aula de Teatro, la cual continúa hasta la actualidad. Es decir, que nos centramos en los momentos iniciales de un grupo de teatro universitario con una trayectoria de casi cincuenta años hasta su conversión en Aula de Teatro, y de prácticamente ochenta hasta la actualidad. En el estudio de esos primeros años tendremos también en consideración la interrelación formación teatral-universidad en el seno del colectivo teatral.

Fundación del TEU de Murcia (1939)

En junio de 1939 se produce el estreno de la obra de Jacinto Benavente *De muy buena familia*, por parte del recién instituido Teatro Español Universitario de Murcia. La fundación de una sección del TEU en Murcia es muy precoz. La Guerra Civil había terminado solo dos meses antes, el 1 de abril, y el TEU español apenas había echado a andar. De hecho, Ruiz Carnicer (1996: 464) se refiere en su exhaustivo estudio sobre el Sindicato Español Universitario, del cual dependía el TEU, a la actividad del colectivo escénico nacional en 1940-45, sin incluir el año 1939.

Las circunstancias personales y profesionales del director de la obra, Juan de Ibarra, en relación con el contexto de la Guerra Civil explican en parte la precocidad de la fundación en 1939. Para atender a esas circunstancias, hay que remontarse a los años treinta, los del estreno de la obra con la que inauguraría su andadura el TEU de Murcia: *De muy buena familia*, de Jacinto Benavente. Ese texto se había estrenado el 11 de marzo de 1931 en Madrid, en el Teatro Muñoz Seca, a cargo de la compañía de Margarita Xirgu, con dirección de Cipriano Rivas Cherif y escenografía de Sigfrido Bürmann, interpretando la actriz uno de los papeles protagonistas, y obteniendo la producción una favorable acogida de crítica y público. Dos meses antes se había llevado a cabo una lectura pública del texto en el Teatro Alcázar. En ese periodo, Juan de Ibarra formaba parte de la citada compañía. La actriz quiso *darle la alternativa* como galán en esa producción, siendo ella la primera dama. Ello no fue posible debido a la

férrea oposición del autor del texto, Jacinto Benavente, a causa de un conflicto personal acaecido entre él y el joven actor en fecha cercana a dicha lectura previa al estreno. Aquella obra quedó fuertemente grabada en el recuerdo de este último, y en 1935, habiendo regresado a Murcia, la puso en escena con el grupo de aficionados «Fernando Díaz de Mendoza», creado y dirigido por él mismo y don Cecilio Pineda, en memoria del gran actor murciano. Dos meses antes, también bajo la dirección de Juan de Ibarra, había tenido lugar el estreno del citado antecedente directo del TEU murciano: la obra *Porfiar hasta morir*, de Lope de Vega, en el marco de la conmemoración nacional del tercer centenario de la muerte del autor áureo.

Pasaron los años y, el 7 de junio de 1939, Ibarra volvería a dirigir la obra benaventina *De muy buena familia* con el «cuadro artístico del TEU» de Murcia, y de nuevo aquí se entrelazan motivos personales y profesionales: por formar parte de las Juventudes de Acción Popular en Murcia, Juan de Ibarra estuvo preso durante la Guerra Civil, a lo largo de treinta y tres meses Al salir de prisión en Valencia, regresó a Murcia, «descolocado, y volvió a lo suyo, que era el teatro».[1] Fue entonces cuando asumió la dirección de la citada obra de Benavente, con parte del grupo al cual había dirigido en 1935 en el seno de la Universidad con aquel *Porfiar hasta morir*, de Lope, ahora bajo el marco del TEU, dependiente del Sindicato Español Universitario.

Como el resto de universidades españolas al término de la guerra, la de Murcia integró en su organización al SEU, que era el garante del nuevo régimen en la institución. Toda actividad universitaria pasaba por el sindicato. El hecho de haber estado en prisión durante prácticamente toda la contienda convertía a Juan de Ibarra en una persona con un expediente intachable para asumir la tarea de la dirección del TEU dentro del SEU, libre de sospecha de cualquier tipo de simpatía o afinidad con la II República o con defensores de la misma, a pesar de haber trabajado con destacadas personalidades asociadas al régimen político anterior, como Margarita Xirgu, o de haber dirigido la primera iniciativa de teatro universitario bajo el mismo.

En esas circunstancias, se estrena el 7 de junio de 1939 *De muy buena familia* en el Teatro Romea. En el programa de mano se indica que el estreno supone la «Presentación del cuadro artístico del TEU», así como la «Presentación oficial al pueblo de Murcia» de la tuna universitaria del SEU. En dicho programa de mano se lee también, en referencia al Sindicato Español Universitario, una inscripción que ocupa la contraportada: «Admirar la labor de los muchachos del SEU cuyo lema es: Estudio y Acción».

1. Cita textual de Juan Ignacio de Ibarra –hijo del director– en entrevista personal.

Una crónica del periódico del día siguiente, titulada «TEU. Su primera actuación con la Tuna del SEU», se refería así al estreno:[2]

> La obra, de un contenido moral fuerte, y llevada a instantes de verdadero dramatismo por la pluma llena de profundidad del Maestro Benavente, impresionó a los espectadores, que la vieron maravillosamente interpretada por nuestros camaradas, conscientes cada uno de la importancia de su papel que supieron bordar con la perfección nunca imaginable dada su inexperiencia de las tablas. Arte y verdad, realizados con entusiasmo y calor, fueron la característica de la representación.

Este es pues el contexto socio-político y cultural que rodeó la fundación del TEU de Murcia, el cual no solo tenía puesta la vista en el presente y en el futuro al instituirse como tal. También se establecía una conexión con el pasado, trazándose un puente temporal entre 1935 y 1939, al volver a estar presentes en esa producción del TEU algunas de las personas que habían protagonizado aquel primer montaje universitario en Murcia el año antes de la contienda; con la significación individual que para el director de ambas supondría, además de retomar la actividad teatral, estrenar un texto de Benavente que igualmente marcaba una conexión con una etapa anterior. Más allá de la anécdota personal, podemos ver en la relatada historia de Juan de Ibarra cómo la vuelta al teatro suponía, no solo para un actor sino para muchas gentes de la profesión, y no solo para un hombre sino para toda una generación, un intento de vuelta a la normalidad en un nuevo orden político tras el trágico episodio bélico.

Debemos añadir que Ibarra, tras la citada experiencia universitaria, regresó al teatro profesional de Madrid. Tras dicha experiencia profesional, Ibarra decidió volver de nuevo a Murcia y fue nombrado catedrático de Declamación. Este vaivén entre profesión, docencia y afición permite pensar en el perfil del nuevo director de los TEUS en España, dentro de la variada casuística de los diferentes grupos.

En los años posteriores nos encontramos con la ausencia de datos sobre ese TEU recién fundado, de lo cual se deduce la inexistencia o latencia de actividad hasta el siguiente estreno documentado, en 1949. El TEU de Murcia de 1939 se destaca, pues, por su carácter de pionero en el contexto nacional. La elección de texto/autor responde a un criterio de prestigio, relacionándose con las carteleras de la posguerra. En cuanto a la puesta en escena, la técnica propia, la experiencia profesional de Juan de Ibarra y su defensa de la naturalidad en la actuación, estarían presentes en su estilo de dirección, con lo cual, elevaría el nivel del grupo universitario respecto al teatro de aficionados y de

2. Diario *La Verdad*, 8 de junio de 1939.

estudiantes. De este modo, en el año 1939 este Teatro Español Universitario de Murcia sentaba las bases tanto artísticas como institucionales en el inicio de su andadura como grupo oficializado, dependiente del SEU, dentro de la estructura de la universidad.

Etapa de dirección de Alberto González Vergel (1949-1956)

La siguiente representación documentada se produce en 1949, bajo la dirección de Alberto González Vergel y Salvador Salazar, como hemos señalado. Con ella se marca el inicio de un nuevo periodo dentro del grupo universitario. Se trataría de un periodo de estabilización del colectivo y de planteamiento de un nuevo esquema de producción que llegaría hasta 1956.

Lancemos una breve mirada al contexto nacional de los TEUS y a la formación teatral en este periodo, en el cual se enmarca la actividad del grupo de Murcia. Miguel Ángel Ruiz Carnicer ha ofrecido una visión cronológica del TEU en el contexto nacional de los años cuarenta y cincuenta (Ruiz Carnicer, 1996: 464-466), destacando la intensa actividad en el periodo 1940-45, la indefinición de facto del contenido del proyecto teatral del SEU, la crisis tras 1945, y el desarrollo a principios de los cincuenta de un teatro de ensayo o experimental paralelo a unos «limitados y modestos TEUS». En cuanto al carácter de los primeros TEUS, se perfila una orientación común, animada en parte por Modesto Higueras, y relacionada con el espíritu de los teatros de ensayo. El repertorio era próximo al de los teatros nacionales, y los directores no eran siempre docentes, sino personas que se dedicaban al teatro con cierto matiz profesional. Los jóvenes que irrumpieron en la escena a finales de los cuarenta intentaron un cambio en la misma, y algunos de ellos lo hicieron directamente desde los TEUS o bien iniciando su andadura profesional en el teatro universitario.

En cuanto a la formación de directores y actores de los TEUS, y de manera relacionable con la que podía ser bastante habitual en la profesión teatral, aquella se llevaba a cabo a través de la adquisición de experiencia por la propia práctica, siendo autodidactas muchos de ellos; otros tomaron, además, los consejos de maestros como Modesto Higueras. En esta etapa, muchos de estos actores y directores accedieron a la profesión desde el teatro universitario. Así, por ejemplo, José Tamayo, Salvador Salazar, Alberto González Vergel, Gustavo Pérez Puig, Adolfo Marsillach, José Martín Recuerda, Ricard Salvat, y otra generación un poco más joven formada por Ángel Fernández Montesinos, Jaime Azpilicueta, Juan José Alonso Millán, o José María Loperena.

Aunque no hay estadísticas sobre la formación, reglada o no, de los actores, directores, escenógrafos y otros integrantes de la nómina teatral que accedieron

a la profesión en aquella época, ni en las posteriores, podemos suponer que en toda la posguerra y hasta aproximadamente la transición política, los teatros universitarios fueron cantera de la profesión por delante de las escuelas de arte dramático. En los años cuarenta y cincuenta solo existían en España, bajo distintas denominaciones, las de Madrid (Real Conservatorio de Música y Declamación, y desde 1952, Real Escuela Superior de Arte Dramático), Barcelona (Institut del Teatre), Valencia, Sevilla, Murcia (Conservatorio de Música y Declamación, en los tres casos), y Málaga (sección de Declamación dentro del Conservatorio Superior de Música). Los TEUS estaban, en cambio, más extendidos geográficamente en las universidades españolas.

El TEU de Murcia fue verificando muchas de las características señaladas en esta semblanza del teatro universitario de los años cuarenta y cincuenta. En el año 1949 se inicia un nuevo periodo del teatro universitario murciano con el estreno de *El emperador Jones*, de Eugene O'Neill, el 15 de diciembre de 1949. El director Alberto González Vergel se puso al frente del grupo, dando paso a un nuevo esquema de producción e instaurándose la actividad escénica regular.

La primera de las producciones es la citada *El emperador Jones*. En ella González Vergel estuvo acompañado en la tarea de la dirección por Salvador Salazar, no así en los siguientes trabajos. Llama la atención el hecho de que tanto la prensa local como la nacional[3] mencionan el esfuerzo realizado por el grupo para estrenar tal obra, dadas las «grandes dificultades» que encierra la misma, siendo muy probable que los propios integrantes fueran los que destacaran ante los medios de comunicación tal circunstancia. El grupo tuvo que sortear problemas con la censura y obtuvo tal éxito que se programó la producción en el Teatro Gran Vía de Madrid durante diez días en enero de 1950, solo un mes después del estreno en Murcia (Díez de Revenga & De Paco, 1989: 506). Ello sucedió con el patrocinio del Distrito Universitario de Murcia y la Jefatura Nacional del SEU. En su crítica del espectáculo, Eduardo Haro Tecglen alababa extensamente la escenografía: «Es sencillamente sensacional: desde los tiempos de Fontanals, pocas veces se había visto una interpretación escenográfica del espíritu de una obra tan excelente y humana como esta de Eloy Moreno» (citado por Jorge Aragoneses, 1964: 99).

El propio González Vergel se refiere a este estreno, a las posteriores representaciones en Madrid, y la repercusión de todo ello en su incipiente carrera como director:

> Yo era un hombre a quien interesaba el arte en general, la literatura en particular y el teatro muy especialmente. Durante cinco años dirigí el TEU de

3. Diario *Línea*, 26 de noviembre de 1949; Diario *ABC*, 19 de enero de 1950.

> Murcia. El primer montaje de la historia de mi vida fue *El emperador Jones*, de Eugene O'Neill. Fue un gran éxito, hasta el punto que el Distrito Universitario de Murcia y la Jefatura Nacional del SEU patrocinaron su representación en el Teatro Gran Vía, de Madrid, lo cual suponía un hecho insólito. Animado por ello, se reafirmó mi vocación de director y abrigué la esperanza de que algún día, al terminar mi carrera, pudiera seguir este camino (González Vergel, 2008a: 15).

Asimismo, González Vergel hace referencia a diversos aspectos del planteamiento escénico de aquel *Emperador Jones*, así como al «entusiasmo» que guio al mismo. El director destaca la huida de lo simbólico «en la realización escénica y en la de muchos figurines», la estilización no realista de la escenografía y la «sobriedad de los recursos empleados»:

> Si el entusiasmo influye en el montaje escénico, creemos firmemente que nuestra versión de *El emperador Jones* ha de prender en el ánimo del espectador ese entusiasmo con que fue pensada, dirigida e interpretada.
> Hemos huido, en la realización escénica y en la de muchos figurines, de lo simbólico, como contraste con ese acentuado simbolismo de la acción y el ambiente.
> [...] Si hubiésemos de catalogar este Emperador Jones en alguna tendencia o escuela de montaje, sería preciso crear una nueva orientación escénica: la entusiasta (González Vergel, 2008b: 299).

En referencia a la formación teatral, esta vez no de actores o directores, sino del público, resulta curioso destacar una entrevista con una actriz profesional de la época, Ana Mariscal, realizada por Anastasio Alemán, el joven universitario y actor protagonista de *El emperador Jones* del TEU murciano, unos días antes del estreno de dicha obra. La entrevista se titulaba: «El entusiasmo de Ana Mariscal por nuestro teatro universitario». En ella, esta actriz profesional destaca la labor del teatro universitario de «educar al espectador» y de «actualizar el buen teatro».[4]

Muchos años después José María de Quinto calificaría la puesta en escena de González Vergel y Salvador Salazar de *El emperador Jones* como «extraordinariamente madura» (De Quinto, 1999: 76).

La siguiente producción fue *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, estrenada en el Teatro Romea el 17 de abril de 1952. La prensa dio cuenta con anterioridad al estreno del «acontecimiento escénico» y la «expresión de un teatro nuevo» que supondría esta puesta en escena de la obra de Williams. El TEU se presentaba ahora agrupado bajo una nueva denominación: «Teatro de Cámara del SEU de Murcia», y estaba patrocinado por el Ayuntamiento

4. Diario *Línea*, 7 de diciembre de 1949.

de la ciudad. La nueva designación y concepción del grupo se producen en directa relación con el auge de los grupos de teatro de cámara y ensayo en la escena española de la posguerra. Tal denominación fue una excepción en la trayectoria del grupo, y solo se utilizó en los años 1952 y 1953. Dicho auge fue impulsado incluso desde la propia administración pública, con la creación en 1947 del Teatro Nacional de Cámara y la ordenación de ayudas oficiales para tales grupos.

Recordemos que en el teatro español universitario durante los años cuarenta y la primera mitad de los cincuenta destacó una orientación común, sustentada en el espíritu de los teatros de ensayo. Los grupos universitarios fueron, junto con algunos autores, los verdaderos propulsores de la renovación escénica española terminada la Guerra Civil, adquiriendo el carácter de teatros experimentales y convirtiéndose con sus planteamientos en plataformas y espacios que posibilitaban la innovación teatral. Ello estaba motivado en parte por el carácter no profesional de los grupos, pues estos no dependían en exclusiva de la taquilla para su funcionamiento, estando bajo el patrocinio y amparo del SEU.

Así, al presentarse como «Teatro de Cámara del SEU de Murcia», y sobre todo, por los planteamientos escénicos y la repercusión que iban adquiriendo las producciones del grupo, este se situaba como uno de los agentes de la citada renovación escénica, sumándose desde la humildad de su contexto universitario, no profesional, a la labor de diversos colectivos –como otros TEUs– e individuos que en este periodo del teatro español y en los años siguientes contribuyeron a la evolución del mismo.

Veamos ya cómo fue esa producción de *El zoo de cristal*. En esta ocasión, y las siguientes, González Vergel asumió la dirección de la obra sin la colaboración de Salvador Salazar, quien había codirigido la obra anterior, *El emperador Jones*. Sí formaron equipo artístico habitual junto con González Vergel dos integrantes de la producción anterior: Anastasio Alemán, actor, y Eloy Moreno, pintor, quien solía asumir la escenografía, los figurines y la «luminotecnia», tal y como se le denominaba en la época.

En diferentes reseñas de prensa se destaca el carácter de novedad de la puesta en escena. Así, por ejemplo, se señala que González Vergel «imprime a la obra, con su dirección inestimable, un ritmo moderno de teatro actual [...]. Fondos musicales, jugando con una luz inteligentemente dispuesta, dan lugar a fundidos de ritmo cinematográfico».[5] Por otra parte, la versión era de José Gordón y José María de Quinto, integrantes de los mencionados grupos

5. Diario *Línea*, 5 de abril de 1952.

Arte Nuevo y TAS (Teatro de Agitación Social), respectivamente. En una de las reseñas firmadas por el periodista y escritor Antonio Crespo, se hace referencia a una serie de aspectos técnicos que ponen de manifiesto la experimentación y el afán de renovación de la escena que el grupo estaba planteando con este trabajo y en general con sus producciones de esta etapa. En especial, se destaca la utilización de fundidos al modo cinematográfico para sustituir al obsoleto telón en los cambios de escena. Indicaba el periodista que «todo el montaje era moderno e innovador».[6]

Como vemos, se estaba instituyendo un nuevo esquema de producción, que se apoyaba en la continuidad de una serie de integrantes del grupo, y en las aspiraciones de rigor e innovación escénicos, en consonancia con el espíritu dominante en el teatro universitario español del momento.

En el año siguiente, 1953, el Teatro de Cámara del SEU de Murcia estrena una nueva producción: la lectura dramatizada de *Antígona*, del autor contemporáneo Jean Anouilh (1910-1987).

Esta *Antígona* de Anouilh formaba parte de un proyecto del grupo que no se terminó de llevar a cabo, consistente en ofrecer una serie de lecturas de diferentes textos, siempre en el contexto del teatro de cámara. El objetivo de esas lecturas era el de la divulgación de un teatro de carácter más bien minoritario eliminando los costes de producción de una puesta en escena al uso. Si bien ese ciclo de lecturas no llegó a llevarse a cabo, la idea dejaba entrever el ideal de compromiso del grupo tanto con su entorno como con la contemporaneidad teatral. González Vergel declaraba con respecto a dicho ciclo de lecturas:[7]

> Con ella [la lectura de *Antígona*] pretendemos realizar verdadera labor teatral. Si de nosotros dependiera, es decir, del SEU, montaríamos muchas obras. Pero esto requiere dinero, y ya sabes... Sin embargo, ese inconveniente no podía dificultar nuestra campaña de teatro de selección. Por ello, este sistema de lecturas, según el montaje que de ellas ofreceremos, nos permitirá realizar una tarea cultural con un mínimo de dispendio. Finalmente, la lectura permite, cuando responde a un prolijo estudio, calidades que, por ofrecerse en ambiente de círculo minoritario, destacan de manera singular.

Sin duda, ese «prolijo estudio» al que hacía referencia González Vergel en la entrevista con motivo de la lectura dramatizada de la obra de Anouilh, sumaría un nuevo aprendizaje en sus años de formación autodidacta, en concreto en torno a la citada tragedia. Ello influiría en mayor o menor grado en la elección de texto de dos proyectos que puso en escena posteriormente en Madrid. En efecto, pocos años después, y ya en el ámbito profesional, González Vergel

6. Diario *Línea*, 12 de abril de 1952.
7. Diario *Hoja del Lunes*, 9 de febrero de 1953.

dirigió otra *Antígona*, la de Sófocles, con la Compañía de Mercedes Prendes (1956), y de nuevo la de Anouilh, con la Compañía de Pastora Peña (1958). González Vergel dejaba constancia de sus reflexiones en torno a ambas obras en un escrito posterior, del cual citamos un brevísimo fragmento simplemente para dar idea del rigor con que el joven director, de formación autodidacta, se enfrentaba a su profesión:

> Sófocles y Anouilh son dos cumbres dramatúrgicas con alejado asentamiento y próximo ideario [...]. Me siento más próximo al autor francés y a mi tiempo que al vetusto griego coetáneo de Pericles, desde la mínima dimensión de un director de escena y de la experiencia de haber dirigido ambas tragedias, antigua y contemporánea (González Vergel, 2008c: 302).

La cuestión del autodidactismo de González Vergel es ilustrativa del binomio formación teatral-universidad en aquel periodo. La base de su dilatada y fecunda trayectoria profesional se situó en sus años de autoformación en el teatro universitario, algo bastante habitual en la época. Vergel ha señalado la concepción que tenían aquellos jóvenes de la labor del director de escena:

> Durante aquellos años me fogueé muchísimo con los autores modernos y clásicos en mi tarea de dirección, dirección como la entendíamos todos nosotros entonces y hasta como se entendía en Europa. El director no era sino un armonizador del espectáculo, un señor que con un gran sentido crítico y un buen sentido estético organizaba el espectáculo desde las aportaciones del autor, del actor, de los elementos plásticos y hasta del público; era, en fin, un coordinador. Por supuesto, hoy la dirección no es esto y yo la entiendo de una manera comprometida y creadora (González Vergel, 2008a: 16).

La última obra que dirigió González Vergel en el TEU murciano fue *El enfermo imaginario*, de Molière, cuyo estreno se produjo en el Teatro Romea el 17 de abril de 1954, formando parte de los Festivales de Arte organizados por el Ayuntamiento y el Ministerio de Información y Turismo.

Desde el punto de vista de la renovación escénica, las características más destacadas de esta producción aparecen consignadas en una reseña de prensa del citado periodista y escritor Antonio Crespo, quien incidía en la labor de divulgación por parte del TEU de un autor clásico poco representado entonces. De hecho, el teatro de Molière apenas estaba presente en los escenarios españoles. Crespo destacaba el tono de «pantomima» y «caricatura» de la representación, alejándola de las «frías adaptaciones corrientes» del autor francés. Mencionaba el «soplo de inquietud, de vitalidad» que el grupo universitario «insuflaba» al arte teatral. Ello se relacionaba con la libertad artística que permitía el hecho de que el grupo universitario estuviera ajeno a los parámetros

del teatro profesional y comercial: «Molière ha caído en buenas manos, en manos que todavía no conocen la caricia engañosa del metal».[8]

El estreno obtuvo una excelente acogida de crítica y público. Tal fue así que «atendiendo a las peticiones del público»[9] la Delegación Provincial de Información y Turismo repuso el espectáculo en el Teatro Romea unos días después del estreno, el día 6 de mayo, en función de tarde y de noche, «repitiendo su ruidoso éxito».[10] La crítica destacaba la labor de dirección actoral por parte de González Vergel, de quien mencionaban su madurez artística, así como la interpretación de Anastasio Alemán.

Después de esta producción, Alberto González Vergel daría el salto al teatro profesional. Se había cerrado para él «aquel cauce teatral que suponía el teatro de aficionados», tomando la determinación personal de «dejarlo todo e irse a Madrid con unos pequeños ahorros a probar fortuna» (González Vergel, 2008a: 17). Allí iniciaría una dilatada y fecunda carrera profesional que le valdría, entre otros, el Premio Nacional de Teatro solo ocho años después, en 1962; la designación como director del Teatro Español en 1970, tarea que asumió durante cuatro temporadas; o el hecho de firmar la dirección de unos quinientos espectáculos dramáticos en Televisión Española.

Igualmente, pasaron a la escena profesional el actor Anastasio Alemán, y el co-director de aquel *Emperador Jones* de 1949, Salvador Salazar, siendo las carreras de ambos sólidas y dilatadas. Aquellos tres jóvenes universitarios reunidos en aquel *Emperador Jones* de 1949, programado en el Teatro Gran Vía de Madrid, volvieron, como vemos, a esa ciudad para emprender sus respectivas trayectorias profesionales.

Se cerraba así una etapa en la historia del teatro universitario de Murcia que sentó las bases para los años siguientes, en los cuales asumió la dirección del grupo el entonces estudiante de Derecho Ángel Fernández Montesinos. Esas bases dejaban ver el interés y la consiguiente labor del grupo en torno a la renovación escénica, y el prurito universitario en cuanto a la elección de textos y el rigor en el apartado escénico y actoral, desde la humildad de medios y el autodidactismo suplido con lecturas, seguimiento continuo de la actualidad teatral local y nacional, y la propia práctica teatral en el ámbito universitario con proyección al exterior, al abrirse las representaciones al público general, en el Teatro Romea de Murcia o puntualmente en el Teatro Gran Vía de Madrid.

8. Diario *Línea*, 7 de abril de 1954.
9. Diario *Línea*, 2 de mayo de 1954.
10. Diario *Línea*, 7 de mayo de 1954.

Bibliografía citada

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, y DE PACO, Mariano, *Historia de la Literatura Murciana*, Murcia, Universidad de Murcia - Academia Alfonso X el Sabio - Editora Regional de Murcia, 1989.

GONZÁLEZ VERGEL, Alberto, «Mirando hacia atrás... sin ira. Notas autobiográficas», en Ángel Facio (ed. y coord.), *Alberto González Vergel. Trayectorias*, Madrid, Teatro Español, 2008a, pp. 15-30.

—, «*El emperador Jones*», en Ángel Facio (ed. y coord.), *Alberto González Vergel. Trayectorias*, Madrid, Teatro Español, 2008b, pp. 299-300.

—, «*Antígona*», en Ángel Facio (ed. y coord.), *Alberto González Vergel. Trayectorias*, Madrid, Teatro Español, 2008c, p. 302.

JORGE ARAGONESES, Manuel, *Pintura decorativa en Murcia, siglos XIX y XX*, Murcia, Diputación Provincial, 1964.

DE QUINTO, José María, «Memoria personal sobre el teatro», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, pp. 63-110.

RUIZ CARNICER, Miguel Ángel, *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965,* Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1996.

Fecha de recepción: 9-11-2017
Fecha de aceptación: 15-12-2017

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.03

Puede citar este artículo como:
BAJO MARTÍNEZ, María Jesús, «José Tamayo y el TEU de Granada», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 77-96.

JOSÉ TAMAYO Y EL TEU DE GRANADA

MARÍA JESÚS BAJO MARTÍNEZ
Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía

Resumen

José Tamayo, director de escena y productor teatral, fue una figura indiscutible de la escena española de la segunda mitad del siglo XX. Contribuyó a la modernización del teatro español, pero la mayor parte de las características que definirían posteriormente sus puestas en escena se encontraban ya en sus inicios como director de la compañía universitaria de su ciudad, Granada, como el uso de la iluminación, la música, un cuidado vestuario y escenografías realizadas por reconocidos artistas. Fue director del TEU de Granada desde 1944 a 1946, fecha en que la compañía de teatro Lope de Vega se hizo profesional. Durante los años en que José Tamayo dirigió este TEU, el grupo alcanzó una gran calidad artística y se situó entre las primeras compañías de Teatro Español Universitario del país.

Palabras clave: José Tamayo; Teatro Español Universitario; TEU; teatro y universidad; teatro en Granada; Universidad de Granada; teatro en los años cuarenta.

Abstract

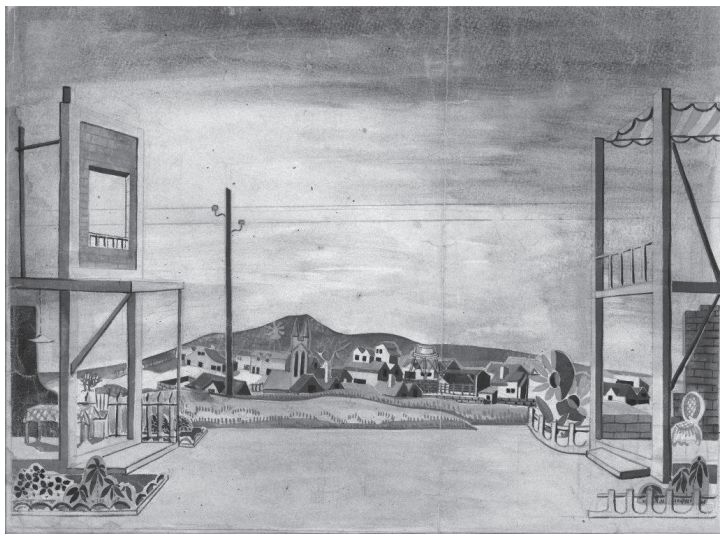
José Tamayo, stage manager and theatrical producer was an undisputed figure of the Spanish scene during the second half of the XX Century. He contributed to the renewal of Spanish theater. But most of the characteristics that lately would define his work could be found on his beginnings as a director of the university company of his native city, Granada, like the use of the illumination, the music, and amazing wardrove and scenographies made by wellknown artists. He was the director of the Granada TEU since 1944 to 1946, when the theater company Lope de Vega became professional. During the years José Tamayo directed that TEU, it reached a high artistic quality and it positioned itself on the top list of Spanish Academic Theater companies of the country.

Keywords: José Tamayo; Spanish Academic Theater; TEU; theater and university; theater in Granada; Granada University; theater on the 40s.

José Tamayo fue director de escena, productor y empresario teatral. Su compañía fue titular del Teatro Fuencarral. En 1949 emprendió una gira por América que le llevó durante dos años a realizar mil doscientas representaciones en cincuenta y dos ciudades diferentes. Dirigió el Teatro Español de 1954 a 1962, y solamente en estos años estrenó cuarenta obras. En 1961, inauguró el Teatro Bellas Artes de Madrid y años más tarde el Nuevo Apolo. Fundó la compañía lírica Amadeo Vives. Fue titular del Teatro Lírico Nacional y realizó una importante labor de difusión del teatro lírico español. Sus diferentes antologías de la zarzuela, que en ocasiones contaron con un elenco que superaba los cien artistas en escena, se pudieron ver a lo largo de sus varias décadas en más de cien países de los cinco continentes y alcanzaron la cifra de diecisiete millones de espectadores. Revitalizó la escena española de los años cincuenta renovando el concepto de espectáculo. Y, pese a algunas matizaciones que se le pueden hacer —y que muy bien precisa César Oliva en su artículo del número de la *ADE* dedicado a Tamayo tras su fallecimiento (2003: 20-21)—, dio a conocer al gran público a autores extranjeros como Brecht o Bernanos y devolvió a las tablas de los teatros comerciales a autores nacionales como Valle-Inclán o Lorca. Llevó el teatro clásico español a Nueva York y Washington, así como a numerosas ciudades europeas. Descubrió a grandes actores y con él trabajaron los más famosos intérpretes del país. Contribuyó a la recuperación del teatro romano de Mérida para la escena. Entre sus numerosos reconocimientos destacan la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (1991), las encomiendas de Isabel la Católica y Alfonso X, la Primera Estrella de la Comunidad de Madrid por su labor artística y cultural en la historia de la escena española, el premio Los Mayores del Año 1997, el premio Mayte de Teatro (1997) y el Max de honor por toda su trayectoria (2002). Como se puede apreciar, el de Tamayo es un nombre imprescindible en el panorama escénico nacional de la segunda mitad del siglo XX.

Pero ¿cómo se inicia la vida escénica de Tamayo? José Tamayo Rivas nace en Granada el 16 de agosto de 1920, en el seno de una familia humilde. Ingresa en el seminario menor, donde entra en contacto con los clásicos y conoce la obra de José M.ª Pemán *El divino impaciente*, que le impresionó vivamente. En esta época comienza a hacer teatro. Uno de sus papeles más recordados fue el chinito Chao, en el drama misional *Chao*, del jesuita Juan Lamamié de Clairac,[1] aunque lo desempeñó con escasa fortuna y casi provoca un incendio en el escenario con una lámpara de petróleo. Estas experiencias, junto con

1. *Chao* es un drama lírico en cuatro actos para público infantil compuesto por Juan Lamamié de Clairac y música de Vicente Arregui. De temática misional, está dedicado a los socios de la obra de Los Doce Apóstoles.



la impresión que le causó el primer espectáculo profesional al que asistió, *La verbena de la Paloma* interpretada por Miguel Fleta, parecen estar en el origen de su vocación escénica. Tras su paso por el seminario, estudió en la Escuela de Comercio. Durante la Guerra Civil sirvió en la escuela de aviación. Al finalizar la contienda trabajó en la administración de un periódico. Pero su pasión por el teatro permaneció indemne. A partir de 1937 se dedicó, junto a otros jóvenes, a representar obras de teatro al aire libre, fundamentalmente entremeses y pasos de Lope de Rueda, Juan del Enzina y Cervantes.

Y así, en 1937, con motivo del día de las misiones, podemos encontrarlo representando nuevamente la obra *Chao* en el salón de los Estanislaos,[2] en esta ocasión interpretando el papel del padre Carlos. A decir de la prensa, fue muy aplaudido.

En 1941 lo volveremos a encontrar interpretando el papel de Alhamar en *El Alcázar de las perlas*, de Villaespesa, en el Teatro Cervantes, con la Sección de Teatro de Educación y Descanso. Ya en 1942, en las fiestas del Corpus aparece como realizador de *La estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, en el palacio de Santo Domingo. El director era Manuel Hernández y la agrupación pertenecía al Frente de Juventudes. También en 1942, aparece vinculado a la puesta en escena de *El médico simple*, de Lope de Rueda. Nuevamente aparecerá como realizador de los espectáculos programados por el Frente de Juventudes para

2. Organización de alumnos de segunda enseñanza de los jesuitas.

el Corpus del año 1943, en el palacio de Santo Domingo: auto sacramental de *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, y *Luz de amanecer*, de Manuel Benítez.[3] En esta ocasión figura como director Emilio Prieto. Ya en estas representaciones aparecen algunos de los nombres que formarán parte del elenco del TEU de Tamayo.

Y tras este periodo inicial llegamos a 1944, año a partir del cual figurará siempre como director, tanto de los espectáculos como de la compañía de la que formaba parte. La fecha de inicio de su labor al frente del TEU de la Universidad de Granada no es precisa, aunque todo parece indicar, según se refleja en diferentes programas y entrevistas, que fue 1944, a pesar de que en algunos artículos de prensa y programas de mano se adelanta hasta el inicio de la década. Según los datos recabados, la presentación oficial de la compañía Lope de Vega parece que se realizó en abril de 1944, en el Teatro Cervantes:

> Para la presentación del Teatro Lope de Vega, nueva agrupación de Educación y Descanso, se ha elegido la comedia de arte dramático *La amada eterna*, original del autor novel Abel Zarco. El conjunto artístico lo dirige el realizador José Tamayo, que cuenta con un gran plantel de buenas figuras. Los decorados de la obra, de Torres Labrot, son magníficos, así como el vestuario, lo que hará sin duda que la comedia constituya un verdadero éxito (*La Prensa*, 1944: 4).

Como se puede apreciar, está directamente asociada a Educación y Descanso, organismo que en esos momentos sufragaba a distintos TEU a lo largo del país. En otras ocasiones se la denomina simplemente como Teatro Lope de Vega. Será a partir de 1945 cuando aparezca habitualmente como Teatro Universitario Lope de Vega. Esta denominación vacilante contribuye a la confusión de su origen. El propio Tamayo se refiere a los TEU como Teatros Juveniles y reconoce que «el Teatro Lope de Vega granadino inició sus trabajos con la protección del Frente de Juventudes» (*Ibid.*). Por otra parte, este hecho no hace más que presentar una evolución lógica y de dependencia de la situación político-escénica del momento. Incluso en ocasiones se ha llegado a decir que con José Tamayo surgió el TEU de Granada, hecho totalmente incierto.

3. Manuel Benítez Carrasco (Granada, 1922-1999). Poeta y rapsoda. Escribió dos obras de teatro en su juventud: *Luz de amanece*r, que obtuvo el Premio Nacional de Teatro de Escuadra en 1943, y *Castillo de Dios*, un auto sacramental. El teatro de escuadra se denominaba así por estar formado por cinco jóvenes y un mando. En cada provincia se daba un tema para su desarrollo, y se competía entre los distintos sectores provinciales hasta llegar a la final.

TEU de Granada

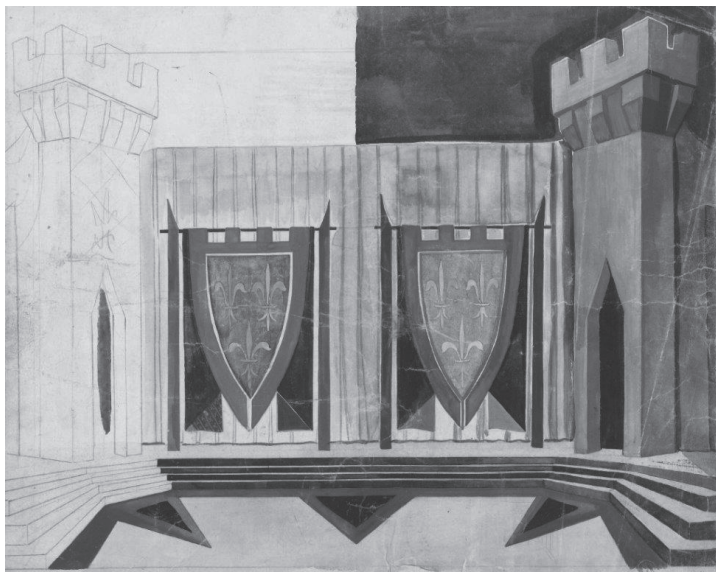
En plena Guerra Civil, y como en otras ciudades españolas, en Granada surge un teatro promovido por el SEU. En estos primeros momentos la denominación aún no está clara y alternan nombres como Cuadro Artístico del Sindicato Español Universitario y Teatro Español Universitario. Su politización es más que evidente al ver los programas de mano, que como otros muchos del momento están cargados de alusiones propagandísticas. Al igual que en otros TEU de la época, y en íntima relación con el público al que va dirigido —soldados convalecientes y sufridores de la guerra en general—, alterna el teatro clásico, especialmente entremeses y pasos de Cervantes y Lope de Rueda, con juguetes cómicos más próximos en el tiempo, de autores como los hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Pérez Fernández y Paradas y Jiménez. Completaban el programa recitales de poesía o verbenas.

En junio de 1939 nos encontramos con un TEU de Granada consolidado, que participa junto con los de Córdoba, Cádiz, Huelva, Málaga y Sevilla en la Gran Semana del SEU de Andalucía, celebrada del 11 al 18 de junio en Sevilla. El programa que presentó el TEU de Granada en el Teatro Llorens fue *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, y *Las aceitunas* y *El médico simple*, de Lope de Rueda. Durante estos difíciles años dirigen el TEU de Granada Alfonso Aragón y Arturo Sierra.

Como se puede apreciar, cuando Tamayo se hace cargo del TEU, éste ya tenía una trayectoria similar a otros TEU, pero lo que sí es cierto es que el grupo llevaba unos años de letargo y realizando puestas en escena muy ocasionales, como la de 1941 con motivo de la festividad de santo Tomás de Aquino, en que escenificó la estampa de Gómez Manrique *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* en el Palacio de Santo Domingo.

Durante su etapa al frente del TEU de Granada, José Tamayo estuvo asesorado por Cayetano Luca de Tena, Antonio Gallego Burín[4] y Rafael Baquera Álvarez[5], que ostentaban el cargo de directores honorarios y, como tales, contribuían al desarrollo de la compañía. Gallego Burín, en esos momentos alcalde de la ciudad, patrocinó diferentes puestas en escena, así como la gira que realizó

4. Antonio Gallego Burín (Granada, 1895- Madrid, 1961) fue periodista y catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Ocupó la alcaldía de Granada en los periodos 1938-1940 y 1941-1951. Desempeñó el cargo de gobernador civil de la provincia de Granada de 1940 hasta 1941. En 1951 fue nombrado director general de Bellas Artes. Creó el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.
5. Rafael Baquera Álvarez (1895- Madrid, 1973) fue general de brigada del arma de aviación y vocal del Consejo Directivo del Patronato de Casas del Ramo del Aire. A principios de los años cuarenta era coronel de aviación.



el TEU granadino por diversas ciudades del norte de África durante la Navidad de 1945. Tamayo siempre recordó este apoyo: «Mis primeros pasos en el TEU, que luego germinó en la compañía Lope de Vega, se dieron gracias al estímulo que siempre recibió del Ayuntamiento granadino y del alcalde Antonio Gallego Burín» (Saiz-Pardo, 1997).

Con un nutrido grupo de actores consiguió, y digo consiguió porque en el teatro universitario está demostrado que el director es el elemento de cohesión y de pervivencia de un grupo heterogéneo y de paso, una de las agrupaciones teatrales universitarias más prestigiosa de la década.[6]

6. Esta lista de actores es bastante exhaustiva, aunque sin duda faltará alguno: María Olóriz, Lucrecia Moral, Lily Corral, Elisa Coca, Alicia Navarro, Blanca López Luque, Conchita López Jurado, Isabel Peñuelas, Elia Villanova, María Leticia Cuadrado, María Luisa López Jurado, Dolores de la Higuera, María Victoria Olmedo, María Fernanda Rubio, Emilia Peñuelas, María Luisa Cabrera, María del Carmen M. de Villena, Conchita Girón, Araceli Pelsmaeckers, Natividad Márquez, María Méndez, Jesusa Toro, Anita Porras, Carmen Figueruela, Pepita López, Mari Pepa Arredondo, Rosita Sanchiz, Mercedes Ruiz, Conchita Arredondo, Elena Soler, Avelino Cánovas, José Sánchez, Manuel Soler, Emilio Prieto, Rafael Santamaría, Mauricio Gómez, Pedro Gollonet, Ramón Moreno, Luis Salcedo, Antonio Marín, Rafael F. Guerrero, Francisco R. Losada, Manuel F. Guerrero, José Cánovas, Miguel Ramos, Fernando Crovetto, Manuel Benítez, Manuel G. Sánchez Reina, Miguel F. Quintián, Miguel de la Rosa, José G. Borrás, Andrés Sánchez, Miguel Fernández, Francisco Roca, Francisco Palma, Manuel Gallego, Francisco Cano, Juan Castillo, José Luis Olóriz, Andrés Román, Luis G. Ponte, José G. Borrás, Joaquín López

Para la consecución de sus fines, Tamayo creó una estructura bien definida de la que carecían otras compañías universitarias. Dividió las funciones en una dirección administrativa y otra artística, y sus miembros debían pertenecer al menos a una de ellas. La estructura es la siguiente (Tamayo, 1944): «Dirección del Teatro: Organización, administración, propaganda y asesores literarios. Dirección de Escena: Declamación, música y ballet, escenografía y vestimenta, luminotecnia y ayudante de dirección».

Lo elevado del número de montajes no se corresponde con lo escaso de las representaciones. El número de representaciones se incrementaba cuando salían a representar a otras localidades. Las limitadas puestas en escena de un mismo título era lo habitual en los TEU, y al igual que ellos, también las escenificaciones estaban muy relacionadas con las conmemoraciones de la ciudad, en este caso la celebración del Corpus, fiesta grande de Granada, o académicas como las representaciones organizadas por los alumnos de Derecho canónico como homenaje a Andrés Manjón.[7] Con motivo de este homenaje se llevó a escena *Nuestra ciudad*, de Thorton Wilder, en 1946, y el estreno de *El divino impaciente*, de José María Pemán, se hizo en un pase de mañana exclusivamente para estudiantes universitarios en la Gran Semana Misional. Una semana más tarde se volvió a representar en funciones de tarde y noche. Igualmente colaboró con proyectos solidarios, como la recaudación de fondos para la creación de un dispensario de Cruz Roja con la puesta en escena de *El mercader de Venecia*, de Shakespeare. Para beneficio de este cuerpo de auxilio ya había actuado anteriormente con la representación de *Baile en Capitanía*, de Agustín de Foxá.

De entre sus salidas fuera de la ciudad destaca la gira realizada del 26 de diciembre de 1945 al 9 de enero de 1946 por Ceuta, Tetuán y Tánger, y a la vuelta Gibraltar. Promovió la gira Luis Seco de Lucena, director de la Escuela de Estudios Árabes, y las obras que pusieron en escena fueron *María Estuardo,* de Schiller, y *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, para lo cual contaron con la participación de las actrices profesionales Maruchi Fresno y Mariana Larrabeiti. Acompañaron al grupo los escenógrafos y figurinistas Francisco Torres Labrot y Antonio Moscoso. Las actuaciones levantaron gran expectación

Sáez, Joaquín de Andrada, Gonzalo Fernández de Córdoba, Miguel Rodríguez Acosta, Luis Múller, Fernando Monsalve, Luis Hernández y Eduardo Ferrer.

7. Andrés Manjón (Sargentes de la Lora, Burgos, 1846-Granada, 1923). Catedrático de Derecho Romano en la Universidad de Salamanca y de Disciplina Eclesiástica en la Universidad de Santiago, y desde 1880 ocupó la misma cátedra en Granada. Posteriormente impartió derecho canónico. Se ordenó sacerdote en 1885 y fundó las escuelas del Ave María.

en las diferentes localidades, y se siguieron con interés en la prensa granadina y en el *Diario de África*.

El SEU se financiaba con las cuotas de los afiliados y con las contribuciones voluntarias de los socios protectores. A partir de 1943, la cuota, con la afiliación obligatoria de todos los estudiantes, era de tres pesetas al mes. Sin duda esta cantidad era insuficiente para afrontar las diferentes actividades del SEU. Una buena forma de solventar la falta de recursos económicos, pues la taquilla de dos o tres funciones no bastaba para cubrir los gastos de los espectáculos, era recurrir al patrocinio. El TEU de Granada —y en general todos los TEU— aceptaba el patrocinio de instituciones públicas y en ocasiones privadas, como la Asociación de la Prensa, que contribuyó a la producción de *Romeo y Julieta* y *Sueño de una noche de verano* (que costó nada menos que doce mil duros, como informó la prensa), de Shakespeare, y *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. En el caso del TEU de Tamayo, y como premio a su buen hacer, contaba con la financiación del Ayuntamiento, especialmente en la festividad del Corpus, y del Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento, además del Frente de Juventudes y Educación y Descanso en sus inicios.

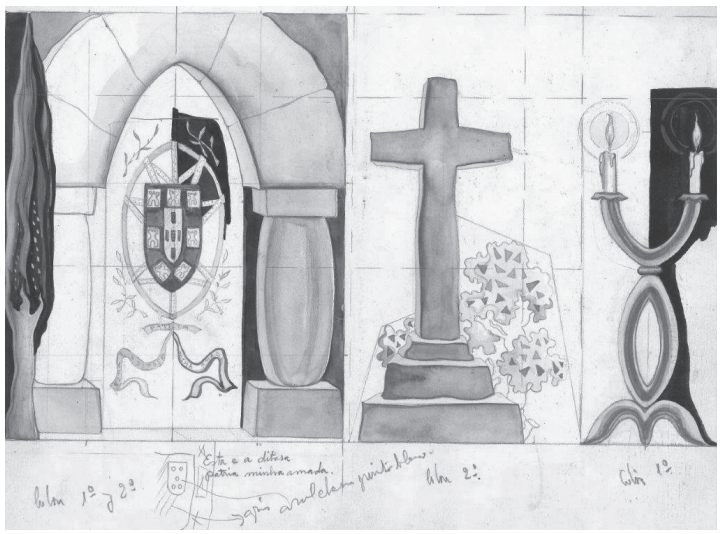
Las representaciones se hacían habitualmente en el Teatro Cervantes, aunque las puestas en escena con motivo del Corpus se realizaban en el magnífico patio del palacio de Carlos V, en la Alhambra. Estos casos fueron *La vida es sueño*, en 1944, *Romeo y Julieta*, en 1945, y *Sueño de una noche de verano*, en 1946. Este último año también representaron en las gradas de la catedral (plaza de las Pasiegas, por entonces recién reformada) *El gran teatro del mundo*. Este mismo espacio lo retomaría años más tarde otro director del TEU granadino, José Martín Recuerda. Los espacios de ensayo eran más variados, y lo mismo transcurrían en la Casa de los Tiros, como en la propia Universidad.

Repertorio

El TEU de Granada llevó a escena en este periodo las siguientes obras:

1944

- *La amada eterna*, de Abel Zarco. Estrenada el 26 de abril con escenografía de Torres Labrot.
- *La vida es sueño*, de Calderón. Estrenada durante las fiestas del Corpus con escenografía de Torres Labrot y Emilio Burgos.
- *Baile en Capitanía*, de Agustín de Foxá. Estrenada el 29 de noviembre con escenografía de Torres Labrot y coreografía de Miguel del Castillo.



1945

- *El divino impaciente*, de Pemán. Estrenada el 21 de enero con escenografía de Torres Labrot.
- *María Estuardo*, de Schiller. Estrenada el 13 de marzo con escenografía de Torres Labrot y figurines de Antonio Moscoso. La dirección de orquesta y coros corrió a cargo de Ruiz Aznar.
- *Romeo y Julieta*, de Shakespeare. Estrenada el 1 de junio con escenografía de Torres Labrot y figurines de Antonio Moscoso
- *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. Estrenada el 1 de noviembre con escenografía de Torres Labrot y figurines de Antonio Moscoso.

1946

- *Nuestra ciudad*, de Thorton Wilder. Estrenada el 12 de febrero con escenografía de Torres Labrot.
- *El mercader de Venecia*, de Shakespeare. Estrenada el 29 de mayo con escenografía y figurines de Emilio Burgos y Vicente Viudes.
- *El gran teatro del mundo*, de Calderón. Estrenada en junio con escenografía y figurines de Torres Labrot.
- *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare. Estrenada el 21 de junio con escenografía de Torres Labrot.

Felipe Higuera (1991: 181-199) incluye entre los montajes de Tamayo de estos años las siguiente obras: *Misterio de Navidad* (1944), *El vergonzoso en palacio*,

de Tirso (1944), *En Flandes se ha puesto el sol*, de Marquina (1944), *La estrella de Sevilla*, de Lope de Vega (1944), *Luz de amanecer*, de Manuel Benítez (1945) y *El alcázar de las perlas*, de Villaespesa (1945), aunque hasta el momento no se han podido localizar en estas fechas datos sobre dichas puestas en escena relacionadas con el TEU, pero como se ha expuesto anteriormente, algunas de ellas sí fueron realizadas por José Tamayo en etapas anteriores. En cambio, el listado de Higuera no recoge *El mercader de Venecia*.

La misión de Tamayo era aunar la pasión teatral con la visión falangista que imponía el hecho de pertenecer al TEU. Tarea nada fácil, pero no imposible para un hombre que siempre practicó el posibilismo en su carrera. El principal objetivo que se había marcado lo expresaba así en una entrevista de 1945: «Nuestro Teatro Universitario tiene el propósito de dar exactas interpretaciones al teatro clásico español y universal y una labor constante de perfeccionamiento ha conseguido resultados magníficos» (*La Prensa*, 1945: 6).

El TEU de Granada de los años cuarenta coincide con las ideas generales del teatro de Falange. Su repertorio, como acabamos de ver, está compuesto por numerosas obras del acervo clásico español, que se consideraba como la máxima expresión del espíritu nacional, y la más apta para, además de educar escénicamente al público, transmitir los nuevos ideales del Estado nacional-católico y su visión de la Hispanidad.

No obstante, José Tamayo sin salirse de los cauces establecidos representa una visión personal del tema ya desde el principio, pues la mayoría de los TEU se conformaban con llamarse simplemente TEU de la ciudad en cuestión, frente al de Tamayo que se denominaba Teatro Universitario Lope de Vega. «Escogí el nombre de Lope de Vega porque él representaba para mí la audacia, la altura, lo popular y la fertilidad creativa» (Jarque, 1985). Como podemos observar, ninguno de los motivos de la elección responde a los principales cometidos que para el teatro tenía reservado Falange. Efectivamente, la elección resulta poco ortodoxa, pues a pesar de ser un clásico y estar bien visto, Lope de Vega no era el más representado en esta época por los universitarios, que preferían a Calderón. Por ejemplo, el TEU de Sevilla estrenó en 1940 *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, y aunque se repuso en varias ocasiones, no volvió a estrenar otro título de este autor hasta 1953, *El arenal de Sevilla*. Algunos TEU eran menos proclives a llevar comedias a las tablas, frente a Tamayo, que lo hizo tempranamente y con cierta asiduidad.

Tamayo puso en escena los autos sacramentales *El gran teatro del mundo*, de Calderón, y el contemporáneo, *Luz de amanecer*, del granadino Manuel Benítez. Hay que recordar la estrecha relación del Teatro de Falange con este género. El 14 de junio de 1938, desde Burgos se da la orden por la cual «Se

establece la conmemoración teatral del Corpus Christi y se confía la misma al Departamento de Teatro del Servicio Nacional de Propaganda» (BOE, 1938). Desde ese momento, los teatros juveniles y universitarios incluyeron discrecionalmente los olvidados autos en sus repertorios.

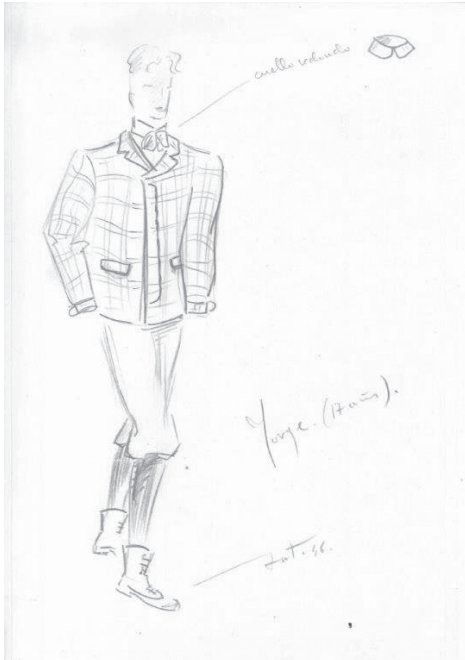
En otra línea bien distinta, este joven director comienza a introducir a algunos autores extranjeros poco usuales, no ya en la cartelera universitaria, sino en la comercial, como Thorton Wilder, que en ese momento se consideraba como el ejemplo de la futura dramaturgia, y muy especialmente a Shakespeare, gran favorito de Tamayo. Durante la primera mitad de la década de los cuarenta los dramaturgos extranjeros más representados son los clásicos de países con una ideología afín a la imperante en la España del momento como Goethe, Schiller, Goldoni o Almeida Garret. Igualmente, introduce muy tempranamente en comparación con otros grupos, a contemporáneos como Pemán y Agustín de Foxá, ambos afectos al nuevo régimen.

Hay que aclarar que la elección de Wilder y Foxá no es casual, ya que, en la temporada anterior, el primero había conseguido un éxito arrollador en el María Guerrero, y otro tanto se puede decir del segundo y de su representación, meses antes, en el Teatro Español. La decisión de llevar a las tablas *Nuestra ciudad* fue muy bien acogida, «*Nuestra ciudad* ha venido a colmar nuestra sed de teatro nuevo» (Tamayo, 1946, p. 4), lo que parece reflejar que existía, al menos en parte del público, un deseo de disfrutar y conocer un teatro diferente, como expresó el crítico del *Ideal*:

> El numeroso y selecto público que asistió ayer a la representación de *Nuestra ciudad,* en el Teatro Cervantes, se vio sorprendido por el género teatral nuevo, original, muy variado de matices en la acción y, en suma, digno de recibirlo bien por cuanto nos ofrece de novedad y halagadora esperanza en el rutinario arte escénico (1946: 7).

Y todo ello a pesar de que el propio director consideraba la obra complicada para actores y público, como se desprende de sus palabras en el programa de mano: «Obra, pues, no para los públicos fáciles del realismo teatral y del latiguillo poético. Obra aún más difícil en su escenificación para el actor manido y el aficionado vulgar».

Pero más innovadora aun es la potenciación de jóvenes autores como Abel Zarco. En relación a esta última cuestión, Tamayo tenía las ideas muy claras acerca de cuál debía ser la misión de un TEU: «Los Teatros Juveniles llevarán a nuestros escenarios de provincia las mejores obras que se estrenen en España y acortarán el difícil camino de esa masa de autores noveles que en Madrid asalta los despachos de los directores, inútilmente» (1944).



La visión de este director de escena del papel a desempeñar por los TEU es meridiana: renovar la cartelera con espectáculos de calidad ya estrenados en Madrid y dar oportunidad a los jóvenes autores. Su modelo a seguir será el TEU Nacional, que en esa época dirigía el jienense Modesto Higueras, antiguo miembro de la Barraca, que inicia su actividad en el TEU a principios de la década y abandona el cargo de director en 1951. Durante su dirección, el TEU Nacional se caracterizó por llevar a escena espectáculos de calidad elevada y alejados del teatro casual de aficionados. Otra influencia definitiva en Tamayo es la de los Teatros Nacionales, como se ha manifestado. Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa dirigían el María Guerrero, y Cayetano Luca de Tena, el Español. La relación de Tamayo con estos directores fue muy estrecha, especialmente con Luca de Tena, quien se desplazó a Granada para supervisar los montajes de *La vida es sueño* y *Romeo y Julieta*, cedió el vestuario del Teatro Español para los montajes de *Baile en capitanía* y *Romeo y Julieta*, y también para esta obra seleccionó como protagonista a la primera actriz Mari Carmen Díaz de Mendoza. Por su parte, José Tamayo ya entonces, y posteriormente, reconocía lo positivo de esta tutela. En 1945 se refería así a Luca de Tena: «Es uno de los mejores realizadores de España. Es un decidido protector de nuestro

teatro universitario y siempre nos ha dado muestras de gran interés por nuestra labor» (*La Prensa*, 1945: 6).

Como prueba de esta influencia debe destacarse que, en la época que estudiamos, es mínimo el número de títulos del amplio repertorio de este TEU que no hubieran sido estrenados anteriormente por el Teatro de las Organizaciones Juveniles, el TEU Nacional de Modesto Higueras, el Teatro María Guerrero o el Español.

Puesta en escena

Para conseguir su objetivo, la renovación de la depauperada escena española, había que utilizar todos los procedimientos al alcance: textos modélicos, escenarios naturales, innovaciones técnicas e incorporación de otros elementos artísticos, y todo ello para recrear un teatro grandioso y nacional.

La transformación en realidad del teatro soñado por Falange se había materializado el día de la festividad del Corpus Christi de 1938, cuando delante de la catedral de Segovia se escenificó el auto *El hospital de los locos*, de José de Valdivielso. Como es sabido, el montaje se realizó bajo la dirección de Luis Escobar, con diseños de Pedro Pruna y música de Arambarri. Actuaron el cabildo de la catedral y más de ciento cincuenta actores, incluidos los figurantes. Los más ricos ornamentos y ropas de la catedral se incorporaron al montaje. Este espectáculo, que se repitió en otras ciudades, además de un hito, marcó toda una línea y estableció una estética, especialmente en los espectáculos al aire libre, y ninguno como José Tamayo para plasmar esta magnificencia.

José Tamayo, ya desde su primera época, como director cuidaba minuciosamente la puesta en escena. Superaba las expectativas de cualquier TEU que no fuera el nacional, sus escenógrafos y figurinistas, lejos de ser como en el resto de los TEU compañeros de Bellas Artes, eran auténticos profesionales, como el pintor granadino que tanto colaboró con él en esta primera etapa, Francisco Torres Labrot, el reconocido Emilio Burgos o el creador también granadino Antonio Moscoso. Prestaba especial atención a la escenografía y no dudaba en encargar las estatuas del panteón de los Tenorio al escultor granadino Navarro Díaz. El vestuario en esta época ya representaba para el director un elemento fundamental, y bien se trasladaba personalmente a Madrid para conseguirlo en préstamo del Teatro Español, bien se encargaba íntegramente su confección. Para la puesta en escena de *Sueño de una noche de verano* se realizó íntegramente en Madrid el vestuario diseñado por Torres Labrot, cincuenta trajes en terciopelo y raso creados expresamente para las dos funciones realizadas durante la festividad del Corpus en Granada. El mismo Tamayo habló en su momento sobre el nuevo vestuario de *Don Juan Tenorio*:

> Es garantía de éxito el haber confiado los figurines de los trajes a Moscoso y Torres Labrot, jóvenes artistas con una visión muy clara de la indumentaria en el teatro. En el montaje vamos a echar, como vulgarmente se dice, la casa por la ventana. Mallas, gorros y hasta el calzado, han sido confeccionados para completar hasta en el menor detalle el porte de los personajes de la obra (*Ibid.*).

Con el mismo esmero seleccionaba a los directores musicales y coreógrafos. Llegó a encargar composiciones originales para las puestas en escena, como las solicitadas al maestro Manuel Parada para *Sueño de una noche de verano* o *El gran teatro del mundo*. Lo mismo sucedía con las adaptaciones del crítico y estudioso Nicolás González Ruiz,[8] sus preferidas a la hora de enfrentarse a un clásico.

Recurrió con mucha frecuencia a actores profesionales y de conocido prestigio para los papeles protagonistas como recurso para reclamar la atención del público, además de dar mayor brillantez al montaje. Estos actores fueron: Blanca de Silos, Rosita Yarza y José M.ª Seoane en *La vida es sueño*; Amparo Reyes y Maruchi Fresno en *María Estuardo*; Mari Carmen Díaz de Mendoza, Fernando Rey y María Larrabeiti en *Romeo y Julieta*; Maruchi Fresno y María Llarrabeiti en *Don Juan Tenorio*; Rosita Yarza en *Nuestra ciudad*; Mercedes Prendes en *El mercader de Venecia*; M.ª Asunción Balaguer y Maruchi Fresno en *El gran teatro del mundo*, que repiten experiencia junto a Carmen de Lucio en *Sueño de un anoche de verano*. Maruchi Fresno, la actriz que más colaboró con estos estudiantes del TEU, consideró la experiencia muy positiva: «Todos eran estudiantes, y todos estuvieron maravillosamente. Pero he de hacer mención especial del Don Juan, un estudiante malagueño, José Sánchez. Ojos azules y unas grandes condiciones de actor… Fuimos dirigidos estupendamente por José Tamayo, un director muy joven, que tiene una modernísima y perfecta visión del buen teatro (Juanes, 1946).

Tamayo, un autodidacto con gran instinto para la escena, cuidaba a los actores y se dejaba sorprender por ellos. Su dirección no temía a la innovación, como explicó años más tarde: «Esos nuevos caminos los busqué ejercitando el teatro sobre el escenario, y frente al público, y aprendiendo de los grandes actores, a los que después conduje por formas casi nuevas para ellos y en las que yo creía (Serna, 1996: 50-83).

Y de este modo, en los primeros años cuarenta, era capaz de sorprender con su propuesta de la más que conocida escena del sofá de *Don Juan Tenorio* a

8. Nicolás González Ruiz (Mataró, 1897-Madrid, 1967). Escritor, crítico literario y periodista. Fue profesor adjunto de lengua y literatura en la Universidad de Liverpool. Realizó numerosas adaptaciones y traducciones de textos dramáticos, así como estudios críticos sobre teatro español.

unos espectadores que casi se la sabían de memoria: «Esta clásica escena de sofá no debe tener de sofá sino la mitad. La mitad primera ha de ser representada como ayer, en pie los actores y de espaldas al público. Así lo comprendió el público, que premió con una clamorosa ovación» (*Ideal,* 1945: 5).

Utilizaba los recursos técnicos más innovadores, dentro de sus posibilidades, y ya entonces destacaba su personal utilización de la luz en escena, que con los años resultaría tan característica, y de la que afirmaba «la escenografía es la luz. Lo demás son aditamentos de los que se puede prescindir» (Jarque, 1985). Esta novedad no pasó inadvertida para la crítica, de la que se hacía eco ampliamente y siempre en términos elogiosos, como en el estreno de *Romeo y Julieta* en junio de 1945, montaje que, debido a su complejidad y características, supuso un punto de inflexión en la trayectoria de la compañía. Al espectáculo asistieron cuatro mil espectadores.

> Éxito de realización por encima de todo, sería el más justo calificativo. Una perfecta instalación luminotécnica dio a cada instante el matiz apetecido y hacía variar de situación los mismos lugares que unas veces se convertían en plaza de Verona y otras en jardín o panteón de los Capuletos. En esta técnica tan sencilla y noble a un tiempo reside el mayor acierto para esta

> representación al aire libre de una obra que en un teatro cerrado necesitaría más de veinte mutaciones (*La Prensa*, 1945: 6).

Durante estos años, el responsable de la luminotecnia era habitualmente el experto Moral Vilches. La luz, el vestuario y la música, envueltos en una escenografía pensada para sorprender al espectador, eran los pilares fundamentales sobre los que asentaba sus creaciones. La combinación de estos elementos hacía de sus representaciones espectáculos fuera de lo común, de una poderosa seducción, especialmente los desarrollados al aire libre, donde la imaginación del director se desbordaba, como se puede apreciar en la explicación realizada por el propio director de la escenografía de *Romeo y Julieta*:

> Se amoldará, naturalmente, a la construcción del Palacio de Carlos V y con la máxima sencillez en cuanto a escenografía pintada y con el intento de dar la mayor naturalidad a la escena, con aprovechamiento de escenografía natural que ofrece aquel recinto. Un tablado de grandes proporciones, dividido en varios planos y en ellos acoplados los diferentes decorados (*Ibid.*).

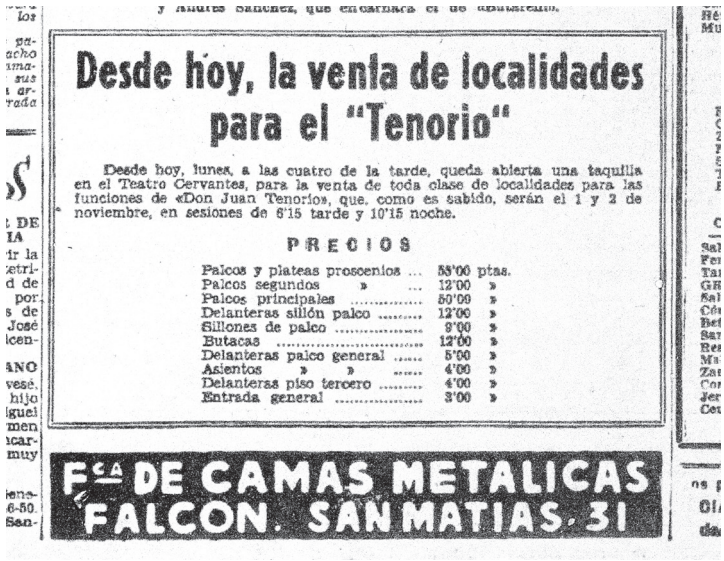
Tempranamente se observa su capacidad para mover en escena de forma natural e integrada a un importante número de actores y figurantes. Como ejemplos, hay que comentar que en *Sueño de una noche de verano* las hadas estaban representadas por el ballet, y en el caso del montaje de *Romeo y Julieta* contó con «un centenar de personas en escena y un cuerpo de baile compuesto por más de veinte parejas» (*Ibid.*), y que para la escena final de la obra colocó en la galería superior del palacio a actores con antorchas encendidas, mientras sonaba música religiosa de la época.

El público y la crítica reconocían sus esfuerzos y participaban de su entusiasmo: «El montaje es fastuoso y dice mucho de la capacidad artística de Tamayo. Este muchacho (alma del teatro Universitario) que tiene ya merecido nombre nacional» (*Ideal*, 1945: 5).

Dignificación de la escena

Todos estos medios y novedades iban encaminados, como ya se ha indicado, a un fin concreto. La dignificación de la escena. José Tamayo, como el resto de TEU, tenía una opinión negativa del teatro comercial: «Poco podemos esperar de las compañías profesionales que, con sus viejos trastos, hoy ruedan por los escenarios de provincias, con un teatro detestable, con unas formaciones de intereses, faltas de técnica teatral y en manos de empresarios que debieran dedicarse a otros "negocios…" ¡Esto es la negación del teatro!» (Tamayo,1944).

Igualmente, su opinión sobre las compañías de aficionados, tan abundantes en la época, era poco favorable:



Desde hoy, la venta de localidades para el "Tenorio"

Desde hoy, lunes, a las cuatro de la tarde, queda abierta una taquilla en el Teatro Cervantes, para la venta de toda clase de localidades para las funciones de «Don Juan Tenorio», que, como es sabido, serán el 1 y 2 de noviembre, en sesiones de 6'15 tarde y 10'15 noche.

PRECIOS

Palcos y plateas proscenios ...	55'00	ptas.
Palcos segundos » ...	12'00	»
Palcos principales	50'00	»
Delanteras sillón palco	12'00	»
Sillones de palco	8'00	»
Butacas	12'00	»
Delanteras palco general	5'00	»
Asientos » »	4'00	»
Delanteras piso tercero	4'00	»
Entrada general	3'00	»

Fca DE CAMAS METALICAS
FALCON. SAN MATIAS. 31

> Pues bien; el «aficionado» (que ha escogido la forma de matar el tiempo haciendo teatro) enrolado en los cuadros artísticos para divertir a la gente, y continuidad en pequeña escala de esas compañías, en un acérrimo defensor del viejo teatro que éstas practican, con todos sus vicios, con la imitación acentuada del amaneramiento de sus actores, y lo peor, con una oposición declarada a lo nuevo y lo clásico, tanto en técnica como en obras (*Ibid.*).

Frente a la desidia y la ranciedad de la mayor parte de la escena española del momento, Tamayo, al frente de esta compañía universitaria, se entregaba por entero al teatro y se esforzaba en conseguir espectáculos de un acabado esmerado. Su profesionalidad no pasaba inadvertida, incluso para una primera figura del cine nacional como era Maruchi Fresno, que encarnó a Doña Inés en el montaje universitario:

> Y puedo asegurarte que pocas veces he visto hacer teatro puro con tanto entusiasmo y acierto como en este *Don Juan* granadino. Han sido unas representaciones perfectas, con decorados espléndidos y novedades que acreditan un extraordinario buen gusto en su director. Como muestra de ellas, te diré que se hizo el entierro de Don Juan tras las rejas del cementerio, en una escena impresionante y grandiosa. Que las estatuas eran «de carne y hueso». Y que se poematizaron numerosos momentos con escogidos fondos musicales… Pero quizá la mayor novedad haya sido la de haberse representado el *Tenorio* absolutamente en serio, con una seriedad y un respeto que lo hizo doblemente grandioso (Juanes, 1946).

Este grupo de jóvenes actores proporcionaba a la ciudad no solamente espectáculos tan buenos como los profesionales, sino que también aportaba la imaginación y la novedad tan necesarias para el sufrido público granadino. Público en el que siempre pensó y para el que trabajó a lo largo de su vida de forma incansable, como afirmaba en una entrevista con motivo de su cincuenta aniversario en la profesión: «Mi compañía y yo irrumpimos en el teatro con una idea fija, acercar las grandes obras al gran público; se ha conseguido y espero seguir consiguiéndolo, porque eso es lo que el teatro necesita hoy» (Torres, 1996).

Con su trayectoria al frente del TEU, Tamayo pone de manifiesto el importante papel de elemento renovador que el TEU ejercía en la cartelera de la época, especialmente fuera de los dos grandes centros de producción escénica del país, Madrid y Barcelona. Como ejemplo del teatro comercial que llegaba a las ciudades españolas podemos citar la cartelera del 15 de junio de 1945 en Granada, festividad del Corpus, mientras el TEU estrenaba *Romeo y Julieta* en el Palacio de Carlos V; en el teatro Gran Capitán, la Compañía Lírica Vázquez ponía en escena *La fiesta de San Antón* y *La viejecita;* y en el teatro Cervantes actuaba la Compañía Tina Gascó-Fernando Granada, titular del teatro Reina Victoria de Madrid, con *La Escala rota* y *Pepa Oro*.

Pervivencia

El 10 de octubre de 1946 la Compañía Lope de Vega deja de ser TEU para pasar a compañía profesional. Una vez finalizada esta etapa, se la podría considerar como un viaje iniciático, o más propiamente de estudio, en la vida profesional de Tamayo; aunque realmente no es así, porque estos años breves, pero intensos, y esa manera de hacer teatro pasarían a definir el estilo propio de este director.

Del TEU se llevó el nombre, a jóvenes actores que se profesionalizaron junto con la compañía como Avelino Cánovas, su particular concepción del papel de la luz en sus producciones, la importancia que concedía a la escenografía y al vestuario, la necesidad de rodearse de excelentes profesionales, la confianza en actores noveles, el deseo de ofrecer buen teatro por toda España, un repertorio que lo acompañó durante su primera época como compañía profesional,[9] algunos títulos que se repetirían a lo largo de su carrera,[10] el

9. Los títulos que formaron parte del repertorio de la recién nacida compañía profesional Lope de Vega fueron: *Romeo y Julieta*, *Nuestra ciudad*, *María Estuardo*, *El sueño de una noche de verano* y *La vida es sueño*.

10. A lo largo de su carrera como director de escena repuso *Don Juan*, *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo*, *La estrella de Sevilla* y *En Flandes se ha puesto el sol*.

gusto por los clásicos convertido en una constante, sus magníficas puestas en escena de los autos sacramentales —que le llevaron a representar ante el papa Pío XII[11]— y una grandiosidad difícilmente igualable en la utilización de escenarios naturales. Así pues, podríamos decir que los tres aspectos que más le interesaban en el teatro —«la inquietud, la inmensidad y el prodigio», según sus propias palabras— ya estaban presentes en el teatro que hacía en fechas tempranas con el TEU de Granada, al que, según me confesó en una entrevista, recordaba con cariño y del que siempre añoró la pasión y la entrega de sus componentes.

Bibliografía citada

BOE, 15 de junio de 1938.

HIGUERA, FELIPE, «Cronología de los montajes dramáticos de José Tamayo», AA.VV., *50 años de teatro. José Tamayo (1941-1991)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, pp. 181-199.

JARQUE, FIETTA, «Amor a lo imposible», *El País*, 7 de julio de 1985.

JUANES, JOSÉ DE, «Maruchi Fresno ha debutado en el teatro», *Arriba*, 1 de enero de 1946.

OLIVA, CÉSAR, «José Tamayo, un capítulo incompleto de la Historia del Teatro Español», *ADE*, 96 (2003), pp. 20-21.

SAIZ-PARDO, JULIA, «Sigo trabajando con ilusión», *Ideal*, 18 de septiembre de 1997.

SERNA, CARMEN DE LA, «José Tamayo, director y empresario de teatro: "Los políticos pasan, los artistas quedamos"», en *Época*, 14 de octubre de 1996, pp. 50-83.

SIN AUTOR EXPRESO, «El Teatro Lope de Vega de Educación y descanso», *La Prensa*, 3 de abril de 1944, p. 4.

— «Más de cien actuantes y veinte parejas de baile en la representación de "Romeo y Julieta"», *La Prensa*, 28 de mayo de 1945, p. 6.

— «El "Tenorio" que representará el Teatro Lope de Vega, verdadero acontecimiento artístico», *La Prensa*, 29 de octubre de 1945, p. 6.

— «Más de cuatro mil espectadores asistieron a las representaciones de "Romeo y Julieta"», *La Prensa*, 4 de junio de 1945, p. 6.

— «Un verdadero triunfo del teatro Lope de Vega con el "Tenorio"», *Ideal*, Granada, 2 de noviembre de 1945, p. 5.

— *Ideal*, 13 de febrero de 1946, p. 7.

11. En 1953 el Gobierno de España obsequió a Pío XII con la representación en el Auditorium del Palacio Pío del auto sacramental *La cena del rey Baltasar*, de Pedro Calderón de la Barca por la compañía Lope de Vega de José Tamayo, considerada en esos momentos como gran especialista en el género. Los papeles principales los interpretaron Francisco Rabal, José Bruguera, Manuel Dicenta, María Asunción Balaguer y Asunción Sancho.

TAMAYO, JOSÉ, «Mañana, estreno de "Nuestra ciudad" por el Teatro Universitario Lope de Vega», *La Prensa*, 11 de febrero de 1946, p. 4.

— «Por un teatro juvenil», *Cuadernos de Teatro*, 1 (1944).

TORRES, ROSANA, «José Tamayo cumple hoy 50 años de profesión con el homenaje de sus amigos del teatro», en *El País*, 10 de octubre de 1996.

Fecha de recepción: 09-10-2017
Fecha de aceptación: 19-01-2018

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.04

Puede citar este artículo como:
GONZÁLEZ GOSÁLBEZ, Rafael, «La experiencia teatral universitaria de nuestros cómicos en sus testimonios», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 97-118.

LA EXPERIENCIA TEATRAL UNIVERSITARIA DE NUESTROS CÓMICOS EN SUS TESTIMONIOS

RAFAEL GONZÁLEZ GOSÁLBEZ
Universidad de Alicante
orcid.org/0000-0001-8373-5552

Resumen

El Teatro Español Universitario (TEU) y otras iniciativas similares fueron el espacio donde muchos de nuestros actores y actrices iniciaron o consolidaron su vocación artística después de la Guerra Civil. En este artículo se repasan las experiencias en ese contexto de José Luis López Vázquez, Agustín González, Fernando Guillén, Alfredo Landa y Pilar Bardem.

Palabras clave: *teatro español, teatro español universitario, TEU, actores españoles, actrices españolas*, *José Luis López Vázquez*, *Agustín González*, *Fernando Guillén*, *Alfredo Landa*, *Pilar Bardem*.

Abstract

The Spanish University Theater (TEU) and other similar initiatives were the space where many of our actors and actresses initiated or consolidated their artistic vocation after the Civil War. The purpose of this study is to review the experiences in that context of José Luis López Vázquez, Agustín González, Fernando Guillén, Alfredo Landa and Pilar Bardem.

Keywords: *Spanish theatre, teatro español universitario, TEU, Spanish actors, Spanish actress*, *José Luis López Vázquez*, *Agustín González*, *Fernando Guillén*, *Alfredo Landa*, *Pilar Bardem*.

Introducción

Durante décadas, la institución familiar se convirtió en una de las principales canteras con que nutrir a la profesión actoral española. En una crónica sobre la entrega del Oscar al mejor actor de reparto de 2008 a Javier Bardem –uno de los afectados por ese fenómeno–, Juan Ignacio García Garzón lo explicaba, un tanto gongorinamente, de este modo: «Como los tallos trepadores de la hiedra conjurados frondosamente sobre el muro, en el teatro español las genealogías se ramifican y entrecruzan adensándose en un tejido que soporta las claves de una profesión antigua, a veces brillante y siempre sacrificada» (*ABC*, 26-II-2008). En efecto, es larga la nómina de apellidos que a lo largo de la historia de nuestra interpretación se repiten en distintas épocas, a través de las generaciones, muchas veces entrecruzándose con los de otros cómicos con quienes acaban uniéndose para siempre en la memoria colectiva: Asquerino, Bardem, Dicenta, Diosdado, Merlo, Ozores, Rabal, Rivelles, Vico….

Pero, sin tener vinculación familiar alguna con el ambiente artístico y sin haber pasado de entusiastas espectadores cinematográficos, y en menor medida teatrales, en su infancia y juventud, también encontramos entre nuestros cómicos y cómicas un importante grupo cuyo desembarco en la profesión se produjo merced a una intensa voluntad, y en muchas ocasiones a pesar de la negativa reacción de sus familias. Fueron los actores, como definió César Oliva a Fernando Guillén, «de vocación más pura» (Oliva y García de Dueñas, 1999: 37). En varios de esos casos esa dedicación se consolidó, o al menos alcanzó instantes relevantes para su devenir profesional, en el marco del teatro universitario; así les sucedió a Maruchi Fresno, Manuel Alexandre, Fernando Fernán-Gómez, José María Rodero, Valeriano Andrés, Ana Mariscal, María Dolores Pradera, José María Prada, María Jesús Valdés, Juanjo Menéndez, Elvira Quintillá, la radiofónica Matilde Conesa, Jesús Puente, Carmen Bernardos, Nuria Torray, Gemma Cuervo, María Fernanda d'Ocón, Julián Mateos, Juan Diego (Román, 1996a, 1996b y 1996c; y Gómez García, 2006: 40)…, o los que protagonizan este artículo: José Luis López Vázquez (1922-2009), Agustín González (1930-2005), Fernando Guillén (1932-2013), Alfredo Landa (1933-2013) y Pilar Bardem (1939).

Dos consideraciones previas

Antes de adentrarnos en el tema principal de este trabajo, debemos realizar dos consideraciones estrechamente relacionadas. La primera se refiere a la caracterización cronológica del grupo de actores al que nos estamos refiriendo; la segunda es terminológica.

Los intérpretes en cuyas experiencias nos basamos forman parte de un extenso catálogo de actrices y actores españoles que iniciaron sus trayectorias profesionales o las consolidaron a partir de la postguerra, y en concreto en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Muchos de ellos utilizaron, para referirse a ellos mismos o a sus compañeros de profesión, los términos *cómico* y *cómica* como sinónimos de *actor* y *actriz*. Hay sobradas muestras en la bibliografía testimonial que nos ha servido de base para escribir este texto. Los actores y las actrices aquí evocados prefirieron por lo común esa denominación aun a sabiendas de que, como indicó Juan A. Ríos Carratalá, soportaba un «significado peyorativo o despectivo» (2001: 14), pues «Hablar de cómicos durante el franquismo era hacerlo de un grupo no sólo cohesionado por una práctica profesional, sino también por una mentalidad y unas costumbres que resultaban singulares en una sociedad donde todavía se observan los signos de una secular marginación» (Ríos Carratalá, 2013: 145). Fernando Fernán-Gómez, tantas veces brillante en sus apreciaciones, concretó muy bien la situación: «Los actores siempre han sido un país dentro del otro país en que estaban» (en *La silla de Fernando*, película-conversación dirigida por Luis Alegre y David Trueba, 2006).[1] Actualmente, el empleo de *cómico* y *cómica* como sinónimos de *actor* y *actriz* es prácticamente nulo, salvo por algún veterano de la profesión, que lamentablemente escasean. Es cierto que habituales de las tablas, los platós y hasta los estudios radiofónicos e Internet, especialistas en divertir y provocar la risa con monólogos, programas televisivos y de radio (como Andreu Buenafuente, Berto Romero, Eva Hache, David Broncano o Ignatius Farray), utilizan el término para denominar su dedicación, aunque la mayoría de estos cómicos o humoristas actuales se encuentran mucho más próximos a los de las *stand-up comedies* estadounidenses (como Jack Benny, Lenny Bruce,

1. Precisamente en esa circunstancia veía el hispano-argentino uno de los principales alicientes de su pertenencia al mundo de los comediantes: «Siempre se ha dado por hecho que [la profesión actoral] tenía una moral distinta, más relajada. Muchos avances que consigue la sociedad ahora, los golfos de los cómicos los teníamos ya; nosotros no hemos tenido que esperar que haya ley de divorcio o que no la haya, los homosexuales han estado perfectamente bien recibidos en esta profesión, etcétera. Esto que yo considero un avance moral es lo que, cuando yo era ya un ser pensante, me parecía lo mejor de la profesión. Me parecía que había tenido una gran suerte de estar en ella» (Aguirre, 2008: 218). Adolfo Marsillach consideraba asimismo una de las cosas buenas del oficio («no todo iba a ser malo») que se rigiera «por unas normas peculiares no coincidentes con las de la sociedad civil» (1998: 521); y también María Luisa Merlo celebraba ese alejamiento del orden establecido, gracias al cual los cómicos podían vivir con franqueza el emparejamiento de dos actores aunque estuviesen casados con otras personas o incluso siendo del mismo sexo. Según la actriz valenciana, «El teatro era muchísimo más natural que la sociedad. La sociedad no era nada natural. La sociedad era francamente horrible» (Víllora, 2003: 58).

Richard Pryor o George Carlin) que a los descendientes de nuestros cómicos de la legua.

Como hemos adelantado, la bibliografía básica para la escritura de este artículo se centra en los documentos testimoniales protagonizados por varios de estos actores y actrices, *cómicos* y *cómicas*, que se hicieron imprescindibles para el desarrollo de nuestro teatro, nuestro cine y nuestra televisión a partir de la postguerra. Es cierto que la normalización y posterior desarrollo de la literatura testimonial entre nuestros comediantes tardó en fraguar, pues no se hicieron efectivos hasta la década de los noventa del pasado siglo, inaugurada con la primera edición de uno de los títulos que, sin duda, supondrían un espaldarazo para la publicación del testimonio actoral: *El tiempo amarillo*, de Fernando Fernán-Gómez (1990). A partir de entonces aumentó considerablemente la edición de obras en distintos formatos (autobiografías, memorias, entrevistas de mayor o menor extensión, biografías con participación de los protagonistas, documentos audiovisuales…) que presentaban el testimonio de los intérpretes del siglo XX; la tendencia ha continuado en lo que va de centuria: en algo más de década y media de este siglo XXI se han publicado casi tantos títulos como en todo el anterior, por lo que cada vez resulta más fácil aproximarse a la memoria de nuestros cómicos para conocer de primera mano distintas cuestiones relacionadas con el desempeño de su oficio.

Nuestros cómicos en la universidad y el TEU

Uno de esos posibles temas de análisis es el referido a la formación académica de estos actores y actrices. Sus testimonios nos indican que, salvo excepciones, la condición social de las familias en las que nacieron tendía a la escasez, por lo que se hacía inevitable la rápida aportación de cualquier miembro en edad de trabajar, por temprana que fuera, alejándose así de las aulas. En los linajes de intérpretes se alternaban las épocas de desahogo económico con otras de verdadera necesidad; además, dado el ambiente en que se desarrollaban sus infancias, estos solían encaminar pronto sus pasos profesionales hacia el oficio de artista y descartar, por tanto, otras posibilidades laborales más o menos precisadas de un buen desempeño en el terreno de los estudios. Aun así, los hubo que llegaron a pisar la universidad, pero sus recuerdos nos confirman que con poco o ningún convencimiento, y por supuesto –salvo alguna honrosa excepción (Rafaela Aparicio y Antonio Ferrandis, Magisterio; Adolfo Marsillach, Derecho; José María Prada, Medicina…)– nulos resultados; no obstante, como ha quedado dicho, varios de ellos consolidaron su vocación interpretativa gracias a la extraordinaria actividad que, tras el fin de la guerra,

extendió por los campus del país el Teatro Español Universitario, el TEU, y otras iniciativas similares.

Agustín González fue uno de esos actores cuyo paso por el sistema de educación superior se malogró antes de tiempo. Según le explicó a Lola Millás, contaba con varios antecedentes interpretativos por línea materna, que ostentaba los apellidos Calderón de la Barca; de hecho, él aseguraba descender directamente del dramaturgo del XVII (Millás, 2001: 56). Tanto su abuela como un hermano de esta eran grandes aficionados al teatro, y una de sus tías maternas, Antonia Martínez Calderón de la Barca, hermana de su madre, llegó a trabajar en la compañía de Margarita Xirgu; para su boda con el también actor José Jordá tuvo unos padrinos ilustres, nada menos que la propia Xirgu y el escritor y director teatral Cipriano Rivas Cherif. Otro hermano de su madre fue, según González, «un galán muy apreciado en los años cuarenta en España. Después se marchó a Venezuela y estuvo trabajando allí prácticamente el resto de su vida…» (57). Nuestro actor encontraba en estos antecedentes cierta responsabilidad sobre su futura dedicación; y volvería a rememorarlos al recordar sus primeras recitaciones, con diez o doce años, en el colegio: «ahí es donde también se pueden encontrar los orígenes de los genes que me habían traspasado en la familia…» (Millás, 2005: 32).

El protagonista de *El caso Almería* (Pedro Costa, 1984) comenzó a subirse a las tablas con diecisiete años junto a un grupo de aficionados formado en la empresa constructora donde trabajaba su padre. Precisamente sus primeros intentos de progresar en el ámbito universitario tuvieron como fin, ya hemos anticipado que no cumplido, hacer realidad el sueño de su progenitor de que estudiara Arquitectura: lo impidieron las dificultades económicas que soportaba la familia en los años cuarenta. Para no defraudarlo, el futuro actor se matricularía en las escuelas de Aparejadores y de Peritos Industriales, estudios que no le cautivaron y a los que acabaría renunciando para inclinarse por los de Filosofía y Letras.[2] Sin embargo, su asistencia a clase fue escasa, pues su entrega principal se dirigió a la práctica escénica en el paraninfo de la facultad:

> Más que estudiar, lo que me empezó a atraer era hacer teatro con los grupos que había en la universidad. Era mucho más excitante y esa posibilidad me abrió una ventana al mundo. Frente al aburrimiento de la rutina académica, tuve la oportunidad de hacer mi propia carrera escapando, tal vez instintivamente, por otros caminos que no eran los convencionales (Millás, 2005: 165).

2. También fue esa la carrera que quiso estudiar Adolfo Marsillach, pero se vio obligado a renunciar ante la opinión que le merecía a su padre: «Te morirás de hambre. Además, esa es una carrera femenina» (Marsillach, 1998: 88).

Las primeras experiencias de Agustín González en el teatro universitario tuvieron lugar con la compañía La Diabla, formada por él mismo junto a, entre otros, Joaquín Pamplona y los hermanos Rafael y Emiliano Redondo. En el Parque Móvil de los Ministerios, este grupo representó «algo de [José María] Pemán y también una obra titulada *Llama un inspector* [de J.B. Priestley]. No sólo éramos los actores, sino que dirigíamos las obras y nos hacíamos la crítica» (Millás, 2005: 36). Ya en el TEU de la Escuela Superior de Comercio y posteriormente en el TEU de Madrid, participó en distintos montajes interpretando y dirigiendo (como expuso Juan Luis Urgel en el seminario sobre los orígenes y el desarrollo del TEU de Madrid que se celebró en la Universidad Complutense entre los días 30 y 31 de mayo de 2017). Pero sin duda las intervenciones más importantes de Agustín González en el teatro universitario se relacionan con dos estrenos celebrados en 1952 y 1953: los de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, y *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre.

Ambos montajes corrieron a cargo del Teatro Popular Universitario (TPU), fundado por Sebastián Salazar. El dramaturgo Alfonso Sastre describió al TPU como «la expresión de un momento en el que todo lo que se ha hecho resulta insuficiente. Hay que salir no sólo a la calle de la ciudad –desde los limitados y asépticos recintos universitarios–, sino al campo de España. Al menos en sus comienzos, el TPU pretende ser la versión española de la inquietud que ha hecho posible el florecimiento de los teatros populares en toda Europa: de la inquietud cuya versión francesa es el TNP (Théâtre National Populaire), de Jean Vilar» (1956: 175).[3]

Escrita en 1932, el estreno de *Tres sombreros de copa* a cargo del TPU tuvo lugar veinte años más tarde, la noche del 24 de noviembre de 1952. Vale la pena recordar el contundente juicio de Francisco Ruiz Ramón sobre esa injusta demora:

> Que *Tres sombreros de copa* no se representara a poco de haber sido escrita es un hecho lamentable que retrasó el nacimiento oficial y eficaz de un nuevo teatro de humor, y muestra patentemente el provincianismo mental y estético de los responsables –actores, directores y empresarios– de tal retraso, los cuales, como siempre, se escudaron en la falta de preparación del público, poniéndose de manifiesto, una vez más, su servidumbre a lo consagrado y al éxito comercial, su total ausencia de inquietud artística y su inhibición a

3. Pilar Suelto de Sáenz coincidía con la opinión de Sastre; para ella, la escenificación de *Tres sombreros de copa* marcó un cambio de fase en el ámbito del teatro universitario, pasando de una primera etapa «con actividades predominantemente dentro de la universidad» a otra «con un mayor radio de acción en los escenarios de fuera del recinto universitario» (1964: 554). En palabras de César Oliva, el Teatro Popular Universitario «sobrepasa la idea de un simple teatro universitario. Es algo más» (Oliva y García de Dueñas, 1999: 37).

> cuanto significara novedad, originalidad y renovación. En lugar de arriesgarse a ensayar lo nuevo y a renovar el gusto del público actuando creadoramente, se abstuvieron, situando así los escenarios españoles al margen de las nuevas corrientes dramáticas. Mihura, como antes Valle-Inclán, fue víctima de esa mentalidad de tenderos y de comerciantes al por menor, o al por mayor, que administraron el gusto público y los escenarios y compañías teatrales (1997: 322).[4]

La dirección de aquel primer montaje de *Tres sombreros de copa* corrió a cargo de Gustavo Pérez Puig, quien trabajó con un reparto en el que, además de Agustín González (como Don Sacramento), figuraban entre otros Juanjo Menéndez (Dionisio), José María Prada (Don Rosario) y Fernando Guillén (El Anciano Militar).[5] Se trataba de una función única celebrada en lunes, día de descanso de la compañía titular del Teatro Español; el espectáculo cosechó tal triunfo que volvió a representarse al lunes siguiente, con similar fortuna, por lo que Luis Prendes decidió incluirla en el repertorio de su compañía para presentarla en el Teatro Beatriz apenas semanas después, el 19 de diciembre. Agustín González, junto a José María Prada, fue uno de los intérpretes originales de *Tres sombreros*… que se sumaron al proyecto de Prendes, con lo que,

4. Gonzalo Torrente Ballester opinaba que, de haberse estrenado *Tres sombreros de copa* en 1932, «todo el mundo sabría que el humor moderno lo habríamos inventado aquí» (1968: 448). En palabras de José Monleón, el estreno de la pieza de Mihura «constituyó un verdadero cañonazo. Quizá sea, históricamente hablando, y en su momento, con *Historia de una escalera*, de Buero, y *Escuadra hacia la muerte*, de Sastre, una de las tres piezas más importantes del teatro español propuestas a lo largo de los últimos treinta años» (1971: 88); parecer en el que coincidía Jorge Rodríguez Padrón, para quien la comedia de Mihura era «una de las obras integrantes de la trilogía fundamental en nuestro teatro de posguerra (aunque se escribiese cuatro años antes del comienzo de la contienda civil)» junto a las mencionadas de Buero y Sastre (Mihura, 1997: 23). Francisco Umbral recordaba al dramaturgo, en *La noche que llegué al Café Gijón*, cuando, en los años sesenta, «había abandonado ya su teatro de vanguardia y hacía unas comedias burguesas muy bien hechas, siempre irónicas con todo y consteladas por el toque vivo y eficaz de su sentido del absurdo. Me dijo que quería representar *Tres sombreros de copa* quitándole todas las audacias escénicas y dejándolo en una comedia de tresillo. Esto me dio mucha pena por la comedia, y me reveló que Mihura estaba evolucionando hacia los gustos de su público, cuando su público debiera haber evolucionado hacia él. Miguel Mihura tiene un escepticismo seco y sincero, nada sofisticado, sin frases, que quizá le habría llevado naturalmente a desconfiar de los alardes y audacias de otro tiempo, no por aburguesamiento, sino por simple aburrimiento» (1978: 92-93).
5. Completaban el reparto Gloria Delgado, Margarita Mas, Blanca Sendino, Conchita H. Vaquero, Lolita Dolz, Pilar Calabuig, Javier Domínguez, Juan Manuel, Antonio Jiménez, Francisco García, Agustín de Quinto y Rafael Martín Peña (CDT). Según Pérez Puig, Mihura valoró positivamente la labor de los actores: «… la interpretación de todos, desde Juanjo Menéndez a José María Prada, de Agustín González a Gloria Delgado, de Fernando Guillén a José Cerro, es estupenda» (*El Cultural*, 21-VII-2005).

recordaba González, «tuve, por primera vez, un contrato sellado y rubricado por el Sindicato Vertical –que era el único que había entonces–, y a partir de ese momento me dieron carné como actor, enmarcado dentro de la normativa del Sindicato» (Millás, 2005: 37). También este segundo montaje del texto de Mihura obtuvo gran éxito, y en su décima representación se ofreció una función especial en la que colaboraron como figurantes la periodista Josefina Carabias, el cineasta Edgard Neville, el director teatral Luis Escobar, la *vedette* Virginia de Matos o los actores y actrices Fernando Fernán-Gómez, María Asquerino, Emma Penella y los hermanos Ozores, entre otros (CDT).

La puesta en escena de la pieza de Miguel Mihura supuso el inicio de la trayectoria profesional de Agustín González. Su representación resultó, en sus palabras, «muy significativa no sólo por lo que a mí se refiere, pues marcó un camino clarísimo de por dónde iba yo a seguir transitando, sino también porque fue el despegue de toda una generación a la que pertenezco y supuso la apertura de un espacio por donde entró aire fresco en un ambiente que tenía sus cotas más altas en teatros como el María Guerrero» (Millás, 2005: 45).

Uno de los compañeros de reparto de Agustín González en aquellas funciones de *Tres sombreros de copa* fue Fernando Guillén, que compaginaba estudios en la Facultad de Derecho y en el Conservatorio de Música y Declamación. Asimismo, intentó ingresar, sin suerte, en el Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas para satisfacer su, en palabras de Jesús García de Dueñas, "primera y decidida vocación" (Oliva y García de Dueñas, 1999: 73), la de director de cine. Su vinculación al teatro universitario se produjo por mediación de Antonio Prieto, profesor de Literatura y director del grupo de la Facultad de Filosofía y Letras,[6] quien le ofreció la oportunidad de interpretar a Don Alonso en su montaje de *El caballero de Olmedo*, donde coincidiría por primera vez con Agustín González, que encarnaba al criado Tello. La comedia de Lope se estrenó en el nuevo Paraninfo de la Facultad, en la Ciudad Universitaria.

6. Nacido en Águilas (Murcia), en 1929, Prieto cursó estudios de Medicina, Filología Románica y Filología Italiana en la Universidad Complutense de Madrid, institución en la que posteriormente y hasta su jubilación fue catedrático de Literatura española. Como novelista, ha obtenido el Premio Planeta por *Tres pisadas de hombre* en 1955, el Premio Ondas por *Elegía por una esperanza* en 1961, el Premio Novelas y Cuentos por *Secretum* en 1971, el Premio Andalucía de Novela por *La plaza de la memoria* en 1995 y el Premio Andalucía de la Crítica en dos ocasiones, por *Isla blanca* en 1998 y por *Una y todas las guerras* en 2004. Como ensayista ha publicado, entre otros, *Los caminos actuales de la crítica* (1969), *Ensayo semiológico de sistemas literarios* (1972), *Morfología de la novela* (1975) y *Coherencia y relevancia textual (de Berceo a Baroja)* (1980).

También Guillén hizo una valoración muy positiva de su experiencia en *Tres sombreros de copa*, de la que aseguró que «fue recibida de manera entusiasta. Ni el propio Mihura se esperaba un éxito como aquel. Por eso, Gustavo [Pérez Puig] tuvo el acierto de seguir en esa línea, con obras [de las] que él supo predecir su éxito –en eso siempre ha sido muy sagaz– y con actores jóvenes de seguro porvenir. Tampoco en eso se equivocó» (Oliva y García de Dueñas, 1999: 20).

Cuatro meses después del histórico estreno de *Tres sombreros de copa*, el TPU puso en escena *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre, de nuevo con Agustín González, Juanjo Menéndez y Fernando Guillén en el reparto, e incorporando a otros actores, entre los que destacaba Adolfo Marsillach.

La obra de Sastre fue estrenada, también con dirección de Gustavo Pérez Puig, el 18 de marzo de 1953 en el Teatro María Guerrero. Agustín González la describió como parte de «un teatro distinto del que se venía exhibiendo comercialmente en Madrid, como *Las Chirucas* [*sic*], de Isabel Garcés, y frente a las comedias que hacían Fernando Granados y Tina Gascó, por ejemplo» (Millás, 2005: 29).[7] Como explicó Eduardo Haro Tecglen, «Debió aquel estreno ser una

7. Con *Las Chirucas*, Agustín González se refería a la pieza de Adolfo Torrado titulada *Chiruca*, estrenada en 1941 con Isabel Garcés como protagonista. Fue uno de los mayores éxitos del autor coruñés, que se llevó a la gran pantalla en Argentina, en 1945, con guion de Arturo Cerretani, dirección de Benito Perojo y Elisa Christian Galvé y Catalina Bárcena en los principales papeles. Eduardo Pérez-Rasilla situó a Torrado, junto con José Echegaray y Alfonso Paso, en el grupo de los dramaturgos españoles que «en su momento alcanzaron éxitos resonantes, pero que, con el transcurso del tiempo, han caído en el más completo olvido […] lo fueron todo en su época y […] pasados unos años, dejaron de interesar por completo a los espectadores» (García Ruiz y Torres Nebrera, 2003: 297). Pérez-Rasilla recordaba: «Su éxito de público es indiscutible. Muchas de sus comedias llegan a ser centenarias, e incluso, como sucede con *Chiruca*, rondan la espectacular cifra de las mil funciones» (297). Sus piezas fueron interpretadas por algunas de las compañías más ilustres del momento: Teatro Infanta Isabel (encabezada por la citada Isabel Garcés), Gascó-Granados, María Fernanda Ladrón de Guevara, Guadalupe Muñoz Sampedro, Carmen Díaz, Carmen Carbonell-Antonio Vico, Irene López Heredia, Aurora Redondo y Valeriano León, López Somoza, Enrique Guitart... (298). Si bien la crítica de su tiempo dividió su opinión sobre Torrado, «los historiadores de la literatura dramática de la época omiten el nombre del comediógrafo y los que lo incluyen coinciden en señalar sus defectos y se congratulan del olvido al que su obra ha sido relegada, aunque admiten el éxito del que gozó en su tiempo» (298-299). César Oliva reconocía su «extraordinario éxito popular durante los [años] cuarenta» (1989: 107), que lo convirtió en «el dramaturgo más representativo del momento, fenómeno de tan alto alcance taquillero que lo hace sospechoso» (107). En su opinión, sus textos teatrales «responden a un inicial teatro para menores, no ya de edad, sino de inteligencia» (71). Según Casimiro Torreiro, «su comicidad de grueso calibre, unida a menudo a un fuerte tinte melodramático y a la explotación de lugares comunes sobre los gallegos, le hizo uno de los autores más representados del teatro español» (Borau, 1998: 858). A pesar de su temprano fallecimiento, estrenó cerca

función única», pero «hubo de prolongarse y, finalmente, hubo de morir por presiones políticas contrarias a la obra» (1958: 17).[8] A todos los intérpretes comenzaron a llegarles contratos profesionales, pero Guillén, según César Oliva, no quiso abandonar «el proceso de formación que suponían los TEUS del momento» (Oliva y García de Dueñas, 1999: 20), y participó seguidamente en *El momento de su vida*, de William Saroyan, con dirección de Juan García Atienza, y *El jugador*, de Ugo Betti, con dirección de Fernando Cobos.

En sus memorias, Adolfo Marsillach, que había estudiado la carrera de Derecho entre 1945 y 1951, describió la experiencia con la obra de Sastre como «un impresionante éxito de todos: de Alfonso [Sastre], de Gustavo [Pérez Puig], de Leo Anchoriz –fenomenal escenógrafo, actor y persona, inesperadamente desaparecido–, de Juanjo Menéndez, de Agustín González, de Fernando Guillén, de Félix Navarro, de Miguel Ángel Gil de Avalle… y mío […]. Se dio una segunda representación y… punto: el general Moscardó cortó de raíz la futura carrera de *Escuadra hacia la muerte*» (1998: 163).[9] El propio Alfonso

de ochenta obras teatrales, escribió libretos de zarzuela y fue guionista de películas como *¡Polizón a bordo!* (Florián Rey, 1941), *Bambú* (José Luis Sáinz de Heredia, 1945), *Botón de ancla* (Miguel Lluch, 1960) o *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948).

8. El propio Gustavo Pérez Puig recordó que al estreno siguieron dos funciones más «con el mismo éxito y, cuando íbamos a iniciar una temporada unos días después en el mismo Teatro, la denuncia de un alma caritativa diciendo que era una obra antimilitarista hizo que la censura nos la prohibiera y, con la prohibición, dejara nuestras ilusiones de continuidad al borde del camino. Pero, en el fondo, lo que nadie pudo impedir es que aquella noche del mes de febrero [*sic*; evidentemente se trata de un lapsus] de 1953 se consagrara en España un nuevo y gran autor: Alfonso Sastre» (1992: 23). De hecho, el crítico de *ABC* Antonio Rodríguez de León escribió en su crítica: «Estamos por asegurar que Alfonso Sastre acaba de ingresar, tranquila y arriscadamente, en la nómina de los autores españoles de hoy» (19-III-1953).

9. Ya en su biografía de Adolfo Marsillach, publicada en 1972, Gonzalo Pérez de Olaguer señalaba que, según el actor, las representaciones adicionales de *Escuadra hacia la muerte* se habían prohibido porque «Moscardó se enfadó mucho», y añadía siguiendo el relato de Marsillach: «Un día, en mi escena, se armó el gran escándalo. Mi personaje confesaba, en un momento en que estaba de guardia, que tenía miedo. Entonces hubo gente que empezó a gritar: "¡Pues yo he hecho la guerra y no he tenido miedo!". Y la obra quedó fuera de circulación…» (26). Recordemos que el general José Moscardó alcanzó celebridad durante la Guerra Civil por su defensa del Alcázar de Toledo frente al asedio de las fuerzas republicanas, lo que le supuso el título de I conde del Alcázar de Toledo. Tras la guerra, ocupó diversos cargos: Jefe de la Casa Militar del Jefe del Estado, Jefe de las Milicias de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS) y capitán general de la II y IV regiones militares. Tras su retiro del Ejército al llegar a la edad reglamentaria, fue nombrado Delegado nacional de Deportes, puesto que ocupó entre marzo de 1951 y abril de 1956. Asimismo, fue el presidente del Comité Olímpico Español desde 1941. En contra del recuerdo de Marsillach, Agustín González responsabilizaba a Agustín Muñoz Grandes, ministro del Ejército, de la prohibición de una nueva función de la obra (Millás, 2005: 30).

Sastre consideró el montaje de su texto como «un prodigio de precisión y de ajuste. El trabajo de Pérez Puig […] acreditó el talento y la eficacia de un gran director» (1956: 175-176).

Otro de los grandes nombres de nuestra interpretación que lo intentó con la carrera de Derecho fue Alfredo Landa. Nacido en Pamplona, había pisado las tablas por primera vez, con nueve o diez años, en Figueres, adonde se había trasladado la familia debido a la profesión del padre, teniente de la Guardia Civil. Aquel estreno no dejó huella significativa en él: «la vocación no se me despertó ahí. Eso fue unos años más tarde» (Landa y Ordóñez, 2008: 30). Un nuevo destino de su progenitor llevó a Landa a San Sebastián, en cuyo Teatro Principal el futuro actor recordaba haberse convertido por vez primera en espectador, acompañado por su madre: vieron *Chiruca*, de Adolfo Torrado, con Isabel Garcés, en la que se convirtió en «una de las tardes más felices de mi vida» (41-42).

En sus memorias, escritas por Marcos Ordóñez, Landa aseguró que el descubrimiento de su vocación de actor, «el momento más decisivo de mi vida» (45), se produciría a la edad de catorce años, en el salón de actos del local de las Juventudes de Acción Católica de San Sebastián, cuando, formando parte de un cuadro artístico de aficionados, participó con un pequeño papel en el montaje de *El verdugo de Sevilla*, de Pedro Muñoz Seca; interpretaba al señor Tresolls por haber vivido en Cataluña y conocer el idioma de aquella región: a pesar de la negativa inicial a representarlo, acabaría estudiándolo «como si fuera una oposición a abogado del Estado» (45). El día del estreno, al hacer su tercer mutis, se produjo el instante que marcaría su posterior existencia, y que Landa narró así:

> Estaba ya en cajas cuando escuché el aplauso. Un aplauso que era distinto de los anteriores. En aquel momento yo sentí algo extraño, algo especial. Algo que iba más allá del orgullo, de la satisfacción. Algo que no había sentido nunca. Me quedé paralizado, como si me hubiera atravesado un rayo. […] Y escuché una voz, mi voz, pero todavía más rara, porque sonaba dentro de mi cabeza, y la voz decía: «Éste es mi camino. Yo tengo que ser cómico» (45).

No obstante, intuyendo reticencias externas, mantuvo en silencio durante tres años su deseo de ser actor, y cuando por fin lo confesó a su madre, al acabar el bachillerato, el proyecto fue pésimamente recibido: «Pero ¿tú estás loco?» (47).

En 1951, apenas meses después de morir su padre, el navarro comenzó a trabajar en la empresa Firestone-Hispania y se matriculó por libre en la Facultad de Derecho de la Universidad de Madrid, ciudad donde vivía su abuela paterna y adonde el actor en ciernes comenzó a viajar para examinarse, aunque sin mucha preparación y bastante menos entusiasmo, a tenor de sus

propias palabras: «A mí me importaba tres huevos la carrera…» (49). Con ese panorama, la conclusión de la experiencia académica solo podía tener un final: «En primero me quedé, porque no aprobé ni una» (49).

Junto a Perico Ruiz Balerdi y los hermanos Alberto, Iñaki, Manolo y Ana Aróstegui, Landa fundó en 1952 el TEU de San Sebastián. Una de las integrantes de aquel grupo sería Maite Imaz, futura esposa del actor, y también trabajó en él, sobre todo como regidor, Antxon Eceiza, que se inició posteriormente como director y guionista cinematográfico formando tándem con Elías Querejeta (*A través de San Sebastián*, 1960, y *A través del fútbol*, 1962, ambos cortometrajes documentales) y fue asimismo el responsable de varios largometrajes, entre otros *Último encuentro*, con el que compitió en el Festival de Cannes de 1967.

Para Alfredo Landa, el TEU fue «un gran invento del franquismo para promover la afición entre los estudiantes» (51), y a su sucursal donostiarra la definió como «un grupo atípico, por lo mucho que nos queríamos y lo compenetrados que estábamos, en escena y fuera de ella. No había luchas de egos, no había papeles grandes ni pequeños» (52). No es de extrañar, por tanto, que definiera aquel periodo de comienzos de los cincuenta como «una de las épocas más felices de mi vida», aun sin mostrar queja alguna de lo que le llegaría después, «porque mejor no me pudo ir, pero aquel tiempo fue irrepetible» (52). El resumen de la situación resultaba inequívoco: «Todo era fuera de lo normal: la energía, las ilusiones, las ganas de hacer cosas, lo que conseguíamos a fuerza de empeño…» (52). Tanta dedicación prestó Landa a esa ocupación teatral que, con la perspectiva de los años, él mismo se sorprendía en sus memorias de que no lo hubiesen despedido de Firestone-Hispania, porque, confesaba, «no pegaba un palo al agua. Cuatro albaranes, cuatro ficheros de mercancías, nada. Pasaba las horas de oficina copiando los papeles de las funciones y memorizándolas para los ensayos de la noche. No pensaba en otra cosa, no hacía otra cosa» (52).

Esos ensayos se desarrollaban diariamente, en el Instituto de Enseñanza Media Peñaflorida (donde Landa había estudiado algunos cursos de bachillerato), de siete de la tarde a diez de la noche, durante mes y medio: «Para hacer una sola representación, por puro amor al arte, que se dice» (52). El debut de la compañía se produjo en el Teatro Principal de San Sebastián el 7 de marzo de 1953 con *Una noche de primavera sin sueño*, de Enrique Jardiel Poncela, autor del que también representarían *Los ladrones somos gente honrada*, *Tú y yo somos tres*, *Usted tiene ojos de mujer fatal* y *Un marido de ida y vuelta*. Landa se felicitaría, muchos años después, de la elección de aquellas piezas «porque Jardiel no sólo es una de nuestras glorias nacionales, un genio, sino también

una escuela de comedia impresionante. Es sofisticadísimo y te permite tocar todas las gamas» (53).

Durante cinco años, entre 1953 y 1958, el TEU de San Sebastián representó cuarenta obras «llenando todos los domingos, a las once y media de la mañana» (53). Alberto Aróstegui, gran lector –especialmente de la mítica colección *Teatro* de la editorial Escelicer–, era el principal encargado de seleccionar los textos que el grupo habría de llevar a las tablas (53). Además de las citadas de Jardiel, también pusieron en pie, entre otras, *El admirable Crichton*, de James Barrie; *La hermosa gente*, de William Saroyan; *Corazón ardiente*, de John Patrick; *Llama un inspector*, de J. B. Priestley; *La heredera*, de Ruth y Augustus Goetz; *Ninotchka*, de M. Leygen y M.G. Sauvajon; *Cinco minutos antes*, de Aldo de Benedetti; *La otra orilla*, de José López Rubio; *Veinte añitos*, de Edgar Neville, o *María Antonieta*, de Joaquín Calvo Sotelo (52-54). Landa confesaba sentirse muy orgulloso de aquellos montajes, e incluso aseguraba que, años después, ya convertido en una estrella de la cinematografía española, todavía se encontraba con gente «que no me habla de mis películas sino de los estrenos del TEU» (54).

Tras sus primeras representaciones en el Principal, el TEU de la capital guipuzcoana comenzó a actuar asimismo en el Gran Kursaal, y posteriormente en teatros comerciales de localidades próximas, como Tolosa, Legazpi, Irún, Zumárraga… (54). Gracias a éxitos como el de *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller, pudieron presentar su trabajo en el Club Helena de Barcelona (54). En 1955, el crítico del periódico *Unidad*, Marcos Forcada, tras asistir a una representación de *Veinte añitos*, de Neville, a cargo del TEU donostiarra, publicó una crítica en la que pedía que la Diputación Provincial le concediera a Alfredo Landa una beca para hacer teatro profesional (55), lo que supuso «una tremenda inyección de moral» para el joven cómico, que sin embargo no fue suficiente para cambiar el parecer de su madre, dispuesta a toda costa a impedir que su hijo hiciera realidad su sueño artístico (55). Un año después la compañía viajaba a Madrid para participar en el concurso nacional de los TEU con la comedia barroca de enredo *Lorenzo me llamo, y carbonero de Toledo*, de Juan de Matos Fragoso, montaje que consiguió el premio al mejor grupo, a la mejor interpretación femenina y al mejor actor, que recayó en el propio Landa (56).

Al decir de nuestro actor, el TEU de San Sebastián fue «el primer cuadro artístico que montó a [Alejandro] Casona en España» (56); en concreto, en abril de 1957. Evidentemente, se trata de una afirmación que, por incompleta, puede tomarse por falsa, ya que, con anterioridad al conflicto, ya habían subido a las tablas de nuestro país, entre otras, *La sirena varada* (en 1934, con un reparto

encabezado por Margarita Xirgu y Enrique Borrás) o *Nuestra Natacha* (en 1935 por la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado, y en 1936 por la Compañía de Comedias de María Fernanda Ladrón de Guevara). Su intención era sin duda la de asegurar que los jóvenes donostiarras fueron los primeros en hacer regresar al asturiano a los escenarios españoles tras el trágico paréntesis de la guerra. Lo cierto es que el TEU de San Sebastián pudo estrenar –en abril de 1957, como se ha dicho– *Los árboles mueren de pie*, y posteriormente trataron de hacer lo propio con *La barca sin pescador*, pero ni el delegado gubernativo lo permitió ni al comediógrafo le pareció adecuado, ya que –al menos así lo recordaba Landa– entendía que una presencia reiterada de sus obras en los escenarios de la España franquista «comprometía su posición de exiliado» (56).

A finales de 1957, el TEU de San Sebastián «empezó a dar las últimas boqueadas»:

> Lo cierto es que llevábamos mucho tiempo juntos y la gente comenzaba a cansarse, a tener trabajos fijos… Estábamos en un territorio incierto: ni estudiantes ni profesionales. Un día se iba uno, al siguiente otro decía que no le venía bien ensayar… Hubo bajas y muchas reuniones y muchas preguntas. ¿Seguimos, paramos un tiempo? Se decidió, muy democráticamente, disolver la banda con *La otra orilla*, de López Rubio. Fue nuestro último espectáculo. […] Luego se creó un nuevo TEU, dirigido por Aitor de Goiricelaya, pero apenas duró seis meses (56-57).

Pilar Bardem, teatro universitario al margen del TEU

Ese mismo año de 1957, y con el objetivo de unirse en el futuro «a las monjas misioneras» (Bardem y Encinas Bardem, 2005: 82), Pilar Bardem inició la carrera de Medicina; de hecho, si comenzó aquellos estudios fue porque tenía «el deseo real» de marcharse con la madre Teresa de Calcuta, y de fructificar su sueño, quería aportar el bagaje de una formación útil en las misiones (111). Sin embargo, abandonó las aulas en segundo curso, aunque seguiría en contacto con el ambiente universitario acompañando a su novio, estudiante de Económicas.

Como le había pasado en el colegio, también en la universidad participó Pilar Bardem en algunas experiencias teatrales con alumnos de Derecho y Filosofía que, al margen del TEU, habían montado un grupo. Según la actriz, «Eran gente bien, supongo que de derechas porque ensayábamos en unas casas maravillosas y enormes por la Castellana» (119). Apenas conocerlos, le propusieron protagonizar *A Electra le sienta bien el luto*, de Eugene O'Neill: «Yo sabía perfectamente que estábamos perpetrando un crimen con la obra. No sé cómo me oían a mí los demás, pero yo a ellos les oía fatal» (119). Convencida de sus pocas dotes para la interpretación, no quiso desentonar asimismo en

el plano estético: «mala actriz pero guapa porque dado que me sentaba bien el luto me alquilé para la representación un traje negro, precioso, que Marta Santaolalla –una cantante estupenda– utilizó para *La viuda alegre*. Como actriz estuve horrorosa, ya digo, pero mona, monísima» (119).

Tras esa experiencia, Pilar Bardem y otros compañeros del grupo contactaron con el Teatro de Cámara y Ensayo Los Independientes, compañía también surgida en el ámbito universitario que dirigía Javier Laffleur y en la que figuraban, entre otros, Carlos Ballesteros (que procedía del TEU), Margarita Calahorra o Roberto Llamas, y cuyo decorador era León Revuelta, quien, con los años, participaría en el diseño y producción de vestuario de películas como las de Mario Camus *La colmena* (1982) y *Los santos inocentes* (1984). Según Bardem, Los Independientes «hacían honor al nombre porque no se podía, y entonces menos, hacer teatro más independiente que aquél. Allí empecé a ver una calidad en los montajes y, sobre todo, una ambición que me gustó. Javier Laffleur era un director maravilloso, imaginativo, lleno de ideas fantásticas. […] Todo era teatro absolutamente vanguardista y hecho con los mínimos medios, dado que estos montajes sólo se representaban un día» (119). La actriz distinguía claramente el trabajo que ella había realizado con aquella compañía del que llevaba a cabo el TEU, «más oficializado y manejado por la Falange que otros grupos. ¡Claro que a ver qué no estaba manejado por la Falange en aquellos días! Los demás, nosotros por ejemplo, éramos unos loquitos que hacíamos teatro vanguardista y sobre todo inédito con más coraje que medios» (120).

Con Los Independientes, Pilar Bardem participaría en el montaje de *El paraíso de los imprudentes*, de Walter Béneke, estrenado en el Teatro Eslava de Madrid el 27 de enero de 1959, «con fasto y esplendor […] porque el autor era un diplomático americano que pagó y llevó a todos sus conocidos de la *high society*» (120).[10] El estreno «fue movidito. En aquellos tiempos cuando en el texto pasaba algo malo, como un adulterio o cualquier situación promiscua, la acción se situaba automáticamente en el extranjero, fuera de la católica España. Yo me convertí, por tanto, en una chica francesa, malvada, alocada y con un toque de *femme fatale*. Vamos, un tipo de señorita que, al parecer, no entraba en lo posible que fuera española» (120). Pero el alboroto se produjo por cuestiones políticas, más que morales:

10. Completaron el reparto Ana Farra, Carlos Ballesteros, Manuel Gil y Marcelo Arroita-Jaúregui. Carlos Walter Teodoro Béneke Medina era salvadoreño, nacido en 1928. Licenciado en Ciencias políticas, económicas y sociales, estudió Periodismo en Francia y en España, y Cooperativismo en Brasil. Desempeñó cargos diplomáticos en Japón, Alemania, Austria y España. Fue ministro de Educación y de Relaciones Exteriores de su país. Murió asesinado en 1980 (*Diario Co Latino*, 1-XI-2014).

> Todo discurría en una especie de buhardilla y en aquel decorado había, ¡oh, sorpresa!, una bandera comunista. Se alzó el telón y lo siguiente es [*sic*] que alguien llamó a la policía y en cinco minutos llegaron los grises. Gran discusión, que eso no podía ser, que la representación quedaba inmediatamente suspendida… Entre el diplomático y Javier [Laffleur] consiguieron convencerles de que nos dejaran terminar el primer acto, que si el teatro estaba lleno, la gente sentada y aquello iba a ser un escándalo, que si había importantes invitados, damas de la aristocracia… Javier les aseguró que nada más caer el telón tras el primer acto quitaría la bandera, que era una banderita muy pequeña y que por supuesto no aparecería más. Lo que no les explicó es que según el propio texto la banderita desaparecería al final del primer acto. Ahí estuvo muy listo, les coló la bandera y respetó la integridad del texto (120-121).

Entre aristócratas, diplomáticos y otros personajes de la alta sociedad, aquella representación contó con un espectador verdaderamente de excepción, el actor Fernando Rey, quien, al coincidir posteriormente con Juan Antonio Bardem en el rodaje de *Sonatas* (1959), le transmitió una opinión muy favorable sobre las cualidades interpretativas de su hermana (121).

A pesar de la buena experiencia, Pilar Bardem acabaría por abandonar pronto esa incipiente trayectoria, ya que por entonces no se planteaba ser actriz; tenía otros planes, concretamente los de «casarme y cumplir mi sueño de tener hijos» (120).

El caso 'José Luis López Vázquez'

Tanto los actores como la actriz cuyos testimonios acabamos de rememorar constituyen un grupo de intérpretes que se vincularon al teatro universitario desde su condición de estudiantes, por poca fortuna que en ese ámbito lograran. José Luis López Vázquez, sin embargo, conforma un caso distinto, puesto que también se vinculó al TEU en sus inicios interpretativos, pero sin pasar por el trámite de la matriculación académica.

Al igual que otras figuras destacadas de la actuación en esos años, como el propio Fernando Guillén, Lola Herrera, Julia Gutiérrez Caba, Concha Velasco o María Luisa Merlo, López Vázquez fue un buen ejemplo de lo que Marcos Ordóñez denominó intérprete «autoconquistado» (2011: 91), es decir, aquel cuya primera vocación no fue la de actriz o actor. Antes de dedicarse definitivamente al oficio, el madrileño no solo realizó otras labores artísticas relacionadas con el teatro y el cine (figurinista[11], decorador o ayudante de dirección), sino

11. Como recordaban Rosana Torres y Elsa Fernández Santos tras el fallecimiento del actor, en el Museo Nacional de Teatro (Almagro) se pueden ver figurines y dibujos de López Vázquez, así como otros objetos relacionados con su trayectoria profesional. El cómico donó a esa entidad, en 2007, todo el material relativo a su carrera que conservaba

que llegó a convencerse de que, dada su falta de «palmito» al estilo de Alfredo Mayo, José Suárez o Jorge Mistral, tenía más posibilidades llevando a cabo esos trabajos que como actor (Rodríguez Merchán, 1989: 24; Lorente, 2010: 42).

Los inicios de José Luis López Vázquez en escena se sitúan en los primeros meses de la postguerra, en 1939. Nuestro actor tiene diecisiete años y, como indica Rodríguez Merchán, «Ha perdido su trabajo en el caos de la caída de Madrid y, aunque luego lo recuperará, en ese momento se encuentra sin oficio ni beneficio en una ciudad repleta de falangistas…» (1989: 18). A cambio de un pase para los comedores del Auxilio Social, se integra en la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, que controlaba los medios de comunicación en manos de la Falange. La labor del joven López Vázquez en aquel organismo consistía en mecanografiar notas, comunicaciones y consignas para enviar a los periódicos (Lorente, 2010: 31-32). Su presencia en tal ámbito le posibilitó el acceso a las actividades culturales que allí se desarrollaban, especialmente las del Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles, compañía creada en septiembre de 1939 y dirigida por Modesto Higueras, al que acompañaba el pintor José Caballero, ambos (Higueras y Caballero) antiguos integrantes de compañía La Barraca, creada a finales de 1931 con el patrocinio del gobierno de la II República y dirigida por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte.[12]

---

en sus archivos privados (*El País*, 2-XI-2009). La página web del museo informa de que su colección de obra sobre papel, integrada por figurines, escenografías, dibujos y estampas, es una de las más ricas del establecimiento almagreño con más de doce mil fondos catalogados. La colección alberga bocetos, apuntes y teatrines que pertenecieron a algunos de los grandes escenógrafos y figurinistas de los últimos cincuenta años, entre los cuales se cita a Federico García Lorca, Salvador Dalí, Francisco Nieva, Carlos Cytrynowski, Miguel Narros, Gerardo Vera, Andrea D'Odorico, Sigfrido Burman y José Luis López Vázquez (Museo Nacional del Teatro). En marzo de 2013 la Fundación AISGE inauguró la exposición *José Luis López Vázquez, arte en papel*, que recopilaba sesenta y cinco muestras del trabajo gráfico del actor, entre figurines, escenografías, carteles de ferias, felicitaciones navideñas, etcétera. En el seminario internacional *El Teatro Español Universitario (TEU) de Madrid: orígenes y desarrollo* (Universidad Complutense de Madrid, 30-31 de mayo de 2017), Rebeca Bustos Sánchez dedicó su ponencia a la labor de López Vázquez como escenógrafo y figurinista del TEU.

12. Sobre la creación del Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles, Modesto Higueras explicó: «Durante muchos días realicé pruebas de aptitud entre chicos y chicas para formar un cuadro mixto, que era lo lógico, ya que tuve que enfrentarme a los prejuicios de los inmovilistas de siempre, con mando, claro está, y que veían en esa labor una promiscuidad peligrosa e intentaron hacer un teatro sólo de muchachos para realizar consignas o, peor, una nueva galería salesiana; vamos, una castración del autor y la consiguiente desorientación de los muchachos. Logré reunir un conjunto de veinticinco actrices y actores después de muchas pruebas, y con entusiasmo por parte de todos se llegó a un resultado más que aceptable en el debut, a finales de octubre» (Gómez García, 2006: 35).

La primera vez que José Luis López Vázquez pisó un escenario para actuar ante el público fue de la mano de Higueras, que dirigía el montaje de un recital titulado *Pliego de romances españoles*, con textos ordenados por Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. Ante la imposibilidad de completar el elenco, López Vázquez se ofreció para recitar los versos del poema «Albayaldos». El espectáculo se estrenó, con la presencia del Jefe de Estado, el general Franco (Gómez García, 2006: 35), a finales de octubre de 1939, en el Teatro Bellas Artes de Madrid. Tras esa experiencia, nuestro actor decidió incorporarse completa y definitivamente en la compañía de Higueras, de quien llegaría a convertirse en ayudante de dirección, sin descuidar las facetas de intérprete y figurinista.

En enero de 1941, José Miguel Guitarte, jefe nacional del Sindicato Español Universitario (SEU), encarga a Modesto Higueras la creación de un teatro universitario a semejanza, según recordaba el propio Higueras, «del que fundó tu maestro García Lorca» (Gómez García, 2006: 43), y López Vázquez no duda en acompañar al director en su nueva empresa, donde permaneció hasta 1948 con magníficas sensaciones, como recordaría en 2002:

> La vida allí era maravillosa, era una tertulia continua, teníamos todos una gran afición. Modesto era un hombre muy preparado y llevábamos a escena tanto obras extranjeras como clásicos españoles. El TEU aportó todo a mi carrera. Modesto nos enseñaba dicción, recitábamos, leíamos a los clásicos… (*Campus*, suplemento de *El Mundo*, 23-V-2002).[13]

En 1942, para inaugurar el curso dramático del TEU, Higueras escoge *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, donde López Vázquez ejercía de figurinista e intérprete, en esta última faceta junto a, entre otros, Valeriano Andrés y María Jesús Valdés. El estreno en el Teatro Español fue, en palabras del director del montaje, «un gran éxito que yo ofrecí a mi maestro García Lorca, que había marcado el camino de renovación teatral y en mí la vocación de director realizador» (Gómez García, 2002: 45).

López Vázquez continuó en el TEU varios años ejerciendo de actor, aunque seguía viéndose más futuro como dibujante y figurinista, de hecho

13. En ese mismo suplemento y en esa misma fecha, María Jesús Valdés valoraba también muy positivamente su experiencia: «Los antiguos teatros universitarios hicieron muchísimo por la escena. La forma de hacer, actuar y la mentalidad moderna de Modesto Higueras fueron una gran aportación. Cuando yo entré, sobre el año 1945, el TEU ya estaba constituido. Estábamos todos en la universidad o a punto de entrar en ella. Con ese primer TEU representamos de todo, incluso estrenábamos a autores muy nuevos. Allí nos juntábamos gente de todo tipo de ideologías, pero no importaba, habíamos sufrido demasiado en aquella posguerra y ante la idea de hacer teatro todo se borraba. A través del TEU pude entrar de una manera profesional en el teatro. ¡Fíjate todo lo que me aportó el TEU!» (*El Mundo*, 23-V-2002).

diseñó decorados y vestuarios tanto para montajes de la compañía de Modesto Higueras como para los de otros grupos, y trabajó para Actos Públicos, sección de la Subsecretaría de Educación Popular, diseñando gallardetes, casetas y tribunas para distintas ferias. Aún más: a su regreso de Hollywood, el dramaturgo, guionista y director de cine José López Rubio lo integró como decorador y diseñador de vestuario para sus películas *Sucedió en Damasco* (1943) y *Eugenia de Montijo* (1944); y repitió la experiencia con Pío Ballesteros (*Consultaré a Mr. Brown*, 1946) y Enrique Herreros (*María Fernanda, la Jerezana*, 1947). Sin embargo, en cuanto se le presentó la primera gran oportunidad para decantarse irreversiblemente por la interpretación no le cupo ninguna duda; se trataba de la compañía del Teatro María Guerrero, bajo la dirección de Luis Escobar, que preparaba la adaptación teatral de *El anticuario*, de Charles Dickens (1948). López Vázquez reconocía en ese momento el inicio de su principal trayectoria: «ahí empezó mi bagaje» (Lorente, 2010: 46).

El madrileño, creador de tantos personajes inolvidables, como el Fernando Galindo de *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962) o la Adela Castro de *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971), mostró siempre que tuvo oportunidad su agradecimiento tanto a Modesto Higueras como a José Caballero por abrirle el camino de lo que, con el tiempo, se convertiría no ya en su modo de ganarse la vida, sino en su modo de vida. Así lo hizo en 2002, en el «homenaje a toda una vida» que la Mostra de València brindó a José Luis López Vázquez (Lorente, 2010: 32-33 y versión mecanografiada por el propio actor en 387); y también en los discursos de recepción del Premio Nacional de Teatro 2003 (33 y 390) y del Goya de Honor 2004 (391). Finalmente, en octubre de 2006 participó en un homenaje a la memoria de Higueras celebrado en el Teatro Español; allí leyó su texto «A mi maestro y amigo Modesto Higueras» (33-34 y 393), donde afirmaba:

> Por lo que a mí respecta, he de reconocer modestamente que el prestigio o fama –con perdón– que me adjudican, según ajena y generosa apreciación, por mi desmesurado trabajo lo debo absoluta y justamente a mi maestro Modesto Higueras, que, con paciencia y esfuerzo infinitos, logró avezarme para ejercer como mejor pude esta desconcertante pero maravillosa profesión (33).

Conclusión

Si bien la experiencia universitaria no fructificó positivamente entre nuestros actores –o *cómicos*– desde el punto de vista académico, sí cumplió un importante papel como espacio de iniciación o consolidación de vocaciones desde el punto de vista interpretativo. En ese terreno, el teatro universitario supuso, como señaló César Oliva, la irrupción en los escenarios de «gentes ajenas a las

familias de actores, gentes de nueva procedencia» (Oliva y García de Dueñas, 1999: 42). Lamentablemente, no han sido muchos los actores y actrices que nos han transmitido sus testimonios sobre el tiempo transcurrido en el TEU y en otros proyectos teatrales surgidos en el ambiente universitario. Quienes nos interesamos por el recuerdo de aquellos actores y actrices como material de estudio echamos de menos los relatos autobiográficos y memorialistas de comediantes como Manuel Alexandre, José María Rodero, José María Prada, María Jesús Valdés o Juanjo Menéndez, cuyos textos en primera persona serían magníficos documentos para conocer mejor el desarrollo en nuestro país de su imprescindible oficio, y en los casos mencionados asimismo la narración de sus vivencias en el ámbito del teatro universitario. De cualquier modo, lo que resulta evidente a partir del testimonio de quienes sí nos han legado esa memoria es que para todos ellos la experiencia fue muy positiva y claramente enriquecedora, y, con la salvedad de Bardem, que se mantendría alejada de la interpretación durante años por cuestiones familiares, supuso el empuje definitivo para asentarse en la profesión actoral.

Con este trabajo, hemos intentado completar con el relato de esos cómicos lo que, desde otras perspectivas, nos ha llegado acerca del teatro español universitario. Es un paso más en nuestro deseo de incorporar la experiencia de actores y actrices al estudio del teatro y el cine realizados en España. A fin de cuentas ellos fueron, en palabras de Juan Antonio Ríos, sus «protagonistas insustituibles» (Ríos Carratalá, 2013: 161), aquellos de quienes Alfredo Hermenegildo dijo, y con razón, que constituyen «el principal agente de la práctica escénica» (Rodríguez Cuadros, 1997: 128).

Bibliografía citada

AGUIRRE, Arantxa, *34 actores hablan de su oficio*, Madrid, Cátedra, 2008.

ALEGRE, Luis y David TRUEBA, *La silla de Fernando*, Plot Ediciones, 2007; DVD.

BARDEM, Pilar y Carlos ENCINAS BARDEM, *La Bardem. Mis memorias*, Barcelona, Plaza & Janés, 2005.

BORAU, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998.

CDT (Centro de Documentación Teatral), «El histórico estreno de *Tres sombreros de copa*»; <http://teatro.es/efemerides/el-historico-estreno-de-201ctres-sombreros-de-copa201d> [consulta: 16 octubre 2017].

FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, Madrid, Debate, 1998.

GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA, *Historia y antología del teatro español de posguerra. Vol.1: 1940-1945*, Madrid, Fundamentos, 2003.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Un hombre de teatro. Modesto Higueras. El maestro y la asamblea*, Madrid, 2006.

HARO TECGLEN, Eduardo, «Introducción a Alfonso Sastre», *Primer Acto*, 6 (1958), pp. 17-19.

LANDA, Alfredo y Marcos ORDÓÑEZ, *Alfredo el Grande. Vida de un cómico. Landa lo cuenta todo*, Madrid, Aguilar, 2008.

LORENTE, Luis, *¿Para qué te cuento? Biografía autorizada de José Luis López Vázquez*, Madrid, Foca, 2010.

MARSILLACH, Alfredo, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 1998.

MIHURA, Miguel, *Tres sombreros de copa*, Madrid, Cátedra, 1997.

MILLÁS, Lola, *¡Con Agustín González hemos topado!*, Peñíscola, AISGE y XIII Festival Internacional de Cinèma de Comedia, 2001.

—, *Agustín González. Entre la conversación y la memoria*, Madrid, Ocho y Medio, 2005.

MONLEÓN, José, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.

Museo Nacional del Teatro, «Obra sobre papel»; <http://museoteatro.mcu.es/obra-sobre-papel/> [consulta: 16 octubre 2017].

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

OLIVA, César y Jesús GARCÍA DUEÑAS, *Fernando Guillén, un actor de hoy*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad y Primavera Cinematográfica de Lorca, 1999.

ORDÓÑEZ, Marcos, *Telón de fondo. Algunas cosas que aprendí en el teatro*, Barcelona, El Aleph, 2011.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, *Adolfo Marsillach*, Madrid, Dopesa, 1972.

PÉREZ PUIG, Gustavo, «Alfonso Sastre. *Escuadra hacia la muerte*», *Primer Acto*, 242 (1992), pp. 22-23.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, *José Luis López Vázquez. Los disfraces de la melancolía*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1989.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A., *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*, Alicante, UA, 2001.

—, *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y sus memorias durante el franquismo*, Alicante, Universidad (2.ª edición revisada y aumentada de *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*), 2013.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos, vol. I*, Valencia, UV, 1997.

ROMÁN, Manuel, *Los cómicos. Vida y anécdota de los actores españoles más populares. Volumen V. Fernando Rey y Francisco Rabal. José María Rodero y otros grandes*, Barcelona, Royal Books, 1996a.

—, *Los cómicos. Vida y anécdota de los actores españoles más populares. Volumen VI. Pioneros de la televisión. Vampiresas y estrellas de los 60*, Barcelona, Royal Books, 1996b.

—, *Los cómicos. Vida y anécdota de los actores españoles más populares. Volumen VII. Nuria Espert y otras actrices de primera. Marisol y los nuevos valores*, Barcelona, Royal Books, 1996c.

RUIZ RAMÓN, Francisco [1970], *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.

SASTRE, Alfonso, «De los teatros universitarios en España y de la necesidad de una reorganización para la enseñanza del teatro», en *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus, 1956, pp. 173-179.

SUELTO DE SÁENZ, Pilar, «El teatro universitario español en los últimos treinta años», *Thesaurus*, tomo XIX, 3 (1964), pp. 543-557.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo [1957], *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968

UMBRAL, Francisco [1977], *La noche que llegué al Café Gijón*, Barcelona, Destino, 1978.

VILLORA, Pedro M., *María Luisa Merlo. Más allá del teatro*, Madrid, Temas de Hoy, 2003.

Fecha de recepción: 09-10-2017
Fecha de aceptación: 29-01-2018

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.05

Puede citar este artículo como:
URGEL CANTALEJO, Juan Luis, «Agustín González y sus comienzos como actor en el TEU», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 119-132.

AGUSTÍN GONZÁLEZ Y SUS COMIENZOS COMO ACTOR EN EL TEU

JUAN LUIS URGEL CANTALEJO
ESAD de Extremadura

Resumen

El TEU supuso para Agustín González el momento crucial de su carrera. Sin él, seguramente no habría podido dedicarse profesionalmente a la interpretación. Pero también significó para él un lugar de formación artística, reflexión y acción social, y un vivero creativo donde pudo relacionarse con las personalidades más vanguardistas del teatro de la época. Gracias al TEU, Agustín González colaboró en dos estrenos de importancia capital para la historia del teatro español de la posguerra: *Tres sombreros de copa* y *Escuadra hacia la muerte*, e intervino en la realidad cultural del momento, no de forma incidental, sino con un papel relevante.

Palabras clave: *Teatro, Actor, Agustín González, Teatro Español Universitario, Tres sombreros de copa, Escuadra hacia la muerte.*

AbStract

TEU was the turning point in Agustín González's career. Without it, he wouldn't have been able to dedicate himself to professional acting. But it also meant for him a place for the artistic education, the reflexion and social action, as well as a creative environment where he could meet the most avant-garde personalities of his time's theatre. Thanks to TEU, Agustín González worked in two plays of the highest importance for the Spanish post-war theatre: *Tres sombreros de copa* and *Escuadra hacia la muerte*, and he took a place in his period's cultural reality, not incidentally, but with a relevant role.

Keywords: *Theatre, Actor, Agustín González, Teatro Español Universitario, Tres sombreros de copa, Escuadra hacia la muerte.*

La labor de Agustín González en el TEU de Madrid abarca los tres años que van desde 1952 a 1954. Como veremos, es un representante de primer orden de lo que Juan Antonio Hormigón denomina «la primera etapa» (1974) del TEU, de 1940 a 1955. Si bien Hormigón señala «los sucesos acaecidos en la Universidad de Madrid en 1956» (1974) como desencadenante de una especie de edad de oro de los TEUs, y sin menospreciar la importancia que esos hechos tuvieron para la comunidad universitaria y la sociedad madrileña en general, los estrenos de *Tres sombreros de copa* (1952) y *Escuadra hacia la muerte* (1953) supusieron un impacto mayor, no sólo para el TEU de Madrid, sino para la historia del teatro español del siglo XX.

Así pues, se puede decir que la evolución de Agustín González en el TEU de Madrid es una muestra de la evolución del propio TEU, que pasa de la escenificación del teatro clásico a la de los autores contemporáneos más alejados de la ideología franquista, de la universidad al teatro independiente; y que supone una renovación del panorama teatral desde el mundo universitario.

Agustín González trabajaría esos años con Salvador Salazar, primero, y Gustavo Pérez Puig, después, como directores del TEU de Madrid y del Teatro Popular Universitario (TPU), creado por Salazar. Venía de una familia con varios miembros artistas. Según él mismo cuenta, su abuela era descendiente directa de Calderón de la Barca, su hermano era el bajista de Los Brincos, y tenía un primo lejano torero (Millás, 2005: 23-25). Una tía suya fue dama joven de la compañía de Margarita Xirgu en América. Así lo cuenta: «Fue durante aquel viaje por América, mientras se encontraban en Chile, cuando mi tía Antoñita y José Jordá se casaron. Sus padrinos de boda fueron Margarita Xirgu y el director de la compañía, Cipriano Rivas Cherif» (Millás, 2005: 25). Pero a su padre le ilusionaba la idea de que fuera arquitecto. «Empecé a estudiar Perito industrial, aparejador, carreras más o menos dentro de esta línea, sobre todo con la idea de darle una satisfacción a mi padre, pero aquello no me iba, no estudiaba, me aburría en las clases» (Millás, 2005: 34). Probó después con Filosofía y Letras, pero desde el comienzo le atraía más el teatro, de modo que en cuanto tuvo ocasión abandonó los estudios para dedicarse en exclusiva a la interpretación. De hecho, antes de encontrarse con Salazar y Pérez Puig, ya había intervenido en varias representaciones de aficionados en Huarte y Cía. (la empresa donde trabajaba su padre) y en la propia universidad, donde fundó la compañía La Diabla junto a Rafael y Emiliano Redondo y Lauro Olmo, compañeros que, como él, darían luego el salto al teatro profesional. Esta compañía amateur del ámbito universitario representaba en el teatro del Parque Móvil de los Ministerios (Millás, 2005: 35-36).

1952: de los comienzos a la consagración

Pero el comienzo de Agustín González en el Teatro Español Universitario de Madrid no se daría hasta el 29 de marzo de 1952, en el TEU de la Facultad de Letras, con veintidós años y el estreno de *La verdad de cada cual* de Luigi Pirandello en el Paraninfo de la Facultad de Letras de la Universidad de Madrid.[1] Posteriormente, tuvo lugar el estreno en programa triple de *Las palabras en la arena* de Buero Vallejo, *Un caso curioso* de Pablo Martí Zaro y *Yo, Eva* de Alfonso Paso, dirigido por el propio González.[2] Conforme a las circunstancias del momento, este espectáculo se estrenó en función única el miércoles 2 de abril de 1952 en el teatro Beatriz de Madrid. Era la primera vez que González actuaba en un teatro profesional (aunque no como profesional), y lo hacía con su compañero de La Diabla Rafael Redondo y Juanjo Menéndez, quien también se estrenaba en el TEU con este montaje. El 15 de mayo, con el TEU de la Facultad de Letras y en el Paraninfo de la misma, estrenó *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, coincidiendo por primera vez con Fernando Guillén. Y más adelante, *Todos los hijos de Dios tienen alas* de Eugene O'Neill, donde también colaboró con Guillén.

Con el TEU de Madrid y bajo la dirección de Salvador Salazar, representó *La farsa de Micer Patelin,* el primer montaje de éste como director del TEU. Con él, Salazar relevaba a Modesto Higueras en la dirección del TEU de Madrid, labor que había desempeñado durante diez años, desde su fundación en 1940. Ardua tarea la de sustituir a un director que había conformado durante tanto tiempo el TEU logrando que se alejara de ser una herramienta propagandística del régimen para acercarse más al espíritu de La Barraca de Federico García Lorca, con su vocación renovadora y popularizante. Y Salazar no sólo continuó en esta línea, sino que fundó el Teatro Popular Universitario (TPU), en el que también colaborará Agustín González. Sobre el TPU como sección del TEU, Alfonso Sastre manifestó que «es la expresión de un momento en el que todo lo que se ha hecho resulta insuficiente. Hay que salir no sólo a la calle de la ciudad – desde los limitados y asépticos recintos universitarios –, sino al campo de España» (1954: 173-174).

1. Para los estrenos de *La verdad de cada cual*, *El caballero de Olmedo*, *Todos los hijos de Dios tienen alas* y *El momento de tu vida* la información ha sido facilitada por Pilar Palomo, compañera de reparto en todos ellos de Agustín González, a quien estoy profundamente agradecido.
2. Para ésta y las demás referencias a estrenos de espectáculos (no siendo las facilitadas por Pilar Palomo), la información está extraída de la base de datos del Centro de Documentación Teatral. <http://teatro.es/profesionales/agustin-gonzalez-agustin-gonzalez-martinez-2725/estrenos> [consulta: 9 marzo 2017].

Conforme a las circunstancias del momento, *La farsa de Micer Patelin* se estrenó en función única el lunes 22 de septiembre de 1952 en el teatro María Guerrero de Madrid, coincidiendo con el día de descanso de la compañía que estaba en cartel. Con este clásico francés del siglo XV, Agustín González y Salvador Salazar colaboraron con Karen Taft y José María Prada, entre otros. La ocasión de poder estrenar en un teatro de tal importancia, González la cifra en la personalidad del director del María Guerrero, a la sazón Luis Escobar, falangista; y así lo manifiesta:

> La suerte fue que la dirección del María Guerrero cayera en sus manos porque hizo una programación, en la década de los cuarenta, fascinante, mostrando obras extraordinarias que, de no haber sido por él, no se hubieran conocido. Además, consiguió crear una compañía por donde pasaron los mejores actores de aquel entonces y otros que, posteriormente, fueron muy considerados, como es el caso de Rafael Alonso, José María Rodero o Adolfo Marsillach (Millás, 2005: 30).

Como decíamos, uno de los dos acontecimientos fundamentales de la historia del teatro español del siglo XX en que participó Agustín González fue el estreno, en principio en función única, de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, el lunes 24 de noviembre de 1952 en el Teatro Español de Madrid, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig. Además, significó el momento más decisivo en la carrera de Agustín González por permitirle dar el salto al mundo profesional, pues, como él mismo reconocía, a partir de ese momento siempre vivió de su trabajo como actor (Millás, 2005: 37). Su biógrafa profundiza en la misma línea:

> El estreno de la obra de Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*, que tuvo lugar en el Teatro Español de Madrid el 24 de noviembre de 1952, es una constante en sus recuerdos ya que de ahí arranca su carrera profesional. Una y otra vez se refiere a este suceso como si quisiera grabarlo en mi memoria con la misma fuerza que, al parecer, permanece en la suya. A la fecha y al título asocia de inmediato el nombre de sus compañeros, empezando por el director Gustavo Pérez Puig para continuar con Juanjo Menéndez, Fernando Guillén, Pepe Cerro o Rafael Martín Peña. Insiste, de mil maneras, en la importancia que tuvo la representación de una obra escrita veinte años atrás, que nadie se había atrevido a estrenar y que rompió los moldes de un teatro que olía a rancio, a adocenado y demasiado convencional. Cuenta emocionado cómo aquel grupo de jóvenes del que formaba parte, fue capaz de trasladar al público una ráfaga de creatividad, frescura y alegría, dando vida a una criatura diferente, incomprendida durante años y perfectamente encuadrada dentro del movimiento surrealista español. Pone especial énfasis al señalar que se adelantó en su estilo, nada menos que diecisiete años, a *La cantante calva* de Ionesco y a otros autores del teatro del absurdo. ¡NOSOTROS ENTENDIMOS PERFECTAMENTE A MIHURA!
>
> Ya sé que no podemos estar hablando siempre de *Tres sombreros de copa*, dice en una de nuestras charlas, pero para mí, su estreno, junto con el de *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre, supone la aparición de un fenómeno especialmente valioso para estudiar un momento histórico muy importante que tuve ocasión de vivir. Entonces, cuando yo encarnaba a un personaje tan querido como don Sacramento, el teatro era un elemento vivo y de combate, era un arma, cosa que ahora ha dejado de ser (2005: 77-78).

Jorge Rodríguez Padrón, en su edición para Cátedra de la obra que lanzó al éxito a Agustín González, coincide en remarcar la comprensión del texto que tenía el grupo universitario que llevó a cabo su estreno y el éxito que consiguió, brindándonos también un valioso testimonio de la opinión del autor al respecto, así como de lo inesperado que resultó:

> Cuando en 1952, el TEU de Madrid, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, decide poner en escena *Tres sombreros de copa* ha de vencer una durísima resistencia de parte del autor, quien no sólo ha olvidado la obra, sino que no desea ya estrenarla nunca. La habilidad y el entusiasmo de Pérez Puig fueron decisivos, y después de leer la obra, entusiasmado por el descubrimiento, se entrevista con Mihura, quien por tratarse de un grupo universitario, porque se daría en función única y, sobre todo, por la decisión, la sinceridad y el ímpetu que ponía en todo cuanto decía el por entonces director del TEU (son palabras del propio Mihura), acaba cediendo y da la correspondiente autorización. La sorpresa de Mihura se produjo cuando supo, el mismo día del estreno, que la función se daría en el Teatro Español; cuando ve el teatro lleno de público y cómo la crítica prestó inusitado interés al estreno; más aún, cuando comprueba cómo, al fin, alguien entendía la obra hasta el punto de quedar encantado «de cómo aquellos jóvenes interpretaban la comedia. Y de la forma en que estaba

> montada». Todo esto ocurría la noche del 24 de noviembre de 1952. Y tras el éxito, «como no esperaba nada de esto me quedé abrumado y derrumbado. Y con una alegría exterior que me era imposible disimular. Pero lo más extraño de todo, lo más dramático, es que me encontré viejo […] este éxito me consagraba como autor, pero […] había llegado demasiado tarde». Mihura ganaría ese año, y con esta obra, su primer Premio Nacional de Teatro, y *Tres sombreros de copa* quedó desde entonces como una de las obras integrantes de la trilogía fundamental en nuestro teatro de posguerra (aunque se escribiese cuatro años antes del comienzo de la contienda civil), junto a *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo y *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre (1997: 22-23).

Así pues, lo que en principio era una representación universitaria, acabó significando la lanzadera al éxito de su autor, su director y parte de su elenco. Al día siguiente del estreno, aparecieron artículos en *Arriba*, *ABC*, *Informaciones*, *Madrid* y *El Alcázar*, y en días posteriores, en *Destino*, *Ateneo*, y *Arriba* nuevamente. El espectáculo tuvo tanta aceptación que la función se repitió el lunes siguiente (algo inaudito para el TEU, puesto que el sistema de representación única suponía un efectivo mecanismo de censura para el régimen), y así continuó hasta que el actor Luis Prendes se hizo con los derechos de la comedia para incorporarla al repertorio de su compañía y representarla en el teatro Beatriz en menos de un mes desde la fecha de su estreno. En el Beatriz, Luis Prendes contó con Pérez Puig, José María Prada y Agustín González del equipo original del TEU, y la repercusión siguió aumentando hasta que, en la décima representación, en la escena de la fiesta en la habitación, aparecieron figurantes de la categoría de la periodista Josefina Carabias, Miguel Pérez Ferrero, Luis Alonso, Pepe Franco, Fernán-Gómez, los Ozores, Edgard Neville, María Asquerino, Emma Penella, Virginia de Matos, Luis Escobar… Así lo cuenta el propio Agustín González:

> Lo cierto es que Luis, a la vista del éxito que tuvo el estreno de *Tres sombreros de copa,* decidió incorporarla a su temporada, para lo cual, nos contrató a algunos de los que habíamos estrenado la función. No recuerdo si antes había realizado algún papel que me hubiera proporcionado dinero, pero en aquella ocasión cobré mi trabajo y tuve, por primera vez, un contrato sellado y rubricado por el Sindicato Vertical -que era el único que había entonces- y a partir de ese momento me dieron carné como actor (Millás, 2005: 37).

Pero, a pesar de que Luis Prendes contara solamente con tres integrantes del equipo artístico original, el estreno del TEU en el Teatro Español supuso un trampolín para muchos de ellos. Margarita Mas, Blanca Sendino, Pilar Calabuig, Javier Domínguez, Antonio Jiménez y Francisco García comenzaron entonces su andadura profesional; pero sobre todo Juanjo Menéndez (en el papel de Dionisio), José María Prada (como Don Rosario) y Fernando Guillén (como El

Anciano Militar) comenzaron aquí una carrera que les llevaría a lo más alto del panorama teatral español. Diez de los dieciséis integrantes del reparto original dieron el salto al teatro profesional a raíz del éxito de *Tres sombreros de copa*. Especialmente chocante resulta, sin embargo, que la protagonista femenina, Gloria Delgado, no accediera al mundo profesional, a diferencia de la mayoría de sus compañeros.

En cuanto al escenógrafo, Emilio Burgos, y la coreógrafa, Karen Taft, ya eran profesionales de reconocido prestigio cuando abordaron el trabajo de esta obra, lo cual da la idea del nivel artístico del teatro universitario del momento. A Agustín González le tocó el papel de Don Sacramento, un rol secundario, pero no para él, que considera que «es una escena formidable, una sola escena, pero es un papel protagonista» (Millás, 2005: 50).

1953: la transición al mundo profesional

González pasó de tres estrenos del TEU en 1952 a siete estrenos (cuatro de ellos con el TEU), una sustitución y una reposición al año siguiente, repartiendo su trabajo entre Barcelona y Madrid. Así, el 11 de marzo estrena en el teatro María Guerrero *El momento de tu vida* de William Saroyan, donde coincidió con Fernando Guillén nuevamente, y ¡con Francisco Ruiz Ramón!

Siete días más tarde, y cuatro meses después del histórico estreno de *Tres sombreros de copa*, tuvo lugar el de *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre. Sucede el miércoles 18 de marzo de 1953 en el teatro María Guerrero de Madrid. Las circunstancias que posibilitan el estreno de un texto tan marcadamente anti militar en la etapa franquista son la personalidad del director del María Guerrero, Luis Escobar, sobre el que ya hemos hablado, y su encuadre dentro del TPU, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig. De esta manera lo manifiesta nuestro actor:

> Lo cierto es que se estrenó esta obra de Alfonso Sastre, un disidente del régimen que estaba descaradamente mal visto por parte de las instancias oficiales. En cuanto a la prensa y a otros niveles, no tenía el rechazo brutal de las instituciones gubernamentales. Me acuerdo de que, con motivo de este estreno, se había levantado una gran expectación entre los profesionales del teatro, dotados de un olfato especial para este tipo de cosas, y que, por otra parte, sabían del trabajo que realizaba Alfonso Sastre en agrupaciones como la de Arte Nuevo en el Infanta Beatriz a finales de los años cuarenta. El caso es que *Escuadra hacia la muerte* resultó un éxito clamoroso y también que, automáticamente, fue prohibida su representación por el ministro del Ejército, Agustín Muñoz Grandes (Millás, 2005: 29-30).

Aun así, Sastre habla de tres representaciones llevadas a cabo por el TPU (1954: 173), y lo cierto es que, al día siguiente del estreno, aparecieron sendos artículos en *Arriba* y *ABC*. Este último, firmado por Antonio Rodríguez de León, comienza en estos elogiosos términos: «Estamos por asegurar que Alfonso Sastre acaba de ingresar, tranquila y arriscadamente, en la nómina de los autores españoles de hoy» (1953: 33).

La mitad del reparto lo conforman actores que estrenaron *Tres sombreros de copa* con el TEU de Madrid. A saber: Agustín González, Juanjo Menéndez y Fernando Guillén. Y, de los otros tres, cabe destacar la figura de Adolfo Marsillach, admirado por González, que se expresa sobre él en estos términos:

> Ya venía precedido de cierto prestigio por los trabajos realizados en Barcelona, era hijo del periodista y crítico de teatro Luis Marsillach. Al llegar a Madrid, también cosechó sus éxitos, sobre todo en la segunda obra de Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad,* estrenada después de *Historia de una escalera.* Pero él tenía, además, la ilusión de hacer cosas fuera de la programación del teatro en el que estaba contratado y por esta razón aceptó participar en trabajos en los que, fácilmente, te pasabas ensayando un mes o mes y medio para hacer al autor prohibido o casi prohibido, la función de riesgo que valía la pena (Millás, 2005: 30-31).

Esto no sólo relaciona los sucesos fundamentales de la historia del teatro español de la posguerra, sino que nos da una idea de la importancia que tuvo el TEU en la renovación del panorama teatral del momento. Agustín González interpretó a Adolfo, de entre los seis soldados, «uno de los más malos», según él (Millás, 2005: 50).

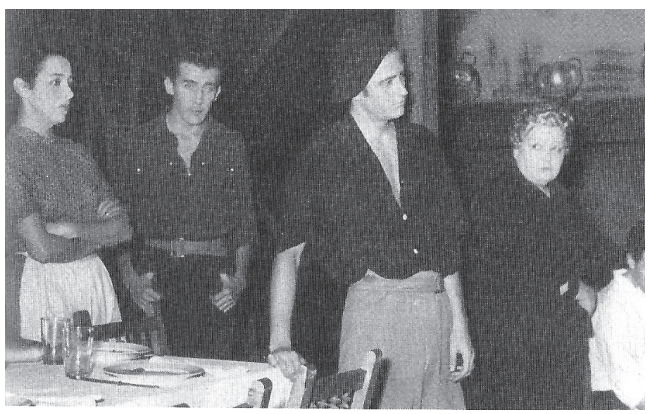
Un mes después de *Escuadra hacia la muerte*, estrena *Tres ventanas*, de Luis Delgado Benavente, el miércoles 22 de abril en el teatro María Guerrero de Madrid: una puesta en escena del TPU dirigida por Salvador Salazar. Seguidamente, estrena *Una bomba llamada Abelardo* el miércoles 6 de mayo en el mismo teatro: otra producción del TPU, dirigida esta vez por Gustavo Pérez Puig. Y a partir de entonces, ya sólo se dedicaría al teatro profesional con la salvedad (anecdótica, pero significativa) del reestreno de *Tres sombreros de copa* al año siguiente. «Fue entonces cuando se formó una compañía en Barcelona para hacer *Tres sombreros de copa,* y allí fuimos. En esa compañía trabajábamos Fernando Guillén, Mercedes Muñoz Sampedro, su hija Carmen Lozano, Alejandro Maximino, Margarita Lozano y el primer actor, Pablo Garsabal» (Millás, 2005: 38).

Como quiera que fuese, el viernes 14 de agosto estrenaba *¡¡Blum!!*, de Enrique Santos Discépolo y Julio Porter en el teatro de la Comedia de Madrid, con la compañía de Marcelino Ornat, primer estreno enteramente profesional de González. Le siguió *El café de las flores*, de Víctor Ruiz Iriarte, dirigida por Fernando Granada para la compañía de Tina Gascó, y estrenada el viernes 9 de octubre en el teatro Reina Victoria de Madrid. Aún le dio tiempo para hacer una sustitución en *Legítima defensa*, de Paolo Leví, para la compañía de Carlos Lemos, dirigida por Huberto Pérez de la Ossa en el teatro Beatriz. Y finalizó el año con *Federica de Bramante o las florecillas del fango*, de Antonio de Lara *Tono* y Jorge Llopis, en el teatro Beatriz, dirigida también por Pérez de la Ossa, y estrenada el martes 22 de diciembre. González experimentó por primera vez con esta obra el fracaso, pues llegó un día en que no se presentó ni un solo espectador.

> Le dijimos a Carlos Lemos que, puesto que era el primer actor, que tomara una determinación al respecto. Él no quería arrojarse ninguna responsabilidad y dijo que, aunque no hubiera nadie, estaba dispuesto a representar la función, lo que al resto de actores nos parecía bastante descabellado. Para salir del atolladero, a alguien se le ocurrió ir al bar que estaba enfrente del teatro Infanta Beatriz, El Aguilucho, que en gran medida vivía del público del Beatriz, […] Como en aquella ocasión no acudió nadie a la función, tampoco había clientes en el bar, y fue entonces cuando a alguien se le ocurrió invitar a los camareros, que estaban allí todos sentados con la servilleta colgada del brazo, aburridos y más solos que la una. Echaron el cierre, se sentaron en un palco y, ese día, hicimos la representación para ellos (Millás, 2005: 60).

1954: la despedida del TEU

En este año, el actor realiza cinco estrenos de teatro profesional, su primera incursión en el cine y un único y último montaje universitario: el reestreno de *Tres sombreros de copa* con el TPU. Interviene en la película *Felices Pascuas* de Juan Antonio Bardem, y estrena *La casa de la noche*, de Thierry Maulnier, *La eterna doña Juana*, de Julia Maura, *Eva sin manzana*, de Jaime de Armiñán, *Irene o el tesoro*, de Buero Vallejo, y *La mordaza*, de Sastre, todas con posterioridad al reestreno de *Tres sombreros de copa*. De todas estas obras, cabe destacar la puesta en escena de *La mordaza*, estrenada el 17 de septiembre en el teatro Reina Victoria de Madrid, con dirección de José María de Quinto, y en la que colabora con Fernando Guillén y María Luisa Ponte, que sería su compañera durante más de treinta años.



En el reestreno de *Tres sombreros de copa* por el TPU, repiten el director, Gustavo Pérez Puig, el escenógrafo, la coreógrafa y nueve de los dieciséis actores originales, entre ellos Juanjo Menéndez, José María de Prada y Agustín González.

No deja de ser significativo que González se despida del teatro universitario con la misma obra que le otorgó el reconocimiento de la crítica y el público y que cambió para siempre su carrera y su vida.

Los años de Agustín González en la universidad fueron determinantes para su formación como actor. Él mismo se consideraba un autodidacta porque sólo había cursado los estudios de bachillerato y comienzo de universidad, pero su afán de conocimiento y de curiosidad había sido tan grande que, según afirmaba, siempre siguió buscando hasta sus últimos días (Millás, 2005: 80). Nunca intentó aplicar unas técnicas determinadas.

> Desde la primera vez que pisé un escenario, el teatro lo hago saliendo por las buenas a ver qué pasa y sin plantearme cuestiones dogmáticas. A lo sumo, lo que he hecho ya antes de ser un profesional, es ir al teatro para aprender. He visto a actores y actrices que me impresionaron, y luego, dentro de la práctica de esta profesión, me he parado a ver cómo actuaban los compañeros y he sacado conclusiones (Millás, 2005: 121-122).

Así pues, se puede decir que la escuela de Agustín González fue la experiencia profesional, que no tuvo una formación específica. El teatro universitario se constituyó entonces en un vivero de profesionales escénicos, y un hervidero de creatividad y renovación sobre el que Alfonso Sastre planteó, desde su propia experiencia en él, la siguiente reflexión crítica:

> La Universidad está necesitada de un Teatro en el que resuenen experimentalmente las voces de la cultura que, en un severo plano teórico, suenan en las aulas; y que el Teatro está necesitado de la Universidad. Esto segundo porque: 1.º Es inaceptable que el Teatro, que es un importante instrumento social, se encuentre íntegramente en las manos de gente torpe, indocta, egoísta, inmoral. Esto hace precisa la incorporación al Teatro de la gente docta y honesta que puede y debe dar la Universidad. 2.º Es inaceptable que la educación dramática de las nuevas generaciones se realice caóticamente en el seno de las compañías constituidas y en el transcurso de las giras por los pueblos: el teatro queda así confundido con la picardía; y el noble oficio de actor exige la degradación de un comienzo en el que los que verdaderamente podrían ser los maestros son inaccesibles. Esto podría remediarse organizando la enseñanza del teatro según una 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 desaparezca 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» (173-174).

De este modo, se podría afirmar que el panorama de la formación teatral desde el final de la Guerra Civil hasta la segregación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid a partir del Real Conservatorio de Música y Declamación, se dividía entre los usos anacrónicos de este conservatorio y la práctica escénica profesional que el régimen franquista permitía (igualmente anacrónica), de manera que la necesidad de renovación vino a ser cubierta por el TEU, que, en tiempos de carestía, contó con la financiación, la estructura y el apoyo indirecto del régimen. Sin embargo, esta renovación estética y dramatúrgica no fue acompañada de una formación técnica adecuada para los artistas que comenzaban en el TEU su andadura profesional. Cuánto mejor no hubiera sido que Agustín González y toda su generación hubieran podido recibir la formación técnica que, en esos mismos años, ya existía en Estados Unidos, Gran Bretaña, la URSS, etc. Aún hoy, ese encaje del teatro en la universidad y de la universidad en el teatro cuya posible solución veía Sastre en 1954 con la «creación» de la Escuela Superior de Arte Dramático, sigue siendo una asignatura pendiente, sobre todo tras la resolución de 2012 del Tribunal Supremo que anula la legitimidad de las escuelas superiores de arte dramático para expedir el título de grado.[3]

Pero volviendo a los años de Agustín González en el TEU de Madrid, aparte de la universidad, el teatro, el cine, Madrid y Barcelona, tuvo que compaginar su actividad artística con el servicio militar, que desempeñó en las oficinas del Ministerio del Ejército en Madrid. Por las mañanas servía en las oficinas del ejército, por las tardes ensayaba y por las noches actuaba.

3. Tribunal Supremo, Sala Contencioso-Administrativo, Sentencia 348/2012.

> Allí, en aquel extraño lugar, yo era como Jesucristo entre los doctores, era el amo. Aquellos soldados, que eran unos tipos estupendos, me escuchaban arrobados porque para ellos el hecho de que yo hablara de libros y que trabajara en el teatro constituía algo extraordinario. […] pasado el primer año, mi ascendiente en esa oficina era tal, que hacía lo que me daba la gana, incluso llegó un momento en que iba vestido de paisano y el capitán y el teniente me trataban con deferencia por el hecho de que me codeara con actores (Millás, 2005: 66-67).

Como queda dicho, Agustín González contribuyó a la labor del TEU como renovador del panorama teatral. Labor que fue reconocida después en la declaración de las I Jornadas de Teatro Universitario de Murcia de 1963: «2. Consideramos que el teatro en España no sirve al momento histórico en que vive, siendo absolutamente imprescindible una renovación teatral que sólo la Universidad está en condiciones de realizar» (Pérez-Rasilla, en García Lorenzo, 1999: 48). Además, fue un componente representativo del colectivo, que buscó y halló en el TEU el paso al teatro profesional. Esta actitud, criticada por Hormigón como «una búsqueda de un individualismo existencial» (1974) y admitida por la reunión de Murcia, para la que «El paradigma y horizonte de aquellos elencos era el teatro profesional» (Oliva, en García Lorenzo, 1999: 15-30), es defendida por Alfonso Sastre en estos términos:

> El teatro universitario es, y está bien que así sea, un lugar de paso: un lugar de estudio y de preparación, donde el futuro hombre de teatro hace sus primeras armas, con todas sus consecuencias, ante un público que desde entonces puede seguir su trabajo o rechazarlo (1954: 173-174).

Es habitual que se menosprecie la labor de los actores considerándola como de segundo orden, sobreentendiendo que la elección de los textos, su adaptación y puesta en escena es labor exclusiva del director. En ese sentido, sólo se reconoce el trabajo de Salvador Salazar, Gustavo Pérez Puig o Alfonso Sastre en la renovación del panorama teatral español desde el TEU. Pero en el caso de Agustín González, no sólo hay que reconocer su intervención como actor en un arte que es necesariamente colectivo, sino que además hay que poner de relieve su parte de responsabilidad en la línea filosófica y social de la generación de la que hablamos, puesto que formó parte del Grupo de Teatro Realista junto con Alfonso Sastre y José María de Quinto, y eligió participar en espectáculos de teatro independiente que sólo podían traerle problemas con el régimen.

En resumen, el TEU supuso para Agustín González el comienzo de su carrera, el éxito, y la participación privilegiada en los principales acontecimientos de la historia del teatro español de la posguerra.

Bibliografía citada

HORMIGÓN, Juan Antonio, *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.

MILLÁS, Lola, *Agustín González. Entre la conversación y la memoria*, Madrid, Ocho y medio, 2005.

OLIVA, César, «La escena universitaria española», en L. García Lorenzo (ed.), *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 15-30.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967», en L. García Lorenzo (ed.), *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 31-53.

RODRÍGUEZ DE LEÓN, Antonio, «Cartelera madrileña de espectáculos», en *ABC*, 19 de marzo de 1953.

RPDRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, Pról. a M. Mihura, *Tres sombreros de copa*, Madrid, Cátedra, 1997.

SASTRE, Alfonso, «Los teatros universitarios en 1953», *Revista de Educación*, 17 (1954), pp. 173-174.

Fecha de recepción: 09-10-2017
Fecha de aceptación: 29-01-2018

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.06

Puede citar este artículo como:
Varela Olea, Mª. Ángeles, «Julián Ayesta: Uuna joven promesa del TEU», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 133-160.

JULIÁN AYESTA: UNA JOVEN PROMESA DEL TEU

Mª. Ángeles Varela Olea
Universidad San Pablo-CEU - CEU Universities

Resumen

Julián Ayesta fue uno de los escasos autores noveles representados por el TEU de Modesto Higueras. A esta singularidad se une el que fuese el primero y del único del que se representaron varias obras en los primeros años de la posguerra, cuando aún era un autor casi inédito. Son cuatro las obras que lo vinculan al grupo de Higueras: *Simplemente así, El tímido Serafín, La ciudad lejana* –en colaboración con A. Crespo- y la traducción, luego prohibida, de *El farsante del mundo occidental* de Synge –en colaboración con Ch. D. Ley y R. Montesinos. La excepcionalidad de su caso corresponde con la de su carácter, de cuya genialidad damos algunos trazos testimoniales que también sirven para plasmar el bullicioso ambiente de la juventud creadora en la posguerra española. No en vano, Ayesta es el olvidado autor de una de las novelas más hermosas del s. XX: *Helena o el mar de verano*.

Palabras clave: *Julián Ayesta, Teatro Español Universitario (TEU), Sindicato Español Universitario (SEU), posguerra española, juventud creadora.*

Abstract

Julián Ayesta was one of the few young authors with his works played by the TEU (University Theater Group of Spain) of Modesto Higueras. In fact, three of his works were played by TEU: *Simplemente así, El tímido Serafín,* and *La ciudad lejana* –in collaboration with A. Crespo–; and he also made a version of *The Playboy of the Western World*, by J. M. Synge –in collaboration with Ch. D. Ley and R. Montesinos. In this essay, we analyze these works during his TEU's period and we also draw an outline of his brilliant character, adding some testimonial anecdotes that also serve to capture the bustling atmosphere of this creative youth in the Spanish post-war period. Finally, we conclude highlighting that Ayesta is the forgotten writer of one of the most striking Spanish novels in the 20th century: *Helena o el mar de verano.*

Keywords: *Julián Ayesta, Teatro Español Universitario (TEU), Sindicato Español Universitario (SEU), Post-Civil War Period, Post-War Spanish young writers.*

Como es bien sabido, el repertorio de representaciones del Teatro Español Universitario (TEU) estaba compuesto sobre todo de comedias, entremeses y autos sacramentales del teatro clásico español, que durante la posguerra quedaron, así, al servicio del nuevo régimen (Huerta, 2006: 32-36). Los autores clásicos suponen la alternativa prestigiosa y consolidada al teatro comercial que esta iniciativa cultural desprecia, y cumplen, además, con la finalidad pedagógica y divulgativa propia de la Universidad, ya presente en su antecesor inmediato durante la II República, el grupo teatral universitario dirigido por Lorca, La Barraca.

Esa continuidad de la tradición clásica será un rasgo permanente desde sus inicios. Y así quedará explicitada en la revista del sindicato universitario, *Haz,* en el mismo 1941 en que José Miguel Guitarte –jefe nacional del SEU- encomienda oficialmente a Modesto Higueras la creación de un TEU Nacional que fuera modelo de los existentes en las demás universidades. En el artículo de *Haz,* «Esfuerzo permanente del TEU», además de hacer el acostumbrado ataque al teatro comercial, señala cuáles son los objetivos de esta agrupación teatral:

> […] dignificación de la escena española en la medida de sus fuerzas, llegar a compenetrar de una manera absoluta a la masa estudiantil con una de las vetas más ricas de la cultura hispánica e interrelacionar la clase popular española y la clase universitaria mediante recitales, representaciones, ensayos teatrales, etcétera.
>
> […] Mientras el teatro comercial llena la escena española de repugnantes engendros, a veces aplaudidos por una crítica rastrera y gacetilluda, el Teatro Español Universitario levanta su estandarte en toda la piel hispánica para recordar un pasado teatral espléndido y actualizar hermosamente ese pasado en representaciones contemporáneas llenas de respeto y amor (Bajo Martínez, 2015: 64 y 68, cit. *Haz,* nº 33, 24 de junio, 1941, p. 7).

Esas mismas ideas reaparecerán con ocasión de las representaciones del TEU. A propósito del estreno de *Simplemente así,* de Julián Ayesta, acompañada de *El cartero del rey* de Rabindranath Tagore y *Los borrachos* de Quiñones de Benavente, Modesto Higueras responderá a Juan Carlos Villacorta -del periódico *Arriba-,* que la misión del TEU es «ser escuela de perfecciones espirituales, rebeldía frente al teatro comercial». Por lo que «Espero que nuestro teatro minoritario llegue a alcanzar con su influencia a la masa de espectadores desorientados». Eso mismo es lo que destaca Villacorta: la rebeldía del TEU, la urgencia del socorro ante la decadencia del teatro español «envenenado» por lo comercial y la importante función de estos jóvenes que pretenden arrebatárselo «de las manos de la codicia mercantil y la tacañería espiritual» (*Arriba,* 8-6-1943).

Por eso, serán muy escasos los montajes de autores contemporáneos por parte del TEU, pues siendo pocas las representaciones que hacía y teniendo esa misión pedagógica, seleccionará preferentemente a autores consagrados como Marquina, Thorton Wilder, Álvarez Quintero, Jardiel Poncela, Mihura o Pemán. Y si el número de obras contemporáneas en el repertorio del TEU es proporcionalmente pequeño, aún más lo es el de quienes eran autores noveles, como es el caso del primero y más representado: Julián Ayesta. Pero también por eso, los autores seleccionados lo serán por esa rebeldía frente a lo comercial y decadente del teatro de posguerra. Ni siquiera será un criterio de selección un probado falangismo e identificación con el nacionalcatolicismo, puesto que en los encuentros de estos jóvenes y entre los montajes de Modesto Higueras está *El celoso por infiel* del conocido republicano bohemio Eusebio García Luengo; obra también publicada en el mismo número de *Haz* en que lo hacen otros noveles del TEU como Angulo, Crespo y Ayesta.[1] José Gordón nos proporciona el nombre de únicamente cinco autores noveles de los que Modesto Higueras se aventuró a realizar los montajes: Víctor Ruiz Iriarte, José García Nieto, Eusebio García Luengo, Julio Angulo y Julián Ayesta (Gordón, 1965: 49). Ya en el siguiente lustro, de 1945 a 1950, habría que sumar los nombres de algunos autores que nos han llegado por la prensa como Faustino González Aller en colaboración con Rafael Montesinos, Vicente Escrivá en colaboración con Armando Ocano, o Lope Mateo (García Ruiz y Torres Nebrera, 2003: 53).[2] Pero lo cierto es que la misión del TEU no era dar a conocer autores nuevos y si lo hacía era para mostrar la existencia de contemporáneos y noveles que aportaban una alternativa al teatro comercial que inundaba las carteleras.

Por todo ello, es especialmente significativa la temprana y más abundante representación que hizo el TEU de las obras de Julián Ayesta. En tanto que los autores mencionados más arriba estrenaron una o dos obras con él, Ayesta está vinculado al grupo de Modesto Higueras por cuatro obras que me detendré a analizar. Además, el primero de los montajes de una de sus obras, *Simplemente así,* debió de realizarse en 1943, lo cual supone una apuesta no sólo arriesgada

1. En la revista *Haz* coinciden casi todos los autores noveles de los primeros años del TEU. En marzo de 1943, el número 2 de la segunda época de *Haz. Revista Nacional del SEU,* bajo la dirección de Alberto Crespo (después coautor de *La ciudad lejana*, representada por el TEU), publica su artículo «A Cornelio Zalea Codreanu», Julio Angulo (autor de *Ático izquierda,* representada por el TEU) «La Universidad de Alcalá de Henares», Julián Ayesta publica su cuento «La República» y Eusebio García Luengo la obra representada por el TEU *El celoso por infiel.*
2. Un listado de autores y las obras representadas por el TEU más exhaustivo puede leerse en Manuel Gómez García, *Un hombre de teatro. Modesto Higueras. El maestro y la asamblea*, Madrid, Gráficas CARO, 2006, pp. 48-49.

sino también temprana: a los dos años de que Modesto Higueras estuviese oficialmente a cargo del TEU Nacional y cuando lo único que había publicado Ayesta -que entonces sólo tenía veinticuatro años-, eran cuatro poemillas en la *Antología del Alba* de la Complutense y un cuento, «La República. Memorias de un joven burgués», en la mencionada revista nacional del SEU, *Haz* (en ellos me detendré más adelante). Sin duda, el joven Ayesta era ya conocido entre los estudiantes universitarios de Filosofía y Letras por esa genialidad con que sus contemporáneos lo describen, pero también por la peculiaridad de su pensamiento, por su posicionamiento antiburgués e inconformista y su pertenencia a la Falange. Siempre singular, siendo fiel a ese falangismo, en 1986 decía sin arrepentimientos que ese era el único partido al que se había afiliado en su vida y, como muestra de una particularidad ideológica común a amigos suyos como Dionisio Ridruejo, reconocía votar en la actualidad al PSOE, pues «potencialmente, lo que representaba la Falange en los años cuarenta es lo que hoy presenta el PSOE» (Alonso, 2013: 20).

Ayesta: un genio efervescente

Julián Ayesta (Gijón, 1919-1996) es uno de esos autores olvidados por las historiografías literarias y los grandilocuentes cánones, que no saben en qué marbete literario encajarlo (Paleologos, 2007: 1). *Rara avis* entre varias generaciones, entre varios géneros literarios, entre varios oficios, entre varias ideologías políticas; es un autor difícil de someter a clasificación. Y sin embargo, para sus contemporáneos, de García Nieto a Pere Gimferrer, era siempre un autor esperado, al que instaban para que reuniera una obra aún hoy en día dispersa[3] y parcialmente inédita. Autor oral, frecuente en las tertulias –del café Fénix, del Gijón o del Ateneo–, que suponía «un espectáculo fantástico, hablaba por los codos, parlanchín, aventado, ingenioso y a veces, mudo».[4] En su amenísima charla, llena de ingeniosidades, relataba a veces las historias que iba a escribir, la mayoría de las cuales nunca ponía por escrito: como aquella sobre los escritores del Gijón que se quejan constantemente de que no pueden

3. En 1973, cuando Ayesta vivía en Amsterdam, Pere Gimferrer le propone la publicación de su obra dispersa y aún inédita para la editorial Seix Barral. Carta fotografiada en *Dibujos y poemas,* editados por Antonio Pau (2003: 15). El mismo A. Pau ha reunido algunos de sus cuentos (*Cuentos,* Pre-textos, 2001) y sus cuatro poemas, varios artículos y dibujos en el otro volumen citado. Además, a Pau le debemos la más completa biografía existente del autor, incorporada como estudio preliminar a la edición de los cuentos «Julián Ayesta. El resplandor de la prosa», 2001: 9-119.
4. Testimonio personal de José Luis Varela, quien lo trató mucho hasta 1953, sobre todo en el Ateneo (Entrevista personal del 29-10-2017).

componer sus obras maestras por vivir en pensiones ruidosas y miserables o porque tienen que mantenerse con trabajos que los apartan de la creación. En ese relato, Eusebio García Luengo –el bohemio autor del que el TEU representará *El celoso por infiel*– iría al servicio, donde se encontraría, escondido tras una tabla, un misterioso túnel hacia un país edénico en el que los escritores están provistos del tiempo, hogar y dinero que les permitiría crear sus obras magnas. Maravillado, Eusebio comunica a su vecino de mesa el extraordinario descubrimiento antes de volver al baño y desaparecer definitivamente por el túnel. Poco a poco, los escritores del Gijón repiten la operación, contándose el secreto unos a otros al oído y yéndose, uno a uno, hacia el baño, para ser recibidos con todos los honores en el paraíso de los escritores, donde viven con todo lujo y sosiego, y en consecuencia, nadie escribe ya nada[5] (Ley, 1981: 20).

Un relato que explica en cierta medida la escasa producción publicada por el propio Ayesta, quien, terminada la Guerra Civil y con una clara vocación literaria, fue estudiante de Filosofía y Letras, pero, al morir su padre en 1942, optó por simultanear estos estudios con unos más prácticos de Derecho, que después lo llevaron a preparar oposiciones para ser diplomático con Fernando Morán y Tierno Galván. Como diplomático, y por tanto sin una acuciante necesidad económica, él mismo reconoce que eso le permite no tener que publicar –como escribe a Gimferrer (Ayesta, 2003: 14)–, romper con frecuencia lo escrito o dejar olvidados los textos inéditos e incluso los publicados que no siempre recopiló.[6] Según todos los testimonios, Ayesta era hombre de conversación efervescente y en los primeros años del TEU, un ingenioso estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de la Complutense con grandes dotes literarias. Como escribirá su amigo Charles David Ley, «Daba la sensación de una fuerza natural, lleno de magnífico sarcasmo cuando hablaba y cuando escribía. Discutía de todo, criticaba todo» (1981: 53). Sin embargo, no creó «lo que su genio innegable prometía» (1981: 19).

A pesar de ello, Ayesta será inolvidable por su personalidad y su imperecedera *Helena o el mar de verano*. Para Medardo Fraile, Ayesta «es el recordado siempre por un solo libro de noventa páginas», el diplomático que «animaba la acosada vida literaria madrileña con ingenio de primera clase». Medardo Fraile, como otros contemporáneos, destaca de Ayesta sus frases, su originalidad y el

5. Lo cuenta Charles David Ley añadiendo: «Así es el cuento de Ayesta, que nunca se ha escrito, según creo, y aquí se ha puesto en letra de molde –salvo error- por primera vez» (*La costanilla de los diablos. Memorias literarias 1943-1952,* Madrid, José Esteban, editor, 1981, p. 20). Ley lo describe especialmente interesado en los temas religiosos (1981: 53).
6. He de agradecerle la información a su amable hija Mónica Ayesta, en la entrevista telefónica realizada el 25-10-2017.

talento de sus charlas y los cuentos rebeldes que leía y nunca se publicaban, y sobre todo, su interés como espectador y autor por el teatro, en el que, de haber sido otras las circunstancias, habría anticipado éxitos extranjeros.[7] A pesar de las escasas obras teatrales suyas representadas, esa era su vocación literaria más decidida, como lo atestiguan las varias obras teatrales inéditas que aún se conservan. Sin embargo, son pocas las obras teatrales que nos han llegado, en parte a causa de esa vida de diplomático, pero también, según me ha confesado recientemente su viuda, Hélène Scarbonchi,[8] por las constantes desilusiones que le ocasionó la censura, prohibiendo varias de ellas.

Convertido ya en diplomático –su primer destino en Bogotá fue en septiembre de 1949–, sus apariciones intermitentes por las tertulias y sus también intermitentes colaboraciones en prensa a causa de los más exóticos destinos (Colombia, Santo Domingo, Egipto, Sudán, Líbano, Austria, Francia, Holanda y Yugoslavia) fraguaron la aureola mítica que acompañaba al entonces conocido autor de *Helena o el mar de verano* (1952). A finales de los sesenta perfilará aún más esta aureola mítica su crítica periodística en línea aperturista. El periodista Parra Galindo lo recordaba en la redacción de *SP* como un caballero acompañado de un caniche y una elegante novia francesa, llevando un ejemplar de *Le Monde* bajo el brazo, con porte diplomático. Como también vemos en su obra literaria, como crítico político su humorismo nunca llegaba a la descalificación personal y era siempre ingenioso (Parra, 2012). Entre 1968 y 1969 publicará más de cuarenta artículos en la línea aperturista del Régimen para

7. Añade Medardo Fraile: «He oído hablar de una obra suya leída que, sobre un escenario y en circunstancias normales, se habría anticipado a un éxito londinense de muchos años más tarde: *Loot*, de Joe Orton», prólogo de Medardo Fraile a *Tarde y crepúsculo* (1993: 5). Se está refiriendo a la obra luego prohibida de 1953 *Entierro de caridad,* una entretenida *Farsa metapolítica* –subtítulo con que aparece en su manuscrito-, de la que he constatado que se hizo una lectura pública para «La Tertulia Literaria Hispanoamericana», probablemente sólo del primer acto, puesto que en los primeros años de la tertulia se publicaron cuatro números de la revista *La Tertulia* que, a juicio de su artífice Rafael Montesinos, son «hoy inencontrables y que representaban «fielmente los dos primeros cursos» (Montesinos, 1992: s.p). No sin dificultades, he podido encontrar el número 3 de 1953 en que efectivamente se publicó el primer acto de la obra de Ayesta bajo el título «Entierro de caridad o El triunfo de la equidad». Además, en el archivo de Rafael Montesinos se conserva una foto de Ayesta con él y Fernández Spencer que debe de ser de aquel encuentro u otro de fechas semejantes, pues además, el escritor ya diplomático en Colombia intervino en la concesión de varias becas a escritores de aquel país para que continuasen estudios en Madrid y se instalasen en el Colegio Mayor Guadalupe.
8. He de agradecerle también a Hélène Scarbonchi sus amabilísimas líneas a propósito de mi interés por la obra dramática de Ayesta. También ella subraya la singularidad de Ayesta, «una persona maravillosa, completamente aparte [que] ha dejado huella en todos los que han tenido la suerte de conocerle o simplemente de encontrarse con él» (correo personal del 21-11-2017).

la primera página de *SP,* el diario que rechazaba cualquier sumisión a grupos o partidos, y con los que se hizo famoso por firmar con el número de su carné de identidad. A pesar de la estrategia de la firma, fue desvelado el nombre del atrevido autor, hasta el grado de que será reconocido en la tradicional lista de los premios a los más «Populares» del año del diario *Pueblo* –junto a Massiel o Raphael–, en la categoría de Periodismo Político.[9] El «premio» del gobierno al funcionario polémico, en cambio, será encargarle abrir embajada en Sudán, mandándolo a la lejana Jartum. Allí continuará escribiendo teatro bajo la mosquitera (Pau, 2001: 106), y allí también un comando terrorista secuestra a varios embajadores y mata a los de Estados Unidos y Bélgica. El exitoso rehén mediador será Julián Ayesta, que consigue la liberación del resto de diplomáticos, y a su vuelta a España es reconocido con honores y enviado, ahora ya, a mejores destinos. Pero la profesión diplomática sólo le permitió escribir con dificultades e intermitentemente. Como declaró una vez jubilado, la literatura y la diplomacia eran tareas incompatibles: «Un diplomático escritor es algo contra natura»[10] (Alonso, 2013: 18-19).

Juan Perucho le reconocerá inspirador de su propia obra, pero por encima de su obra publicada, también él insiste en la genialidad de su personalidad: «Ayesta es uno de esos hombres cuyo impacto en quienes le conocían rebasaba su obra escrita –o al menos publicada–, era una incitación al diálogo y a la inquietud intelectual» (Perucho, 2002: 25). En sus recuerdos del café Gijón, Francisco Umbral lo destacaba entre los cuentistas que lo frecuentaban –junto a Aldecoa, García Pavón o Pilares–, marcado por la intermitencia de los destinos diplomáticos que lo hacían aparecer y desaparecer de las tertulias, llevando una existencia poco compatible con la naturaleza estática de las «horasculo» de todo escritor:

> Julián Ayesta, diplomático y escritor, tenía en el café un vago prestigio mítico por su ausencia y por su lejano libro *Helena o el mar del verano* […] una obra lograda de lirismo, circunstancia y concentración ambiental. Más tarde, Julián Ayesta empezaría a hacer periodismo, venido ya a Madrid, con cierta audacia política que le llevó a tener disgustos como periodista y como diplomático. Me parece que volvió a desaparecer, pues éste era el destino errabundo de muchas estrellas del Gijón, y concretamente de los diplomáticos, que cuando además

9. Por sus artículos en *SP* y compartiéndolo con dos periodistas políticos. «Los populares de 1968 según el diario *Pueblo», La Vanguardia Española,* 15-12-1968 y *ABC,* 17-12-1968. Los testimonios de quienes lo conocieron reflejan un carácter crítico, si bien no tan rupturista como lo supone en su interesante ensayo Jordi Gracia (2004: 380) basándose, entre otras cosas, en una cita descontextualizada que toma de Pau (2001: 47).
10. «Cuando escribes estás un poco en trance, y ese trance dura horas, o todo el día, y eso es fatal para la diplomacia. Hombre, si se escribe historia o un poema de vez en cuando...».

> son escritores, pasan por la literatura como lunas intermitentes y cosmopolitas. La literatura suele ser una cosa estática, aunque haya escritores muy viajeros, y el estatismo del Gijón veía pasar con curiosidad, ironía y cordialidad a los grandes y pequeños viajantes de la literatura (1977: 243).

Sobre esta entonces famosísima novela sí se ha detenido la crítica, pero con las mismas dificultades que antes apuntábamos para encasillarlo de algún modo. Escrita en la posguerra y en pleno triunfo de un realismo social que, salvo en los grandes autores, se atascaba con frecuencia en una angustiosa autorreferencialidad grisácea sobre fondo negro, la novela de Ayesta contrasta por su retrato delicado, sensorial e impresionista que evoca el proceso de enamoramiento del protagonista desde la infancia, rompiendo en sus recuerdos la linealidad temporal en que el sentido de la realidad y del misterio se conjugan en una narración lírica. Recién publicada, causó el entusiasmo crítico de muchos como Fernández Almagro por su alcance lírico en conjugación con una exploración psicológica en que permanece «la vibración y temperatura de lo actual», así como los ecos del monólogo discontinuo de Joyce. Sin embargo, los matices y delicadeza de la materia novelada le dan un timbre «personalísimo» (1952: 8). Traducida a numerosos idiomas y constantemente reeditada (la última reimpresión de Acantilado es de mayo de 2017), es «novela de culto» de la que se ha dicho recientemente que es «uno de los diez libros más importantes de la narrativa española del siglo XX».

La mejor descripción es la que su autor, ya jubilado, dio de ella: «Había una chica, Elena Valdés-Hevia, que la recuerdo de unos años más acá. Pero en realidad creo que Helena fue un conjunto de vivencias de la época de los grandes amores. Los grandes amores duran hasta los catorce o los quince años… Son muy precoces, los amores que te llenan». Un libro marcado por el amor también a su tierra y a la propia infancia perdida: «Al término de la Guerra Civil quise reanudar la adolescencia que aquella había cortado, y, claro, fue imposible. Entonces ordené los recuerdos y me puse a escribir» (Alonso, 2013; 18).

De hecho, esta magnífica y particular «novela» de menos de cien páginas, es en realidad la reunión de varios cuentos publicados anteriormente en distintas publicaciones periódicas con unos mismos protagonistas y escenarios. El paisaje de su infancia, su casa de Somió, el estío, que en otros textos describirá con el «viento y cables desmelenados» que «robleaban entre crujidos» con sus «luminarias», son los mismos «paisajes azules eléctricos» de *Helena* (Ayesta, 2003: 68, 70). El primer «capítulo», por ejemplo, es el relato «Almuerzo en el jardín» que Ayesta publicó en el suplemento dirigido por José García Nieto de la revista *Acanto* (e ideada por Entrambasaguas; ambos intelectuales fueron

determinantes en la biografía literaria del autor). Como aquí ya se ve, uno de los rasgos característicos de la obra literaria de Ayesta será precisamente la brevedad y uno de los rasgos de su personalidad el desinterés y descuido de su propia obra: olvidaba, rompía mucho, abandonaba textos en sus constantes viajes… y si no hubiera sido por el empeño de su primera mujer, nunca habría llegado a unir los capítulos que componen *Helena o el mar del verano*.[11]

Primeras publicaciones como alférez provisional y estudiante universitario

Terminada la Guerra Civil, Ayesta había iniciado sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid. Escritor siempre «poético» –como autor dramático defiende la poeticidad de la situación, pero no del lenguaje–, la primera publicación de Ayesta serán unos poemas incluidos en la edición que realizó el profesor Entrambasaguas de la *Antología del Alba (1940-1942)*. En ella publicará cuatro poesías junto a otros compañeros de Facultad y nuevos poetas como Alfonso Candau, José Luis Cano, Francisco García Pavón, Rafael Morales, Manuel Arroyo, Rafael Benítez Claros, Pablo Cabañas y Jesús Revuelta. Esos únicos poemas de los que tenemos noticia son: «Oda al día siguiente», «Noche con huracán del sur», «Tarde quieta de estío» y «Viento norte en noviembre». Todos ellos vuelven a remitirnos a la deliciosa escenografía y estilo de *Helena*. Clásico e intimista, su estilo, como el del resto de colaboradores, nada tiene que ver con el supuesto estilo falangista. Tomemos como muestra «Tarde quieta de estío»:

Las colinas se hunden en la calma morada
y los foros lejanos pastorean ensueños.
En las casas vacías incendiadas ventanas
en heliógrafo inmóvil para voces sin dueño.
Una angustia imprecisa ha quedado dormida
a la orilla de un mar aquietado y sangriento
mientras barcos de oro con muchachas y músicas
zarpan desde algún sitio a las islas del viento.

La temática de la obra de Ayesta, como la de otros falangistas, está totalmente ajena al «planto por la decadencia de la patria; la preocupación por un estilo viril y poético de la vida; los ataques al capitalismo judío e internacional; el militante antiseparatismo; la exaltación guerrera y militarista y la preocupación mundial». Nada que ver con esa retórica «de la *intemperie*, lo *exacto, máximo* o *inexorable*, la *milicia* y lo *imperial*, la *impasibilidad*, la *claridad* y el *heroísmo* frente a lo *bárbaro*, lo *turbio*, lo *chillón* y lo *estéril*» (Mainer, 1971: 31). Ana

11. Testimonio personal de su hija Mónica Ayesta (26-10-2017).

Casas precisa justamente la importancia de la inclusión de elementos apoéticos y antirretóricos –aquí, el heliógrafo– con una estética rehumanizadora propia de la Falange, desechando en cambio la fascista (Casas, 2007: 66-67). Para entender la obra de Ayesta e incluso los asuntos que tratará en sus obras teatrales, es fundamental recordar el emocionado patriotismo del joseantoniano catedrático de la Universidad Central, Joaquín Entrambasaguas, y el esperanzado papel que atribuye a esta generación de jóvenes universitarios entre los que se encuentra nuestro autor. Ayesta pertenece a un alba generacional de poetas a la que atribuye un papel simbólico en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. En el pasado, el ambiente de la Facultad era «sórdido, friolento, de egoísmos políticos crecientes o indiferencia oficinesca resignada». Era milagroso que el estudiante que llegase a ella como poeta «no quedara curado de versos para siempre entre tanta lengua muerta y tanta asignatura sin vida». Todo ello reproduce una situación y tipos que captará Ayesta en *El tímido Serafín:*

> La Facultad, la Universidad, nos quería así, en sus pasillos lúgubres y en sus aulas polvorientas; en su vida hostil, sin más bocanada de alma y paisaje que el descuidado jardín de aquel caserón desmantelado donde, pese a todo, tenemos aún cosidas nuestras almas…
>
> Aquella generación de estudiantes –la de José Antonio, claro es– se formó así y a trastazo limpio, en esa sequedad de Universidad sin Poesía (Entrambasaguas, 1943:10).

Esta nueva generación de Ayesta halló en la guerra «la dureza que templa las almas» y en la Universidad «el remanso sereno de la poesía». El catedrático insiste en que esta es la primera generación de estudiantes de Filosofía y Letras de la Central que, además de trabajar mejor que nunca, «forman una milicia y crean poesía; que son soldados y poetas como Garcilaso, con espada en la guerra y pluma en la paz» (1943: 11).

De hecho, muchas de las afirmaciones del catedrático en el prólogo de la *Antología del Alba (1940-1942)* son las mismas que leemos en las publicaciones periódicas del SEU, en las que también colaboraba Ayesta, como *Juventud y Haz;* las mismas ideas que vemos en otras publicaciones universitarias como *Alferez* o *Cisneros* (en esta última publicó Ayesta *El tímido Serafín* que estrenó el TEU de Madrid). En todas estas composiciones poéticas, vemos el ímpetu de quienes comienzan una etapa histórica de reconstrucción, empezando por la renovación universitaria de los que fueron pasillos lúgubres y aulas polvorientas del pasado. La antología poética incluye composiciones de trece poetas

nacidos casi todos entre 1919 y 1923,[12] rondan los veinticinco años y la mayoría no han publicado nada antes –con excepciones como Cano, Morales o Viejo Otero.[13] Significativamente, concluye la antología el poema de Viejo Otero «Dolor y ausencia de la ciudad universitaria», que refleja esa nueva ansia de vivir de los primeros estudiantes tras la contienda.

Gráficamente, el colofón del libro explicita ese ímpetu generacional nuevo que hace suyo el papel de soldados poetas: «Renacer fuerte y dulce de Garcilaso», impreso, LAUS DEO, «Para mayor gloria de la Universidad». Destaco este colofón porque sintetiza muy claramente la actitud generacional de estos autores: asumen que son, por la gracia de Dios, poetas, en un tiempo pasado soldados y ahora universitarios. El propio Ayesta será poco después colaborador de la revista *Garcilaso. Juventud Creadora,* fundada por García Nieto, en que se asume ese clasicismo enriquecido por la poesía moderna; una poesía intimista, humana, ligada más a una experiencia anímica o sentimental que a una ocasión histórica o externa –nada combativa, grandilocuente ni política. Eso mismo es *Helena o el mar de verano,* que para más señas se inicia con dos citas: la garcilasiana, «Por ti la verde hierba, el fresco viento,/ el blanco lirio y colorada rosa/ y dulce primavera deseaba», y la de un libro tan importante entonces como *Sombra del paraíso*, de Aleixandre: «Pero lejos están los remotos días/ en que el amor se confundía con la pujanza de la naturaleza radiante/ y en que un mediodía feliz y poderoso/ henchía un pecho, con un mundo a sus plantas».

En el mismo número de *Cisneros* en que Ayesta publica su obra teatral *El tímido Serafín,* Castro Cubells dedica un artículo a la «Facultad de Filosofía y Letras» de la Universidad Central. Recuerda el comienzo del curso 1939-1940, tras el forzoso silencio de la guerra, y cómo resurgió entonces la esperanza, pero en medio de la estrechez máxima, viviendo universitariamente gracias a la generosidad de otras facultades, dado que la guerra había acabado con el

12. A excepción de J. Revuelta de 1918, J. A. Sopranís nacido en 1917 y del mayor de todos ellos, José Luis Cano de 1912.

13. La antología incluye las composiciones de Manuel Arroyo, Julián Ayesta, Rafael Benítez Claros, Pablo Cabañas, Alfonso Candau, José Luis Cano, Jaime Delgado, Francisco García Pavón, Rafael Morales, Salvador Pérez Valiente, Jesús Revuelta, José Antonio Sopranis y Eliseo Viejo Otero. Antecediendo a las composiciones poéticas, se dedican unas líneas a cada autor. Varios de ellos coinciden publicando en *Haz,* donde Ayesta publicará también cuentos. De Julián Ayesta leemos «Nació en Gijón el 14 de noviembre de 1919. No ha publicado nunca poesía. También cultiva la prosa y el teatro. En la actualidad trabaja en una novela que titula "Serafín Adelfa"». Como tantos otros escritos de Ayesta, esta novela nunca vio la luz, si bien, por fecha y asunto apuntado en el título podría tratarse del mismo argumento de la obra teatral que publicará ese mismo año *El tímido Serafín*.

primer edificio de la Ciudad Universitaria. Es justamente en octubre de 1943 –el mismo curso en que el estudiante Ayesta publica su obra teatral– cuando se inaugura oficialmente la Ciudad Universitaria: «Para todos los estudiantes, aquel día tuvo un gran significado de Fe y de Esperanza, pero especialmente para los pertenecientes a la Facultad de Filosofía y Letras, que volvían a tener casa propia, espacio amplio y nuevos horizontes» (Castro, 1943: s.p.).

Ese «alba» es la que esta generación de universitarios y escritores debe construir, el mismo espíritu renovador que emprendería el TEU. De la vieja Universidad de lenguas muertas y «asignaturas sin vida» surge ahora esta generación que, a decir de Entrambasaguas, durante la guerra protegió y conservó íntegra la sensibilidad para derramarla en la poesía pura. Esta generación encarna el ejercicio de las letras y el de las armas, convirtiendo en modelo predecesor a Garcilaso. Así, «surge una generación de estudiantes que, además de trabajar, mejor que nunca, forman una milicia y crean poesía; que son soldados y poetas como Garcilaso, con espada en la guerra y pluma en la paz» (Entrambasaguas, 1943: 11).

Las aportaciones literarias de algunos autores como Julián Ayesta a las publicaciones como *Haz, Juventud* o *Alferez* manifiestan semejanzas con la de otros autores de las mismas publicaciones, y por estilo y temas explican el carácter inconformista de muchos que después evolucionan hacia la socialdemocracia.

Como muestra de la relación entre el TEU y la prensa del SEU, mencionábamos antes que en *Haz* podían leerse artículos de los pocos autores noveles a los que la agrupación de Modesto Higueras representó. Antes de estrenar su primera obra con el TEU, Ayesta había publicado en él un cuento interesante para entender el trasfondo ideológico de estos jóvenes: «La República. Memorias de un joven burgués» (*Haz. Revista Nacional del SEU,* nº 2, marzo de 1943). Nótese que, sin crítica alguna, lo reprochable para estos falangistas no es lo ideológico, sino la actitud acomodaticia que se identifica con ser «burgués». Su relato del momento del advenimiento de la República es amable, ajeno por completo a cualquier rastro de soberbia vencedora. Lo más crítico que se puede advertir es una leve ironía al describir la grandilocuencia y el tono mayestático de sus partidarios que se consideraban ejemplo para toda Europa, en párrafos como este:

> –Señores, Europa entera nos está mirando…
>
> Desde las bocas de riego y los sótanos ignorados, desde el tejado rojo y parpadeante que miraba al oeste y las gafas gigantescas y azules de la muestra de los ópticos, tal vez desde los escaparates oscuros de las mercerías al por menor, toda Europa miraba la proclamación de la República. Su monóculo y su guiño taladraban la perspicacia de las autoridades legítimamente constituidas

> que prohibían los borrachos con razonamientos fríos y metálicos como pescadillas recién sacadas (Ayesta, 1943: 14).

Sólo el subtítulo anuncia lo más criticable de todo aquello y que reaparecerá en sus obras teatrales para el TEU: su irónica mirada hacia la burguesía acomodaticia. El tío Alfredo del relato –al que, por lo demás, retrata con entrañable cariño–, es silencioso para los demás, pero audaz republicano católico-anticlerical en la casa de su conservadora hermana, quien, por otro lado, también es humorísticamente disminuida a una «voz desmayada y siflomística». En definitiva, Ayesta está retratando la complejidad ideológica de la Guerra Civil tal y como él mismo la vivió, como hijo de republicano de derechas.[14]

Aportaciones de Ayesta al TEU

Así, el joven alférez provisional estudiante de Filosofía y Letras, con tan sólo cuatro poemas y un cuento publicados, pero con una personalidad desbordante, se convertirá en el primer autor novel seleccionado, sin embargo, para ser representado por el TEU.

Simplemente así

Se ha prestado muy poca atención a esta notable y breve obra teatral de Julián Ayesta. Antonio Pau, quien no sólo ha escrito una biografía sobre Ayesta, sino que además lo conoció, afirma que se estrenó en el Teatro Español, representada por los actores del TEU y dirigida por Modesto Higueras (Ayesta, 2001: 83 y como obra estrenada, Ayesta, 2003: 14).[15] Aunque, como sucede con otros montajes del TEU, no tenemos más referencias, reúne todos los requisitos para creerlo.

Según me ha confirmado su hija, muerto el padre de Ayesta en 1942, su madre tuvo que regresar a Gijón, mientras Ayesta permanecía en Madrid como estudiante de Filosofía y Letras que, además, iniciaba estudios de Derecho y vivía en el Colegio Mayor Jiménez de Cisneros, «un par de cursos al menos».[16]

14. El escritor era hijo de Julián Ayesta Manchola, abogado de prestigio y periodista, fundador de *El Comercio* de Gijón, y fundador también del partido Derecha Liberal Republicana, siendo diputado de la conjunción republicano socialista de 1931 (Cuesta, 2006).
15. Sin embargo, no hemos encontrado más referencia a su representación y, en cambio, *El tímido Serafín* es recibida por Villacorta *(Arriba,* 8-3-1943*)* como primer estreno de Ayesta. Quizás pudo tratarse de una representación leída o una representación en el Colegio Mayor, posiblemente organizada por el SEU.
16. Entrevista telefónica realizada personalmente a Mónica Ayesta el 26 de octubre de 2017. A excepción de las entrevistas concedidas en vida por Ayesta, en que hace alguna alusión a su vida, la única biografía sobre él es la realizada por A. Pau como introducción a los

El Cisneros fue heredero de la Residencia de Estudiantes, hospital y hasta cuartel de milicianos durante la guerra, y será el primer Colegio Mayor que reinstaure el Ministerio de Educación Nacional en vinculación a la Universidad Central (Ibáñez Martín, 1943: 5-6). Con estos Colegios Mayores se «aspira a que en ellos los escolares reciban, a más del complemento cultural necesario a sus estudios, la imprescindible educación religiosa, política, social, estética, deportiva y la del trabajo» (Sánchez-Bella, 1943: 60). También estudiante de Filosofía y Letras en la Central y compañero del Cisneros –como Ayesta–, el futuro Ministro de Información y Turismo (1969-1973), Alfredo Sánchez-Bella destaca la fecunda vida cultural del Colegio Mayor en que se alojan en aquel momento ciento cincuenta estudiantes, bajo la dirección de Pedro Laín Entralgo. Por el Colegio pasarán escritores y artistas, se celebran cursillos, sesiones periódicas de cine, conciertos dos veces al mes, además de tener una intensa vida deportiva, como lo demuestra la celebración estudiantil de las Olimpiadas deportivas (tenis, hockey, fútbol…) La crónica de actividades incluye la «asistencia a la puesta en escena de nuestras más celebradas obras clásicas», entre las que podría haberse representado la pieza de Ayesta, como era costumbre hacer en las representaciones del TEU.

Ayesta vive en primera línea el despertar universitario y la vinculación de esta juventud creadora en el impulso entusiasta a la cultura. Las numerosas actividades deportivas y culturales del Colegio Mayor serán recogidas en la revista *Cisneros* que empieza a publicarse en enero de 1943. *Simplemente así* se publica en el primer número de la revista universitaria del colegio mayor de la futura Complutense. Por el tema que desarrolla, veo muy factible que la representación de la obra se realizara el 9 de febrero de aquel año, conmemorando «El día del Estudiante Caído», que toma la fecha del asesinato, nueve años antes, del estudiante de Medicina y cofundador del SEU Matías Montero, tiroteado mientras vendía el periódico de la Falange *(FE)*. En dicha conmemoración, el SEU participó en varios actos que homenajeaban a todos aquellos estudiantes falangistas que habían sido asesinados por su ideología[17] y quizás uno de los actos conmemorativos fuese la representación de esta pieza.

Simplemente así es una «comedia trágica, en cuatro actos». Como también veíamos en «La República», Ayesta atestigua grandes acontecimientos

Cuentos. Sin embargo, salvo la mención a sus estudios, poco más se sabe de los años universitarios en que escribió las obras teatrales para el TEU y sus cuentos.

17. «Hoy, con el recuerdo vivo de Matías Montero, el Frente de Juventudes conmemora solemnemente en toda España el Día del Estudiante Caído», *ABC*, 9-2-1943. El artículo equipara el idealismo de aquellos jóvenes con los divisionarios actuales, como también hace Ayesta en esta obra.

históricos nacionales sin exaltación alguna, criticando amablemente la pasividad burguesa ante el drama, incluso cuando, convertidos en víctimas, siguen sin salir de su atonía. La rebeldía de Ayesta lo es contra lo establecido e ineficaz, contra la generación anterior incapaz de cambiar las cosas antes de la guerra y contra la actual supervivencia de esa falta de movilización, tan murmurante como inactiva, que el escritor quiere desenmascarar en la obra para que no se imponga en el futuro. Tras el texto, Ayesta añade unas líneas reflexivas:

> Mansa y desoladora historia que no hay por qué callar. Porque el que calla se hace cómplice de lo callado y si aquello es vergonzoso, desvergonzado será el cómplice. Porque nosotros no queremos tales alianzas hablamos así. Y el que crea que escandalizamos, ¿piensa acaso que es escándalo decir que los pájaros vuelan o que nadan los peces? Si todos jugamos en esta comedia –y los que se escandalicen mucho más–, ¿por qué asustarse ante el espejo?

Simplemente así es el espejo que Ayesta pone ante la sociedad de posguerra con el deseo de evitar la repetición de ese modo de actuar que engendró la Guerra Civil:

> Más vivos que en retratos más actuales que nosotros mismos, los muertos nos juzgan desde su morada y nos ven impasibles, como si su sacrificio hubiera sido un episodio sin importancia. Los muertos nos contemplan por sí mismos; no creen los artículos de encargo ni los discursos de ocasión (Ayesta, 1943: p. 94).

Ya en este temprano texto, el escritor busca lo poético en la situación y ambiente, pero no en el lenguaje, que busca la expresión natural. Ese «Simplemente así» del título advierte de cómo la inercia arrastra a la tragedia, y eso es lo que sucedió en el pasado inmediato y lo que sucederá en un futuro si no se remedia. El autor escoge cuatro fechas de la Historia española reciente para los cuatro cuadros de la pieza: 1933, 1937, 1941 y 1942. En los cuatro cuadros recrea poéticamente esa inercia de quienes constantemente lamentarán prosaicamente el precio del trigo, la escasez de comida y la dificultad material de sobrevivir. Para teatralizar la pasividad burguesa, la ambientación ha de buscar la monotonía en la repetición en todos los cuadros del mismo decorado, los mismos personajes sentados en los mismos sitios y hasta el mismo sonido de piano, que ha de insistir «en su taladrante y pesadísima lección» de solfeo. Durante los cuatro cuadros y momentos históricos, los mismos personajes permanecen en una sala confortable de clase media. Sobre el gran sofá del fondo se ve un «cromo» del Corazón de Jesús –en señal de lo superficial y convencional de su religiosidad. Todo ello se repetirá en los cuatro cuadros, destacando así la única novedad que supondrá la aparición sucesiva en cada uno de ellos de un nuevo

retrato enmarcado en negro que se van sumando, mostrando al espectador las víctimas de esa pasividad.

En el cuadro inicial de 1933 los personajes comentan la falta de libertad religiosa que viven bajo el gobierno de Azaña y la escasez de alimentos, pero lo único que hacen es lamentarse e ironizar. Hablan también de los primeros estudiantes falangistas asesinados por su ideología, pero los llaman «gente del hampa», en referencia precisamente a las críticas que se despertaron ante el asesinato del falangista de quince años Jesús Hernández, de cuyos asesinos José Antonio Primo de Rivera había sido el acusador particular (*ABC,* 11-4-1934). Cabe destacar que Ayesta mismo se había afiliado a la Falange cuando sólo tenía quince años, al poco de la Revolución de Asturias. Por eso, los personajes aburguesados manifiestan su desdén hacia los chicos que juegan «a lo Mussolini», con una ironía que parafrasea el conocido discurso de Primo de Rivera en el Parlamento contra los «alifafes, accidentes y galanuras» del fascismo en el mismo año de afiliación del autor a la misma.[18] El asunto de la obra refleja, en definitiva, el contenido de varios de los artículos que José Antonio Primo de Rivera había descrito en el mismo periódico del SEU del que ahora Ayesta es colaborador, particularmente, «Sentido heroico de la milicia» y «Mientras España duerme la siesta» (*Haz,* 1935).

En los siguientes cuadros, se repiten situación y desenlace, aunando la valentía de los jóvenes anteriores a la Guerra Civil, que dieron su vida por enfrentarse al comunismo, a los de la guerra y posguerra, en referencia a la División Azul. En 1942, ya muertos todos los hijos de esos burgueses acomodados en sus sillones, aún se lamenta superficialmente uno de ellos de que no «hay criterio de gobierno ni hay nada». Simplemente así, se escribe la Historia: con la repetición de los errores que ocasionan las muertes de los que quieren cambiar las cosas.

Simplemente así conmemora a los estudiantes caídos con el indudable acierto de ser una obra política que no se venga ni hace crítica del bando vencido en la contienda, del que nada se nos dice en toda la obra. Y téngase en cuenta, además, que sortea ingeniosamente la salida fácil de hablar de verdugos socialistas, comunistas o anarquistas. Sin acritud alguna, los estudiantes asesinados son víctimas de la impasibilidad española ante la tragedia, del egoísmo e inoperancia de los espectadores de los hechos que, aun viviendo las estrecheces

18. Ayesta fue jefe de centuria falangista, seuísta activo y colaborador de la misma publicación. Por eso es un error identificar su pensamiento con el de quienes critica. Señala Juan Lázaro que en esta obra se critican a Azaña, a Mussolini y al gobierno de 1942 (Lázaro, 2013: 2). Sin embargo, el comentario es irónico y no crítico contra Primo de Rivera, sino contra quienes desconocen su alejamiento del fascismo de 1934.

del conflicto nacional, no hacen nada por cambiar la situación. Es una lección amable que avisa a los espectadores de que nosotros mismos en la actualidad podemos ser como los personajes de la pieza.

El tímido Serafín

De esta pieza, tanto la familia del autor como el Centro de Documentación Teatral conservan el programa de mano de la representación realizada por el TEU de Madrid y dirigida por Modesto Higueras en El Español el 8-6-1943, aunque fue también representada por el TEU de Zaragoza (Bajo Martínez, 2015: 66).[19] En su estreno madrileño, tras la breve pieza de Ayesta, se representaron *El cartero del rey* de Rabindranath Tagore y *Los borrachos* de Quiñones de Benavente[20], y a pesar de lo bien acompañada que iba la pieza, *El tímido Serafín* atrajo la atención de la crítica y público, que la aplaudió mucho. *Arriba, ABC, Ya, Madrid* o *Informaciones* recogerán sus impresiones favorables sobre la obra al día siguiente del estreno. Todas las críticas coinciden en alabar las «excelentes dotes de comediógrafo», el «fino humorismo» con «trazos hilarantes» (*Arriba*, 9-6-1943), la «sátira llena de gracia y fino ingenio, en la que su autor maneja las figuras con habilidad teatral y subraya con acierto la lucha interior de Serafín y sus indecisiones» (Marquerie, *Informaciones,* 9-6-1943) y el «talento para la invención, fantasía y gracia, soltura y desembarazo en los diálogos», de «fresca y jugosa gracia» (C., *Madrid,* 9-6-1943). Ayesta –nos dice esta última crónica–, «se nos revela como una promesa de autor muy estimable, deseoso de encontrar caminos limpios y nuevos al teatro dialéctico».

El universitario Ayesta publicará esta obra en la revista de su Colegio Mayor, el Cisneros. Como la anterior pieza, se trata de una amable crítica a la falta de voluntad y a la inacción, y otra vez, se trata de una crítica generacional, sin banderías políticas, de quienes, siendo jóvenes, han estado cerca de la muerte en la guerra y ahora se acogen al calor de las letras –escribe, emulando la idea garcilasiana de Entrambasaguas. La obra:

19. No se nos indica fecha ni lugar de esta representación zaragozana.
20. El CDT la tiene mal fechada como estreno de 1952, si bien la prensa recoge su estreno en esta otra fecha. Ficha técnica: Dirección escénica: Modesto Higueras. Escenografía: Juan Ismael, realizado por H. Sancho Lobo. Intérpretes: José Luis Lopes, Cecilia Ferraz, Fermín Lapuente, Antonio Cabrera, Augusto Higueras, Ana María Saizar, Ana M. Mateos y Salomé Notario. Otro error al transcribir la ficha del CDT lleva a J. Lázaro (2012) a suponer varios cambios en la representación, como la supresión de los personajes de la sombra y del estudiante que aparecían en la versión publicada en la revista *Cisneros,* 1943. Sin embargo, en el programa de mano sí están dichos personajes.

> Es una bufonada escrita, entre otras cosas, para poner en ridículo a cierta gente que lo merece. Ataca al tipo de intelectual tímido, inhibido, que una generación templada tanto al filo de la muerte en guerra como al calor de las letras, no puede menos que rechazar. Que ese tipo existió y existe es indudable.

Aunque se teatraliza la imposibilidad amorosa del tímido, lo que es criticado humorísticamente es la incapacidad para la acción en general. Según dice el autor, el motivo de la pieza es ridiculizar el modelo de intelectual que asiste a la vida como un espectador evitando ser su actor –en definitiva, semejante a lo visto en *Simplemente así*. Ese modelo intelectual es el que Ayesta reconoce en una de las «bestias negras» del falangismo de la inmediata posguerra: Ortega y Gasset. Prologando la pieza escribe:

> En la *Conversación en el golf* (*El Espectador*, IV), se lee esta charla entre unas muchachas y el prototipo del intelectual por excelencia: «–Yo no comprendo cómo puede usted vivir sin tomar el sol… –Es que no vivo (le respondo). –Pues ¿qué hace usted? –Asistir a la vida de los demás».

En realidad, el asunto literariamente debería remontarnos al «hombre superfluo» de Lermontov, que en España noveló y hasta dramatizó Galdós en *Realidad* (1892). De ahí, obras teatrales como la galdosiana *Voluntad* (1895), que toca tema después tan azoriniano y ganivetiano que se convierte en asunto central de la literatura noventaiochista. Serafín es un erudito incapaz de salir de la teorización para convertir en acto aquello sobre lo que tanta bibliografía maneja, exactamente igual que sucede con el personaje del drama galdosiano de 1895. Ahora bien, el antecedente de Ayesta es el Ortega que afirma:

> Yo atestiguo que usted existe, que es usted ahora, prisionera de los rayos solares, casi un mito perfecto; que el cuello de leopardo en que culmina su abrigo es auténtico, hasta el punto que siento no haber traído el arco y las flechas, ya que ganas de cazar a nadie le faltan, señora, por muy mártir que sea…
>
> Testigo soy, un testigo de la gran maravilla que es el mundo y los seres en el mundo. ¡Y no es misión despreciable, ninfa amiga! Si no existe alguien que atestigüe la existencia de las demás cosas, ésta sería como nula (Ortega, 2017: 523).

Ante la tentación de empujar con un palo la pelota de golf, el personaje orteguiano siente que le acarrearía castigos milenarios por ser indócil a su dharma, entendido como sublime empirismo de la moral. En realidad, el texto de Ortega destila el mismo humor ridiculizador de Ayesta, pero el joven escritor llevó aún más lejos que José Antonio su crítica al pensador en el artículo que le dedicó, otra vez, en *Haz:* «La política y el intelectual: Homenaje y reproche a Don José Ortega y Gasset». En él se observa la admiración del líder falangista hacia el catedrático de Metafísica, pero al que reprocha su última impasibilidad política.

A Ortega y Gasset, José Antonio lo llama «maestro de la Juventud», pero le recrimina haber abrazado la causa republicana y que cuando ésta se desvió del ideal, lo que el intelectual hizo fue limitarse a contemplarla:

> […] hay que percatarse de que el paso de la ciencia a la política implica una tragedia: la de revisar constantemente sus propias conclusiones; la de conferir a sus conclusiones la condición de provisionales. El método filosófico arranca de la duda; mientras se opera en el campo de la especulación hay, no ya el derecho sino el deber de dudar y de enseñar a los otros a que duden metódicamente. Pero en política no; toda gran política se apoya en el alumbramiento de una gran fe (Primo de Rivera, 1935: 1).

En cualquier caso, la prensa seuística invita constantemente a esa idea de trabajo y sacrificio para el bien común. En otra de las publicaciones periódicas de universitarios falangistas en que Ayesta publicará –en *Alférez–,* leemos en las dos primeras páginas a José Luis Pinillos «cantarles las cuarenta» a los más jóvenes estudiantes que no han participado en la guerra que costó un millón de muertos y ahora están en la Universidad llenándose la boca de teorizaciones abstractas:

> Para empezar diré a boca de jarro que España está harta, harta hasta la indigestión y las náuseas, de espectadores inteligentes, de teóricos hipercríticos y frívolos, que resuelven con una frase elegante los problemas más dramáticos, y que frente a la tarea de reconstrucción espiritual que a todos nos aguarda, su única reacción es la fácil y poco viril de señalar defectos (Pinillos, 1947: 1-2).

Está claro que el protagonista de la obra de Ayesta es un teórico universitario, un profesor de la Facultad en que estudia el escritor. El crítico A. M., de *Informaciones* al comentar entusiasmado la pieza, incluso aventura qué profesores están representados en Serafín: «las alusiones circunstanciales y de vida estudiantil –a don Ramón o a Entrambasaguas– con las que se salpimienta el diálogo tienen su espontáneo e innegable encanto» (A. M., 9-6-1943). Con nombre y apellido aparece el mismo tipo en su «estampa» para *Garcilaso* «Improntu para Masoliver», donde entrevera recuerdos del pasado inmediato, entre los que están las «Tristísimas tardes cómo Dámaso Alonso explicando sin fe Filología Románica sentado sobre la mesa, riéndose por lo bajo de la línea Spezzia-Rávena, que separaba la Romania Oriental de la Occidental, hasta que el Octavo Ejército cayó sobre el valle del Po e impidió con mucha protección aérea que las sordas intervocálicas *p, t, k* sonorizaran en *b, d, g* en toda la Italia del Norte, desde Trieste a los Alpes saboyanos […]» (1944: s.p.).

Serafín lleva media vida sin decidirse a nada ni profesional ni personalmente. Exagerando hasta el extremo la asociación que Gerardo Diego hacía

entre colores y músicas,[21] Serafín ha dedicado su vida a poner música al zodiaco y a adscribir colores a los siglos, creyendo que vivía, pero sin vivir realmente. Exagerado y sin el ingenio del poeta, esta asociación sinestésica late en el ridículo protagonista de la pieza: hombre reducido al pensamiento sin acción, cuyas mayores aportaciones al conocimiento son haber puesto música al Zodiaco, siguiendo el mismo método de asociación, y haber dado colores a los siglos.

La literatura le ha servido para encerrar aquellas voces calientes de los enamorados en el marco perfecto de la frase «sin oírlas gritarle». Cuando una joven rubia entra en el escenario, se enamora perdidamente e imagina cómo podría retenerla. Pero incluso aunque ella busca excusas para quedarse más tiempo y volver a verlo, él no sale de su timidez y pierde toda oportunidad de entablar una relación con ella. La Sombra del propio Serafín, audaz y decidida, le va haciendo ver sus fallos, sus «otro día será, para qué seguir, hay pocas posibilidades», con que excusa su inacción. En una actuación de la obra que destaca –según Villacorta, el crítico de *Arriba*–, por su expresión y mímica, Serafín se propone actuar y, apasionado, nos describe su cómico plan para seducirla:

> Yo me subiría en la Biblioteca a las librerías más altas para arrojar los libros al suelo. Bailaríamos saltando sobre las notas bibliográficas y las ediciones meritísimas; destrozaríamos a patadas las obras de Emilio Cotarelo y Mori y las de Gastón de Paris. Parapetados en barricadas de estudios y monografías sobre los orígenes de la lírica, nos bombardearíamos con proyectiles de rosas y cuando, cansados, nos quedásemos quietos, yo le diría los apacibles alejandrinos de Berceo:
>
> «En nomme de Dios Padre que fizo toda cosa et Jesucristo, fijo de la Gloriosa…»
>
> ¡… O no! ¡Cantaría «La Parrala» entre los códices miniados! ¡«Ojos verdes» entre las cándidas figuras antiguas! ¡Lo alborotaría todo para acompasarlo con mi alegría, lo destrozaría todo para convencerla de mi poder, rompería con toda esta vida mía, llena de estudios críticos sobre el amor en Garcilaso, o de análisis bibliográficos sobre los madrigales en sabe Dios qué siglo para enamorarme yo, yo, yo! ¿Me entiendes? (Ayesta, 1943: 161).

21. Ayesta recordará en «Improntu» y en «Somió, entonces» (Pau, 2003: 68) cómo durante su infancia venía el sonriente Gerardo Diego. Allí, tras interpretar «Sor Monique» de Couperin, preguntaba a los concurrentes si Monique era rubia o morena, e intentaba que por el tono mayor o menor adivinaran el color del pelo. En su precioso «La lengua reformada», Ayesta recuerda a un viejo profesor que, en asociación semejante, explicaba que «pájaro» sólo es el que va volando, porque el que se mece en la rama es «pajáro» y si anda por el suelo es «pajaró» que, si ya ha sido alcanzado por un cazador, aumenta el peso de su acentuación aguda (1954).

Todo ese conocimiento adocenado, esos pasillos lúgubres de la Facultad de Filosofía que nos describía Entrambasaguas en el prólogo de su contemporánea *Antología del Alba* aparecen cómicamente aquí. La obra de Ayesta es una comedia que invita a la acción y quiere despedirse de la Universidad adocenada y teórica para dar la bienvenida a la nueva Universidad. La prensa universitaria de esos momentos está llena de artículos sobre el renacer de la Universidad Central y el nuevo edificio de Filosofía y Letras[22], y la prensa del SEU, llena de artículos sobre el hombre nuevo contrario al diletantismo y al egoísmo.[23] «Ahora tienes la ocasión, aprovéchala» –dice la Sombra–, es el momento de emprender una nueva vida, una auténtica vida. La Sombra zarandea al hombre viejo, invitándolo a la acción, a que «astille las imágenes que no dan sino sed» de auténtica vida, a que se ría «de las descripciones sobre el amor y de la delicadeza de los madrigales en tercetos» (Ayesta, 1943: 164). Pero Serafín no es capaz de convertir en realidad lo imaginado, por eso, la obra es una «Comedia o tragedia, según para quién».

La ciudad lejana

El 30 de mayo de 1944 el TEU de Modesto Higueras estrena en El Español una versión del propio Higueras de la cervantina *La cueva de Salamanca*, acompañada en su representación de *La ciudad lejana,* escrita en colaboración de Alberto Crespo y Julián Ayesta.[24] Según el programa de mano –conservado por la familia del escritor y el Centro de Documentación Teatral–, la realización y dirección es de Higueras; el vestuario, de J.L. López Vázquez y los decorados

22. Por ejemplo, C. Castro Cubells publica en el suplemento del número de *Cisneros* «La Facultad de Filosofía Letras», en el tono optimista de quienes estrenan edificio.
23. También en *Cisneros,* Carvajal firma «Tipología del estudiante de Filosofía y Letras» en que contrapone el tipo del estudiante de Derecho al del que considera opuesto estudiante de Filosofía y Letras (1943: 5-6). Véase también «Idea falangista del hombre» de Pedro Laín Entralgo, que inaugura las primeras páginas del primer número de *Cisneros*, en calidad de primer director del Colegio Mayor en que vivió Ayesta. El tema era considerado tan importante que con él abrió el número de *Alférez* J. L. Pinillos, con su artículo ilustrado y de varias páginas «Los confiados egoístas», donde reflexiona sobre ese tipo de estudiante universitario «fauna que abunda» llena de «frivolidad espiritual» (31-8-1947).
24. V. García Ruiz dice que se estrenó al alimón con el teatro Lope de Rueda y da como fecha el 26 de mayo de 1944 (2003: 88-89). De hecho, en la ficha del CDT se señala que la producción de la obra fue del TEU y del Teatro Lope de Rueda y se realizó el 26 de mayo de 1944, aunque la fecha correcta es la del programa de mano, cuatro días después, y no dice nada de que fuera en coproducción. La crítica de la obra publicada en *Informaciones*, firmada con las siglas C.E. (31-5-1944) es la única que hace referencia a que «el grupo teatral Lope de Rueda» trabajó muy bien en esta representación bajo las órdenes de Modesto Higueras.

de J. G. Ubieta, realizados otra vez por Sancho Lobo. En los papeles principales actuaban una jovencísima Nati Mistral (Natividad Macho, que por entonces tenía ya algún premio, pese a tener sólo 16 años) y el gran actor Valeriano Andrés (por entonces con 22 años), interpretando a Ak, el protagonista.

Alberto Crespo tuvo una trayectoria ideológica semejante a la de Ayesta, a quien debió de conocer en *Haz*. Había sido director de la revista *Cartagena Nueva*, del diario *Libertad* de Valladolid y, después de la guerra, fue el director de la segunda época de la revista del SEU, *Haz,* en que también colaboró Ayesta y otros autores noveles del TEU. Además, fue divisionario y al año siguiente del estreno de *La ciudad lejana* escribió sobre su experiencia en las interesantes *Memorias de un combatiente sentimental* (1945), también publicadas por la editorial Haz.

Lamentablemente, la obra no fue publicada, no la conservan los familiares de los autores y las escasas referencias que tenemos sobre ella proceden de las obras que versiona (Angélico, 2001) y de la crítica que la prensa realizó al día siguiente de su estreno. En el programa de mano se lee que la pieza tiene un objetivo político y moral, y está concebida como una réplica a la tesis de Jefim Sosulia en su cuento «Ak y la humanidad».

Este cuento fue editado en Madrid por la editorial Zeus en 1930 en el volumen titulado *Escritores de la Rusia revolucionaria. Veinte cuentistas de la nueva Rusia*, en versión de V. Orobón Fernández. Con idéntico argumento, la escritora Halma Angélico –seudónimo de María Francisca Clar Margarit– escribió su adaptación teatral, que fue estrenada en septiembre de 1938, en plena Guerra Civil, en el teatro Español. La obra despertó tal polémica y ataques contra su contenido y su autora en la prensa anarquista y socialista que a los nueve días de su estreno fue suspendida por orden gubernativa. Aunque la crítica de *ABC* fue benigna con la obra, la de *C.N.T*, órgano de la Confederación Nacional del Trabajo, en la que militaba Halma Angélico, la tilda de contrarrevolucionaria, pueril y desdeñable. Y la crítica política se extiende a los pocos días a *El Sindicalista, La Libertad* y *El Heraldo* que le reprochan la torpeza de su desenlace. Se trata de una distopía sobre el mejoramiento de la especie humana y la búsqueda de un mundo perfecto mediante el suicidio y eliminación de quienes física o moralmente sean imperfectos. El argumento que la obra de Ayesta y Crespo retoma es el siguiente en el resumen del *ABC*:

> En una sociedad cualquiera, nos presenta a un hombre –Ak– investido de poder omnímodo sobre sus compatriotas, que decide poner en práctica la sublime idea de un mañana perfecto. Para ello, psicólogos y médicos, constituidos en Tribunal Supremo, examinarán, uno por uno, a los ciudadanos, fallando cuáles son los que merecen seguir viviendo, y quiénes, considerados superfluos, han de desaparecer, eliminarse, en veinticuatro horas. Pero cuantos

> más mueren, mayor es la duda de Ak sobre la justeza del camino emprendido. «Al estudiar detenidamente a los vivos –dice– se saca la consecuencia de que las tres cuartas partes deben desaparecer, y al pensar en los muertos no se sabe si lo cierto hubiera sido amarlos y compadecerlos». Entonces intenta probar a redimir a los humanos por la bondad, por la comprensión mutua, por la creación de un Tribunal de la Tolerancia, encargado de hacer fácil y alegre la vida a todos. Pero sus súbditos se muestran quisquillosos, mal educados, violentos... Y Ak desaparece un día –tras volver a cruzar por su mente la idea de que la salvación está en la muerte–, dejando a la pobre Humanidad irredente, entregada a su destino.[25]

Los autores de *La ciudad lejana* dicen haber tenido en cuenta tanto el cuento ruso como su adaptación teatral española: «De ambas hemos tomado lo que nos pareció inútil y lo excesivamente sectario o demagógico». La obra, dice el programa, es de sobra conocida por todos: «Jefim Sosulia llega en su cuento a una solución nihilista que nosotros de ninguna manera podemos aceptar» y por ello es misión para el TEU –en general– poner en escena su réplica.

Por lo que nos cuenta la crítica, la obra de Ayesta y Crespo reproduce el argumento de *Ak y la humanidad,* si bien, por lo que podemos apreciar, añade un final diferente en el que parece notarse un cierto espíritu de astracanada, al menos en la descripción de Alfredo Marquerí para el *ABC*: Una joven de abrigo ancho y gran cinturón convence a Ak de salvar a la humanidad y va poniéndoles lacitos rosas. Pero cuando Ak los ve inútiles, entregados a las novelas rosas, se arrepiente. El final de la obra seguiría con ese mismo toque de Arniches o Valle-Inclán, y en lugar de la decepcionante desaparición final de Ak –de la versión de Sosulia y de Angélico–, Ayesta y Crespo le dan un final distinto:

> Después [Ak] rectifica su benignidad y concluye que todos son imbéciles y les invita a partir con él al desierto para llamar con nombres nuevos a las cosas. Los personajes que quedan en escena, y que simbolizan en cierto sentido –muy amplio, desde luego– el coro de las antiguas tragedias, tocan todos una trompetilla de cotillón y de verbena que surgen misteriosa y simbólicamente. Y cae el telón (31-5-1944).

Así como la representación del entremés cervantino mereció que el telón se levantara varias veces para que los actores recibieran los entusiastas aplausos de los espectadores, Marquerí condescendientemente añade que el público también aplaudió la que llama «desconcertante réplica».

25. Sobre la polémica que despertó la versión teatral de Halma Angélico en la prensa española, remitimos a la edición de Doménech, que incluye ambos textos y a Pedro Cataslán (2008).

Sin embargo, *Arriba* dice que fue una obra muy aplaudida y le ve una profundidad de pensamiento que el anterior crítico no señalaba: «sobre la posición materialista del cuento primitivo que pretende superar a la humanidad fuera de toda creencia y posición sentimentales, [los autores] oponen la salvación por el espíritu, elevando la poesía y el corazón por encima de la opinión sectaria y demagógica (31-5-1944). Jorge de la Cueva, en su crítica del *Ya,* incluso le da el titular de la representación a la obra de Ayesta y Crespo, en lugar de dárselo a Cervantes: «*La ciudad lejana*, comedia dramática de Alberto Crespo y Julián Ayesta», subrayando en su crítica que al desenlace amargo y desperanzado del ruso, los españoles logran darle un final optimista, aunque también menciona una cierta inexperiencia teatral en el perfil de Ak y en el desenlace (si bien, ambos defectos proceden de las versiones anteriores). Como en la versión de Angélico Halma, el final es tan rápido que nadie se esperaba que cayese el telón e hizo deslucir la expectación creada. En *Informaciones,* C.E. también centra el titular en *La ciudad lejana* que, en general, ha resultado una obra «interesante». Si bien el público puede estar ya de vuelta en lo relativo a las disquisiciones sobre un gobierno justo, la obra ha sido un proyecto noble, aunque con «inocentes conclusiones espectaculares». Sin embargo, repite que fue una obra interesante y que el público la aplaudió con entusiasmo. *Madrid* brevemente anota la pretensión simbólica y poética de la obra y una cierta confusión entre los espectadores que, no obstante, aplaudieron su ambición.

El farsante del mundo occidental

En 1947, Julián Ayesta realizará la traducción de esta obra de John Millington Synge, en colaboración con sus amigos Rafael Montesinos y Charles David Ley. La obra había ocasionado en su estreno en Dublín de 1907 una gran polémica por el asunto que trataba: un parricida, embaucador y atractivo, que para la crítica y espectadores fue una ofensa a la moral y costumbres irlandesas.

Cerca de la tertulia a la que acudía Ayesta en 1947, se reunía el grupo teatral del TEU, en torno a su director Modesto Higueras. Así nos lo cuenta en sus memorias Charles David Ley, quien comenta que de vez en cuando representaban los domingos en el Español o en otro teatro, alguna obra clásica. Al comentario de Modesto Higueras de que Lorca era su maestro y que se había interesado por el irlandés Synge, autor de *Jinetes hacia el mar,* Ley añadió que *Bodas de sangre* y *Yerma* tenían el mismo ambiente y valores poéticos del habla campesina apreciables en la obra del irlandés, ya entonces traducida por JRJ y Zenobia Campubrí. A ello le respondió Modesto Higueras que una de las ilusiones de Lorca era poner en escena *El farsante del mundo occidental,* por lo que animó a Ayesta, Montesinos y Ley para que hicieran una versión:

> Infelizmente, cuando estaba hecha la traducción las autoridades responsables del Teatro Universitario se escandalizaron del tono de la obra y su presentación de los campesinos irlandeses como buenos paganos poéticos, cuyo catolicismo es completamente superficial. No me lo explicaron así, pero de todas formas era evidente que no había nada que hacer (Ley, 1981: 86).

De manera que esta traducción en que colaboró Ayesta no vio nunca la luz. Sí, en cambio, la que después realizó Ley en colaboración con Luis Castillo de *Jinetes hacia el mar*, que se representó el 29 de abril de 1947 en el Aula Magna de la Facultad de Letras y se repitió para el Teatro de Cámara del Teatro Español, parece ser que con la orden a los actores de que hablasen lentamente para compensar la brevedad de la pieza, ocasionando un fracaso total (Ley, 1981: 86-87). Pero el empeño de Higueras en *El farsante* no cejó, y finalmente pudo estrenarla bajo su dirección en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo en 1956, si bien, probablemente perdida la versión de Ayesta, Ley y Montesinos, la versión estrenada fue de Elías Gómez de Picazo (CDT).

Estas fueron las obras de Ayesta para el TEU, aunque su interés por el teatro se mantendrá como su gran vocación durante toda su vida. En los años cincuenta aún reseñará varias representaciones teatrales: desde *La mordaza* de Sastre o *La viuda de las camelias* de Álvaro de Laiglesia a las representaciones de Claudel, Lorca o el *Don Juan Tenorio* (Ayesta, 2003: 36-56). Cinco años después del rechazo de su traducción de Synge, hará una lectura dramatizada de su prometedora obra *Entierro de caridad* para la tertulia Hispanoamericana de Rafael Montesinos, que, según figura manuscrito por Ayesta en el texto inédito, también fue censurada. *El fusilamento de los zares de Rusia* será su última obra teatral publicada, aunque nunca representada (1967). Estuvo a punto de estrenar *Estado de razón* (1971), pero también será prohibida por la Junta de Censura Teatral. Y aún habrá que sumar a todas ellas varias obras teatrales inéditas, como *La hija* (1966), *Diversiones nocturnas* (s.f.), *Clemencia* (s.f.) y *La drogadicta de Ámsterdam* (s.f.) (Pau, 2003; Lázaro, 2013).

Bibliografía citada

A.M., «En El Español: Brillante actuación del T.E.U.», *Informaciones,* 9-6-1943.

Anónimo, «Muerte del niño fascista Jesús Hernández», *ABC,* 11-4-1934.

—, «Hoy, con el recuerdo vivo de Matías Montero, el Frente de Juventudes conmemora solemnemente en toda España el día del Estudiante Caído», *ABC,* 9-2-1943.

—, «Español: Función Extraordinaria por el Teatro Español Universitario», *Arriba,* 31-5-1944. http://teatro.es/estrenos-teatro/la-ciudad-lejana-7108/documentos-on-line/prensa [consulta: 3 noviembre 2017].

—, «Los populares de 1968 según el diario *Pueblo», La Vanguardia Española,* 15-12-1968.
—, «Los "Populares" de *Pueblo* 1968», *ABC,* 17-12-1968.
ALONSO, Cuca, «Entrevista a Julián Ayesta», *El Comercio,* 31-8-1986, reproducida en *Cuaderno Cultural Prímula,* año 9, nº 17, diciembre de 2013, pp. 18-20.
ANGÉLICO, Halma, *Ak y la humanidad,* ed. F. Doménech, Madrid, ADE, 2001.
ANGULO, Julio, «La Universidad de Alcalá de Henares», *Haz,* nº 2, marzo de 1943.
AYESTA, Julián «La República. Memorias de un joven burgués», *Haz,* nº 2, marzo de 1943.
—, «Simplemente así», *Cisneros,* nº 1, 1943.
—, «El tímido Serafín», *Cisneros,* nº 4, 1943.
—, «Improntu para Masoliver», *Garcilaso,* nº 18,1944, s. p.
—, «Entierro de caridad o El triunfo de la equidad. Primer acto», *La Tertulia,* nº 3, 1953, pp. 32-44.
—, «La lengua reformada», *ABC,* 31-1-1954.
—, «El fusilamiento de los zares de Rusia», *Mundo Hispánico*, nº 232, 1967, 63-69.
—, *Tarde y crepúsculo,* Pról. de Medardo Fraile, Madrid, Diptongo, 1993.
—, *Dibujos y poemas,* ed. de Antonio Pau, Madrid, Trotta, 2003.
—, *Cuentos,* ed. de Antonio Pau, Madrid, Pre-Textos, 2001.
—, *Helena o el mar de verano,* Barcelona, Akal, 2017.
BAJO MARTÍNEZ, Mª Jesús, *El teatro universitario en Sevilla (1940-1970),* Tesis doctoral del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, Dir: Juan Carlos Hidalgo Ciudad, diciembre de 2015.
C. [probablemente Cueva, Jorge de la], «Español: Función extraordinaria por el T.E.U.», *Arriba*, Madrid, 9 de junio de 1943, p. 13 < http://teatro.es/catalogo-integrado/espa%C3%B1ol-funcion-extraordinaria-por-el-t-e-u-1424496-3> [consulta: 5 noviembre 2017].
CASAS, Ana, «Julián Ayesta: narrador garcilasista», *España Contemporánea. Revista de Literatura y cultura,* T. 20, núm. 1, 2007, 63-86.
CARVAJAL, «Tipología del estudiante de Filosofía y Letras», *Cisneros,* 8, 1943, 5-6.
CASTRO CUBELLS, Carlos, «La Facultad de Filosofía y Letras», *Cisneros,* 4, 1943.
CATASLÁN GARCÍA, Pedro, «Ak y la humanidad: Una obra bajo sospecha», *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 22, 2008, pp. 167-195.
C. E., *Informaciones*, 31-5-1944.
—, «El T.E.U. en El Español: Estreno de *La ciudad lejana* de Alberto Crespo y Julián Ayesta», *Informaciones,* 31-5-1944. <http://teatro.es/estrenos-teatro/la-ciudad-lejana-7108/documentos-on-line/prensa > [consulta: 3 noviembre 2017].
CRESPO, Alberto, «A Cornelio Zalea Codreanu», *Haz,* nº 2, marzo de 1943.

CUESTA, Janel, «De Somió a Cimadevilla. Julián, Luis y César Ayesta», *El Comercio,* 2 de noviembre de 2006; <http://www.elcomercio.es/prensa/20061102/gijon/julian-luis-cesar-ayesta_20061102.html > [consulta 15 octubre 2017].

CUEVA, Jorge de la, «Teatro Español: *La ciudad lejana*, comedia dramática de Julián Ayesta y Alberto Crespo», *Ya,* 1-6-1944 <http://teatro.es/estrenos-teatro/la-ciudad-lejana-7108/documentos-on-line/prensa> [consulta: 3 noviembre 2017].

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín, *Antología del alba (1940-1942),* Universidad Central, Madrid, 1943.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, «Julián Ayesta, prosista», *La Vanguardia Española,* 4-12-1952.

GARCÍA LUENGO, Eusebio, «El celoso por infiel», *Haz,* nº 2, marzo de 1943.

GARCÍA RUIZ, Víctor y TORRES NEBRERA, Gregorio, *Historia y antología del teatro español de posguerra, 1939-1975,* vol. 2: 1945-1950, Madrid, Fundamentos, 2003.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Un hombre de teatro. Modesto Higueras. El maestro y la asamblea*, Madrid, Gráficas CARO, 2006.

GORDÓN, José, *Teatro experimental español,* Madrid, Escelicer, 1965.

GRACIA, Jordi, *La resistencia silenciosa,* Barcelona, Anagrama, 2004.

HUERTA CALVO, Javier, «Los clásicos al servicio del nuevo régimen», *Cuadernos de teatro clásico,* nº 22 (2006), pp. 32-33.

—, «Clásicos en la Universidad. Los TEU», *Cuadernos de teatro clásico,* nº 22 (2006), pp. 34-36.

IBÁÑEZ MARTÍN, José, «Palabras del Ministro de Educación Nacional», *Cisneros,* nº 1, 9-I-1943, pp. 5-6.

JATO, David, *La rebelión de los estudiantes. Apuntes para una Historia del alegre SEU,* Madrid, Talleres Cíes, 1953.

LÁZARO, Juan, «Aproximación al teatro de Julián Ayesta», *Don Galán. Revista de investigación teatral,* nº 3, 2013 <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2_2> [consulta: 16 octubre 2017].

LAÍN ENTRALGO, Pedro, «Ideal falangista del hombre», *Cisneros*, nº 1, 1943, 1-3.

LEY, Charles David, *La costanilla de los diablos. Memorias literarias 1943-1952,* Madrid, José Esteban, 1981.

MADRID, Iván de. *Informaciones*, Madrid, 8-6-1943, p. 2.

MAINER, José-Carlos, *Falange y literatura,* Barcelona, Labor, 1971.

MARQUERÍE, Alfredo, *Informaciones*, Madrid, 9-6-1943.

—, «"La cueva de Salamanca" y "La ciudad lejana" en función extraordinaria organizada por el Departamento de Propaganda del SEU», *ABC,* 31-5-1944.

MONTESINOS, Rafael, *Cuarenta años de la Tertulia Literaria Hispanoamericana. La memoria y el martes,* Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992.

O., «Teatro Español Universitario. Reposición de *La cueva de Salamanca* y estreno de *La ciudad lejana*, réplica dramática a una obra rusa», *Madrid,* 31-5-1944.

<http://teatro.es/estrenos-teatro/la-ciudad-lejana-7108/documentos-on-line/prensa> [consulta: 3 noviembre 2017].

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Obras Completas. Tomo II (1916),* Madrid, Taurus.

PALEOLOGOS, Konstantinos, «*Helena o el mar del olvido* de Julián Ayesta y el canon literario de la narrativa española del siglo XX», *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...* Coord. por Pierre Civil, Françoise Crémoux, Vol. 2, 2010, pág. 185-192.

PARRA GALINDO, Antonio, «Julián Ayesta, el último caballero», *La Nueva España. Diario de Asturias,* 11-8-2012.

PAU, Antonio, «Julián Ayesta. El resplandor de la prosa», en Ayesta, *Cuentos,* Madrid, Pre-Textos, 2001, pp. 9-119.

PERUCHO, Juan, «Nos dejó Julián Ayesta», *La Vanguardia,* 18-2-2002.

PINILLOS, José Luis, «Los egoístas confiados», *Alferez,* nº 7, 1947.

PRIMO DE RIVERA, José Antonio, «Sentido heroico de la milicia», *Haz,* nº 6, 15-7-1935.

—, «Mientras España duerme la siesta», *Haz,* nº 8, 19-7-1935.

—, «La política y el intelectual: Homenaje y reproche a Don José Ortega y Gasset», *Haz,* nº 12, 5-12-1935.

RÓDENAS, Miguel, «Representación extraordinaria por el Teatro Español Universitario, en el Español», *ABC*, 9 de junio de 1943, p. 13.

SÁNCHEZ-BELLA, Alfredo, «Nuestro colegio Mayor», *Cisneros,* núm. 1, enero de 1943, pág. 57-63.

UMBRAL, Francisco, *La noche que llegué al café Gijón,* Barcelona, Destino, 1977.

VILLACORTA, Juan Carlos, «El T.E.U. vuelve esta noche al Teatro Español», *Arriba,* 8-6-1943 <http://teatro.es/catalogo-integrado/el-t-e-u-vuelve-esta-noche-al-teatro-espa%C3%B1ol-1424494-3> [consulta: 1-10-2017].

Fecha de recepción: 09-10-2017
Fecha de aceptación: 23-01-2018

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.07

Puede citar este artículo como:
Ríos Carratalá, Juan A., «*La senda iluminada* (1949), de Fernando Vizcaíno Casas», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 161-173.

LA SENDA ILUMINADA (1949), DE FERNANDO VIZCAÍNO CASAS

Juan A. Ríos Carratalá
Universidad de Alicante

Resumen

Fernando Vizcaíno Casas es un autor con múltiples facetas, aunque solo es recordado por sus éxitos editoriales durante la Transición. El teatro fue una de sus constantes biográficas menos conocidas. Nunca la reivindicó un autor tan satisfecho consigo mismo, pero tuvo premios, estrenos polémicos y la satisfacción de que *La senda iluminada* (1949) le permitiera participar en el TEU.

Palabras clave: Fernando Vizcaíno Casas, teatro universitario, comedia de la felicidad.

Abstract

Fernando Vizcaíno Casas is an author with multiple facets, although he was only recognised by his successfull leading articles during the Spanish Transition. Drama was one of less known biographical attitudes. It as never claimed by himself, despite of being a proud author. Anyway, he won prizes, controversial premieres and the satisfaction that *La senda iluminada* (1949) allowed him to participate in TEU.

Keywords: Fernando Vizcaíno Casas, university drama, happiness comedy

La imagen pública de los autores populares suele ser el fruto de una simplificación o una reducción de sus trayectorias. Frente a la diversificación y la posible complejidad de las mismas, los medios de comunicación y las propias editoriales optan por seleccionar las facetas o los rasgos que han permitido a estos autores acceder a la popularidad y/o al prestigio. Así no cabe sorprenderse de que el recuerdo del polifacético Fernando Vizcaíno Casas (Valencia, 1926-Madrid, 2003) haya quedado asociado a las novelas publicadas durante la

Transición, cuando el valenciano se convirtió en un fenómeno sociológico por sus reiterados y espectaculares éxitos de ventas. Las multitudinarias presentaciones de sus novelas, las largas colas para conseguir un ejemplar firmado, las adaptaciones cinematográficas dirigidas por Rafael Gil con buenos resultados de taquilla y otras circunstancias coetáneas completan las dimensiones de una realidad que, por su relevancia sociológica y hasta política, debiera salir del olvido al que ha sido sometida por los investigadores universitarios.

La temprana nostalgia del franquismo –omnipresente en estas obras de Fernando Vizcaíno Casas escritas deprisa, desde mediados de los años setenta, y con notable oportunismo– supone una incómoda evidencia para numerosos historiadores. Como tal, ha sido obviada o descalificada de manera somera hasta el punto de que, en ensayos dedicados a la cultura durante la Transición, ni siquiera se menciona a un polígrafo capaz de vender más de cuatro millones de ejemplares y copar con varios de sus títulos las listas de ventas. El absurdo de esta exclusión es notable desde el punto de vista histórico y permite comprender hasta qué punto el relato oficial de la Transición se ha convertido en una de las ficciones colectivas más arraigadas, incluso en el ámbito universitario.

Algunos de los mecanismos capaces de convertir un período histórico tan reciente en una ficción con aceptación popular me han ocupado en libros como *Usted puede ser feliz. La felicidad en la cultura del franquismo* (2013), *Quinquis, maderos y picoletos. Memoria y ficción* (2014) y *La mirada del documental. Memoria e imposturas* (2014). La complejidad del tema requiere nuevos estudios y en *Suelas gastadas. Periodistas y escritores en tiempos de cambio* (2017) he dedicado un apartado (pp. 187-204) a la trayectoria de un Fernando Vizcaíno Casas cuya obra resulta casi desconocida para la investigación académica. Tal y como es frecuente en estos casos, la confirmación de las sospechas previas acerca de sus trabajos se compagina con la sorpresa de descubrir facetas o circunstancias del autor que apenas han trascendido. La labor como dramaturgo del valenciano durante tres décadas es un buen ejemplo, puesto que permite confirmar su imagen habitual gracias a las oportunistas y nostálgicas obras representadas en los cafés-teatro de Madrid durante la Transición y descubrir que, muchos años antes, el heredero de una acomodada familia de Valencia fue un joven universitario del SEU con inquietudes teatrales.

Fernando Vizcaíno Casas estaba orgulloso de su trayectoria de triunfador en varias facetas –abogado, escritor, empresario, padre, esposo…– y escribió sus memorias en tres volúmenes donde muestra una satisfacción blindada a la crítica o la duda. La reivindicación de sí mismo en un tono coloquial, anecdótico y directo es compatible con una selectiva e interesada nostalgia, que el valenciano compartió con sus numerosos lectores, siempre agradecidos

por haberles reconciliado con el pasado franquista cuando el presente era un tiempo de incertidumbres o cambios. Esa nostalgia de las novelas, las colaboraciones en prensa y las memorias se vincula con una época: los años cuarenta y cincuenta, principalmente. También con la juventud de una generación que no protagonizó la Guerra Civil, pero comulgó con la Victoria sin albergar apenas motivos para la duda o la inquietud.

En ese marco de la memoria satisfecha, cualquier experiencia, incluso las menos exitosas en su balance, puede ser un motivo de interés nostálgico. Así, Fernando Vizcaíno Casas también dejó constancia de su faceta teatral iniciada durante la etapa de estudiante de Derecho en la Universidad de Valencia. El análisis de su trayectoria en el mundo de las letras desde que, en 1946, empezara a publicar entrevistas a personajes populares para la etapa inicial de *Triunfo,* artículos acerca de los más variados temas en *Las Provincias* y reseñas cinematográficas en *Acción,* un semanario valenciano del SEU, permite comprender algunas de las razones de su nostalgia durante la Transición. Fernando Vizcaíno Casas es un representante, casi un arquetipo, del franquismo sociológico. El polifacético autor nunca ocupó cargos de relieve ni ejerció en la esfera pública u oficial de la dictadura. La circunstancia queda reiterada en las memorias para desvincularse del poder político de la misma. No obstante, su trayectoria solo se comprende desde ese franquismo sociológico que, por haber triunfado en lo social y económico con la ayuda de unas privilegiadas y exclusivas condiciones durante décadas, conservaba numerosos motivos de agradecimiento una vez muerto el general Franco. La nostalgia en su caso responde a un comprensible fundamento, que Fernando Vizcaíno Casas intenta extrapolar al conjunto de la población, como si su suerte de joven acomodado y vencedor hubiera sido la tónica general del país.

Niñas… ¡al salón! (1976), *Y al tercer año… resucitó* (1978), *¡Viva Franco! (Con perdón)* (1980)… Los títulos de las publicaciones de Fernando Vizcaíno Casas despejan cualquier duda acerca del contenido. Las novelas se sucedieron con un reiterado éxito de ventas hasta mediados de los años ochenta, gracias a un público fiel, maduro e identificado con un autor apenas pendiente de la calidad literaria de unas obras de difícil adscripción genérica. La operación nostalgia representaba una reivindicación del pasado individual o colectivo de estos lectores durante la dictadura. El objetivo era proporcionarles un buen relato para afrontar sin autocrítica ni complejos una Transición que se pretendía controlar y hegemonizar, aparte de cerrar herméticamente a cualquier petición de responsabilidades. El olfato comercial de Fernando Vizcaíno Casas percibió esta demanda de un amplio colectivo desde principios de los setenta y, al

iniciarse el proceso democrático, la consiguiente campaña fue orquestada con la ayuda de la editorial Planeta y buena parte de los periódicos de la época.

El resultado de la operación nostalgia tuvo un indudable calado. Al menos, en ese franquismo sociológico tan presente en la cultura de masas durante los primeros años de la democracia como poco estudiado, sobre todo a través de sus creaciones en la novela, el teatro y el cine, que en la actualidad a veces producen sonrojo y hasta incredulidad. Superadas ambas reacciones de la mirada retrospectiva, doy cuenta de algunos ejemplos en *Suelas gastadas* (2017: 187-204), donde también incluyo referencias a los inicios literarios y periodísticos de un Fernando Vizcaíno Casas capaz de mostrarse en los escenarios como un joven del SEU con «inquietudes».

La vocación teatral de Fernando Vizcaíno Casas fue una constante de su trayectoria desde la etapa universitaria a mediados de los cuarenta hasta la Transición, cuando en el marco de los café-teatro el valenciano rivalizó en vulgaridad con Alfonso Paso y estrenó algunas obras tan lamentables como oportunistas. Al menos, a tenor de los títulos y las indicaciones dadas en las memorias: *Streaking-show, Historias del tierno galán, el amo del ayuntamiento, ¡Ay Felipe de mi IVA!...* También fueron lamentables y reiterados sus problemas con las compañías –incumplimientos de los contratos, impagos de los derechos de autor, falsas promesas…–, así como las desilusiones por la dificultad a la hora de estrenar las comedias en Madrid. Aparte de la colaboración con Guillermo Sautier Casaseca en la adaptación teatral de sus seriales, el hito en la capital y como autor profesional solo lo consiguió Fernando Vizcaíno Casas en 1965 con *Psicoanálisis de una boda.* La tradicional comedia de figurón fue puesta en escena bajo la dirección de Miguel Narros en el Teatro Maravillas por la compañía de Don Jaime de Mora y Aragón. El distinguido golfo por entonces estaba en el apogeo de su popularidad en España gracias a la boda de su hermana Fabiola con el rey Balduino de Bélgica y, dispuesto a no pagar por falta de costumbre, era un tipo capaz de espantar mediante su picaresca a un baqueteado autor y abogado como Fernando Vizcaíno Casas. La historia completa de estas representaciones aparece en *Un franquismo con franquistas,* actualmente en prensa.

El comediógrafo valenciano escribió con oficio una comedia de encargo y mucha carpintería para el lucimiento del cabeza de cartel. Gracias a esta disposición de un autor al servicio de la empresa, «El Fabiolo» interpreta el papel de Paco –«un fresco la mar de simpaticón»– junto a un reparto donde se combina la juventud de María Luisa Merlo y Terele Pávez con la veteranía de Guadalupe Muñoz Sampedro. El público del Maravillas acudió a ver a Jaime de Mora y Aragón haciendo de sí mismo y en directo como personaje popular que

era. La experiencia del aristócrata sin títulos se repitió en numerosos cameos de las comedias cinematográficas de los años sesenta. El tal Paco permite a «Don Jaime» o «Jimmy» responder al tipo sin salirse de los cauces más trillados de una comedia de figurón con el correspondiente enredo y la sorpresa final. Antes de este estreno en el Maravillas, y a pesar de las facilidades dadas por un comediógrafo dispuesto a amoldarse a las exigencias comerciales, cada intento de sacar adelante una comedia fue una sucesión de problemas con los empresarios teatrales. Las dificultades y la falta de seriedad agotaron la paciencia de un autor que, por entonces, ya triunfaba como abogado. Fernando Vizcaíno Casas esperaba su momento en la faceta que le haría popular a raíz de la muerte de su admirado Francisco Franco.

Los inicios del universitario Fernando Vizcaíno Casas en la literatura dramática discurrieron por caminos ajenos a ese teatro comercial y se vieron jalonados por una sucesión de premios. Al margen de la comedia que nos ocupa, en diciembre de 1950 el valenciano obtuvo el Premio Calderón de la Barca en su primera convocatoria con *El baile de los muñecos* (*Triunfo,* 14-III-1951). Poco después, *Los derrotados* (1950) fue galardonada por la Agrupación de Noveles y *El escultor de sus sueños* (1952) recibió un premio teatral otorgado por la Diputación Provincial de Valencia. Los tres textos permanecieron inéditos, no se estrenaron como tantas veces sucediera con los de otros jóvenes dramaturgos y, en sus memorias, el autor apenas aporta información sobre su temática u orientación. Fernando Vizcaíno Casas era consciente de que su teatro suponía un tema menor para los lectores que le seguían como triunfador desde mediados de los setenta.

La senda de estos reconocimientos oficiales u oficiosos, a menudo ajenos a los géneros triunfantes en los escenarios profesionales, estaba expedita para Fernando Vizcaíno Casas. Al menos desde que el estudiante de tercero de Derecho y entusiasta miembro del SEU optara al premio del Certamen Teatral Universitario Hispanoamericano, convocado en diciembre de 1948 por la Tertulia Literaria del Colegio Mayor Pedro Cerbuna, de Zaragoza. La convocatoria de los colegiales también incluía una categoría de narrativa cuyo galardón recayó en una obra de Diego Moreno, un novelista que trabajaría después en Córdoba como periodista. El premio de poesía correspondió a la joven María del Pilar Martínez. La agraciada poetisa con el tiempo dejaría los versos para ocuparse de sus clases en un centro escolar y de sus ocho hijos. El jurado formado por Francisco Ynduráin, Alberto Blecua y otros catedráticos de la época otorgó el premio de teatro a Fernando Vizcaíno Casas por su comedia *La senda iluminada,* que sería estrenada poco después por la compañía Talía en el Teatro Principal de Zaragoza el domingo 27 de marzo de 1949. Al parecer con

éxito de taquilla por la presencia de amigos, familiares y estudiantes. Tanto fue así, que los beneficios del trabajo de estos jóvenes aficionados permitieron al citado colegio organizar el primer viaje de fin de carrera e interfacultativo (VV. AA., 1996). La actividad teatral todavía estaba en disposición de subvencionar el ocio estudiantil.

El debutante en las tareas de comediógrafo quedó contento, puesto que los organizadores le invitaron a ver la representación, le dieron un premio de dos mil pesetas gracias a la generosidad del gobernador civil y, además, Fernando Vizcaíno Casas concedió un par de entrevistas en la prensa local con motivo del estreno. La tertulia literaria fundada por Jesús López Medel –un futuro registrador de la propiedad que por entonces vestía la reglamentaria camisa azul– quedó satisfecha, al igual que el colegio mayor Pedro Cerbuna. El centro adscrito a la Universidad de Zaragoza por entonces organizaba actos culturales siempre acordes con su acendrado catolicismo y editaba cada año la revista *Cerbuna,* en cuyas cartas al director algún atrevido colegial llegó a reclamar la presencia de crucifijos en todas las dependencias. La sobriedad presupuestaria, según el peticionario, solo debía manifestarse en los gastos superfluos, concepto en el que no cabía imaginar la inclusión de los crucifijos.

En ese marco del nacionalcatolicismo y en una sesión matinal para poder alquilar el local de Zaragoza triunfó *La senda iluminada,* que el 29 de diciembre de 1949 también se representó en el Infanta Beatriz. En esta ocasión, la puesta en escena corrió a cargo de la sección nacional del TEU y estuvo bajo la dirección del incansable Modesto Higueras con una escenografía bocetada por Pepe Caballero y realizada por Sancho Lobo. La representación fue reseñada por el camarada Marco Valerio en *Juventud. Semanario de combate del SEU,* más adelante *Semanario de las Juventudes Españolas,* el 5 de enero de 1950. Los intérpretes de aquella sesión única en Madrid fueron las señoritas Cecilia Ferraz, Amanda Méndez, Mª. Adela Buscher y Ofelia González, correspondiendo los papeles masculinos a «los señores Montero, Grau, Puy, Fuentes y Rodao» (*ABC,* 30-XII-1949). Los jóvenes intérpretes recibieron el cálido aplauso del público, así como el autor, al que se le auguraba un gran porvenir en los escenarios. Dos años después, Fernando Vizcaíno Casas escribió en compañía de Francisco Ramos de Castro el libreto del juguete cómico-lírico titulado *El tercer hombro,* con música del maestro Guerrero. La obra llegaría a las cien representaciones tras su estreno en el Albeniz (*ABC,* 23-II-1951). Las sendas iluminadas fortalecían la fe, pero apenas daban dinero y el valenciano estaba dispuesto a cultivar cualquier género para triunfar en el teatro comercial.

Fernando Vizcaíno Casas no solo tuvo su primer reconocimiento como dramaturgo con *La senda iluminada*, sino que demostró a su padre la posibilidad

de triunfar lejos de Paraguas Vizcaíno, la próspera empresa familiar de la que el estudiante de Derecho habría debido ser heredero universal. La inclinación por las letras y el estudio del hijo supuso un gran disgusto en la familia de acomodados comerciantes, según se cuenta en las memorias del autor. La circunstancia autobiográfica quedó grabada en la memoria y alentaría la redacción de *El sucesor,* una comedia estrenada en el Gran Teatro Falla, de Cádiz, el 15 de noviembre de 1963. Ambientada en el Madrid de 1946, el año de los inicios literarios del comediógrafo, Fernando Vizcaíno Casas no duda en incluir referencias a Anita Ekberg, los bikinis de Torremolinos, las películas de Marisol y los goles de Di Stéfano… El rigor histórico del resucitador de Franco nunca fue su punto fuerte, pero la relación de don Antonio Moreno, propietario de la Casa Moreno y orgulloso de llevar un guardapolvo en su oficina, y su hijo Antoñito, músico de inquebrantable vocación, trasluce el conflicto habido en el domicilio de los Vizcaíno cuando el sucesor decidió dedicarse a las letras.

Al menos, el premio obtenido por *La senda iluminada* aliviaría el recelo de un padre tan real como estricto. El señor Vizcaíno nunca terminó de perdonar al comediógrafo desde que el joven abandonara las labores de un representante de paraguas, y otros accesorios de la moda, para iniciar en Valencia unos estudios universitarios culminados en Madrid. El propio Fernando Vizcaíno Casas, dispuesto a convencer al padre-empresario de la bondad de sus intenciones, le dedicó la edición de *La senda iluminada,* impresa en Valencia con cargo a las dos mil pesetas que le concediera el gobernador civil de Zaragoza. Antoñito, su alter ego en *El sucesor,* hace lo mismo con una sinfonía compuesta en Roma tras su marcha a Italia en contra del parecer paterno. El gesto de amor filial precipita la reconciliación del desenlace, a diferencia de lo sucedido en la familia del comediógrafo. La realidad se confundió con el deseo. En cualquier caso y gracias a este detalle de buen hijo, conservamos el texto de *La senda iluminada* en las bibliotecas públicas, a diferencia de lo sucedido con el resto de los premiados o representados. Salvo *El fiscal* –una comedia acerca de los problemas de conciencia del protagonista, que fue estrenada en el Teatro Lope de Vega, de Sevilla, el 13 de octubre de 1956– y *El sucesor,* estos textos anteriores a su fama como novelista nunca fueron editados. Tampoco los rescató del olvido un autor amargado por su escasa fortuna en los escenarios. El triunfador, a la hora de escribir sus memorias, relega las facetas menos exitosas o las presenta como una víctima de la injusticia.

La reseña del estreno de *La senda iluminada* en Madrid informa de que, según la nota explicativa del programa, «el autor ha querido dar a su invención escénica una solución cristiana y ortodoxa, basada en el camino salvador de la fe» (*ABC,* 30-XII-1949). El aviso de Fernando Vizcaíno Casas era una forma

de curarse en salud, pues ningún espectador habría podido dudar al respecto. De hecho, el camarada Marco Valerio resalta la ortodoxia de la obra: «Muy elogiable la idea que guio a Fernando Vizcaíno Casas para escribir su comedia y ofrecer una solución definitiva, por cristiana, a la natural angustia que oprime hoy día a la Humanidad después de los últimos trágicos acontecimientos, que han colocado al hombre en un aparente callejón sin salida. La tesis de *La senda iluminada* no puede ser atacada por ningún lado, pues únicamente un sentido espiritualista –evangélico– de la vida puede iluminar las tinieblas actuales y llevar a los últimos rincones de la razón la luz de la Verdad eterna» (*Juventud,* nº 321, 5-I-1950).

La senda iluminada se desarrolla en «época actual», pero «en un país europeo», que bien podría ser la Alemania de la posguerra por algunas referencias y la lógica de los tiempos. En ese marco vagamente sugerido, Fernando Vizcaíno Casas presenta la Escuela de Vocaciones Anormales, al frente de la cual se encuentra el enigmático doctor Kyre. Las paredes del centro están adornadas con retratos de Juana la Loca, el Quijote y otros dementes famosos, al tiempo que los alumnos ejercen de Napoleón, César o los socorridos fantasmas, cuyas pretensiones de asustar siempre se saldan con el fracaso para dar la nota de humor en la comedia. Según el citado doctor, los pacientes o alumnos de la Escuela de Vocaciones Anormales se liberaron de la vida porque quieren ser napoleones, césares, romeos, gardenias…, «con lo que mueren un poco, pero sin escapar para siempre de la vida real» (p. 12). El objetivo del doctor –uno más entre los muchos que, con distintos grados de extravagancia, poblaron los escenarios de la posguerra– se concreta en la felicidad de los alumnos de esa escuela, porque «su locura es mucho más digna que su desesperada sensatez de antes» (p. 17).

El doctor Kyre carece del ingenio de Enrique Jardiel Poncela y no es el inventor de alguna socorrida píldora para rejuvenecer hasta volver a la infancia o vivir sin dormir. El humor del absurdo no aparece en *La senda iluminada*, pero el protagonista se suma a la larga serie de doctores imposibles del teatro o el cine de la época y se impone «el deber de ayudar a los desesperados de la vida» (p. 21). El propósito pasa por ofrecerles una alternativa irreal al estar basada en una falsa locura. No obstante, resulta satisfactoria porque les permite olvidar un pasado donde los alumnos convivían con quienes mataban, destruían, intrigaban… La oferta del doctor a un nuevo miembro de la escuela pasa por una disyuntiva esclarecedora: «Elija usted. Aquí, un mundo absurdo, loco, en el que se cree y se sueña. Allá, la vida, atrozmente racional, descaradamente realista» (p. 39). Vista así la disyuntiva, la respuesta del alumnado es quedarse porque, al llegar a la escuela, los pacientes «estaban enfermos por el odio,

por la desesperación, por el desengaño. Querían suicidarse, acabar de una. Les asustaba el mundo, temían a sus semejantes. Eran piltrafas humanas, sin porvenir, sin ambición. Llegaban pidiendo paz» (p. 50). El panorama de las «vocaciones anormales» era tremendo y el doctor Kyre les proporcionaba esa paz, «aunque para ello fuera preciso sacrificar su razón» (p. 50).

La situación en la Escuela de Vocaciones Anormales cambia en el segundo acto cuando irrumpen las jóvenes Emma y Helen, que con su natural belleza y simpatía se oponen a las teorías del doctor Kyre: «Olvidar no puede ser nunca una solución. Cerrar los ojos a la realidad, enloquecer voluntariamente para no luchar contra ella, tampoco» (p. 54). Emma todavía es más incisiva cuando deja de hablar con el doctor y lanza al respetable una pregunta retórica: «¿Acaso el cariño, la fe en Dios, no les serían más útiles que ese torpe empeño de cegar el sentido común?» (p. 56). Y, una vez obtenido el asentimiento del público, la joven cristiana arremete contra Kyre: «Es usted más desdichado que todos estos pobres locos. Estando aparentemente sano, tiene enferma el alma, doctor. Le come el desengaño, la desilusión. Y su única preocupación consiste en reunir adeptos, en incrementar sus filas de desesperados para consolarse con el mal ajeno, intentando olvidar el propio» (p. 73). El doctor Kyre se tambalea ante esta argumentación de Emma, que culmina su labor apostólica con la fuerza de una catequista: «no cabe construir un mundo a la medida de nuestro deseo, porque Dios nos da la razón para las alegrías y para las tristezas, nos da el corazón para gozar y para sufrir; y es tan inmoral matar la razón voluntariamente como cortar nuestra propia vida» (p. 84).

La tesis de la comedia ya está sentada, las posibles dudas han sido disipadas y solo cabe rematarla con el reconocimiento de su error por parte del doctor Kyre, que era hombre equivocado sin caer en la categoría de los malvados. Gracias a este ejemplar cambio de postura, el joven Emil –nunca estuvo verdaderamente loco, como corresponde a la carpintería teatral– puede afirmar que los alumnos salen de «un abismo oscuro» y les acoge «una senda luminosa»: «Vamos con los ojos abiertos, luego de tanta ceguera» (p. 94). Todos los personajes se encuentran en condiciones de ser iluminados por la verdad. La clave del título de la comedia la acabamos de comprender, si cabían dudas al respecto, cuando uno de ellos afirma que dicha senda representa «el amor, la fe, la esperanza, dando luz a todo» (p. 95). La retórica es de manual y se trata de una luz que procede directamente de la Biblia, cuya lectura a partir de entonces será la exclusiva recomendación terapéutica dada por el doctor Kyre, pues sus páginas nos orientan por la senda iluminada que conduce a «la única felicidad» (p. 97). La referencia a la Biblia tal vez extrañara a los espectadores, tan habituados a los textos del nacionalcatolicismo como poco duchos en los

pasajes bíblicos. Algunos pensarían en una singularidad del joven autor, pero debemos recordar que la acción dramática se desarrolla en «un país europeo», concepto que por entonces excluía a la autárquica España.

El origen de la comedia de la felicidad se remonta al período anterior a la Guerra Civil, pero en los escenarios españoles tuvo su momento de esplendor durante aquellos años del franquismo más ortodoxo. El tema ya lo abordé en *Usted puede ser feliz* (págs. 85-112) a partir de las obras de Edgar Neville, a cuyas aportaciones podríamos añadir las de otros comediógrafos (Miguel Mihura, Víctor Ruiz Iriarte, José López Rubio…) interesados en dar una respuesta escénica a la consigna de felicidad impuesta por la dictadura. Tampoco entraremos ahora en las motivaciones de esta paradoja que articula el conjunto del citado ensayo. Baste con señalar que el joven Fernando Vizcaíno Casas parece consciente de «la oscuridad» en la que podría encontrarse la población europea tras la II Guerra Mundial, de la necesidad de olvidar un pasado inmediato. En las antípodas del Roberto Rossellini de *Germania anno zero* (1947), el valenciano concibe como respuesta la fantasía de la escuela del doctor Kyre, pronto sustituida por la ortodoxia de quienes siguen los preceptos de la Biblia por ser la garantía de «la única felicidad». Semejante reduccionismo al gusto de los censores apenas guarda relación con las coetáneas comedias de una felicidad mucho más laica y gozosa, aunque a menudo ingenua e inmotivada.

Fernando Vizcaíno Casas leería con interés la reseña en *ABC* de la puesta en escena de Modesto Higueras. En la misma, se relaciona *La senda iluminada* con *Prohibido suicidarse en primavera* (1937), de Alejandro Casona, y *El puente de los suicidas* (1944), de Víctor Ruiz Iriarte, un autor que también debía al jefe nacional del TEU la posibilidad de haber debutado en su faceta teatral con el estreno de *Un día de gloria* en 1944. El exilio del primero es ignorado en la reseña, así como que la citada comedia hubiera sido estrenada en Méjico por la compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado (Teatro Abreu, 12-VI-1937). Aunque editada en Buenos Aires por Losada desde 1941 y puesta en escena varias veces en Argentina, *Prohibido suicidarse en primavera* resultaría de difícil acceso para un joven autor que, a tenor de sus memorias, a finales de los años cuarenta no parece interesado en conocer las andanzas de quienes habían partido para el exilio.

En cualquier caso, la relación de *La senda iluminada* con la comedia de Alejandro Casona parte de que en la segunda también encontramos un peculiar doctor, Roda, dispuesto a acoger en el Hogar del Suicida a quienes por su desesperación parecen abocados a dar voluntariamente el último paso. Al final, la obra del exiliado es una candorosa y retórica defensa de la voluntad de vivir porque la vida no solo es un derecho, sino un deber, como se repite

en varias ocasiones para evitar las dudas del público. El Hogar del Suicida con sus variadas y acogedoras ofertas para un suicidio ejecutado dignamente carece de sentido. Así lo reconoce su responsable. Y los protagonistas en el desenlace comparten el tono aleccionador y espiritualista de Alejandro Casona: deciden afrontar la vida. Lo hacen sin refugiarse en la ayuda de quienes con dicho hogar pretenden combatir una ola de suicidios cuyas motivaciones –como es habitual en el dramaturgo asturiano– parecen responder a la metafísica o a la más convencional tradición teatral. La diferencia básica entre Alejandro Casona y Fernando Vizcaíno Casas radica en la calidad del lenguaje dramático y en la concreción del desenlace. Mientras que en el primero es fruto de una reivindicación de la voluntad de vivir por encima de cualquier pena u obstáculo, en el segundo la misma se vincula únicamente a la lectura de la Biblia, a la vía religiosa como salida de la oscuridad o la ceguera.

La reseña de *ABC* señala la relación directa de la obra de Fernando Vizcaíno Casas con la comedia de Alejandro Casona y la concreta en la obra citada. Sin embargo, el valenciano asumió con cierto orgullo esa prestigiosa relación, pero nunca citó *Prohibido suicidarse en primavera* como fuente de *La senda iluminada*. La edición de 1941 publicada en Buenos Aires podría haber llegado a sus manos y cabe suponer que le hubiera servido de inspiración, incluso en varios detalles argumentales y recursos teatrales donde el paralelismo entre ambas comedias es bastante notable, hasta llamativo. También todo pudiera ser fruto de una coincidencia donde no hubiera premeditación por parte del autor. En cualquier caso, sorprende que una obra del exilio y otra del futuro resucitador del general Franco muestren un significativo paralelismo en su voluntad aleccionadora para afrontar la vida, aunque Alejandro Casona la base en un confuso panteísmo y Fernando Vizcaíno Casas, para despejar dudas, la concrete en la Biblia como fuente de la única felicidad posible.

La relación de *La senda iluminada* con la también citada comedia de Víctor Ruiz Iriarte, que constituyó un fracaso en su estreno, es mucho menor. Ambas obras comparten un rasgo frecuente en el teatro español de la época: la abstracción de las coordenadas espacio-temporales para evitar cualquier referencia a la realidad y argumentar así la tesis desde una perspectiva exclusivamente dramática, sin ataduras con las circunstancias concretas. La consiguiente indefinición de los referentes se repite, aunque en el caso de Victor Ruiz Iriarte la comedia se escribe con una voluntad poética ausente en Fernando Vizcaíno Casas, cuyo desenlace por la vía religiosa desentona entre unos comediógrafos que hablando de la felicidad solían huir de cualquier concreción, incluida la bíblica.

El planteamiento de la comedia de Fernando Vizcaíno Casas gustaría en el marco del teatro universitario de finales de los años cuarenta, cuando apenas cabía imaginar que las inquietudes de los autores se desviaran de la ortodoxia. Fernando Vizcaíno Casas era en 1949 un joven satisfecho de vivir bajo el franquismo, nunca habría planteado una obra conflictiva o pesimista y, por supuesto, su única pretensión pasaba por un teatro universitario como vía de acceso al profesional. De hecho, en sus memorias apenas habla del primero, ni siquiera explica su posible relación con el grupo de Modesto Higueras y se lamenta a menudo de que los escenarios copados por las compañías profesionales nunca le acogieron en las debidas condiciones. La suerte le resultó esquiva, a pesar de que Fernando Vizcaíno Casas dominaba la técnica teatral y mantenía relaciones personales con el mundillo de la farándula por su faceta de abogado defensor de numerosos intérpretes. Su empeño de profesional resultó baldío, a diferencia de lo sucedido con esa realidad paralela de los premios, que aportaban reconocimiento o prestigio sin que los aplausos de una sesión única y matinal se tradujeran en derechos de autor. La consecuencia fue la desilusión del propio Fernando Vizcaíno Casas, que después de aleccionar al público del TEU sobre «la única felicidad» estuvo dispuesto a cultivar todos los géneros con posibilidades comerciales, hasta los juguetes cómicos y líricos. La predisposición fue notable, pero nunca vio cuajar un proyecto con continuidad que le permitiera acceder a la restringida nómina de los dramaturgos profesionales.

La historia del comediógrafo valenciano desde las «inquietudes» de la posguerra hasta la zafiedad del café-teatro durante la Transición se repite en otros casos e incluso resulta un tanto tópica y previsible. Los ejemplos cinematográficos de Rafael Gil –adaptador de las novelas de Fernando Vizcaíno Casas durante los años setenta y ochenta–, José Luis Sáenz de Heredia e Ignacio F. Iquino podrían servir en el mismo sentido. El teatro universitario escrito por jóvenes del SEU abunda en promesas nunca cumplidas por imperativos de la realidad o falta de voluntad de los protagonistas. Si recordamos aquí el caso del valenciano es porque evidencia que, para los jóvenes de orden como Fernando Vizcaíno Casas, el régimen de la Victoria tenía a su disposición unas salidas destinadas a satisfacer las inquietudes creativas que pudieran albergar. Todo estaba debidamente encauzado para los grupos que mantenían una relación más o menos clientelar con la dictadura. Las memorias del autor así lo prueban provocando la consiguiente satisfacción del triunfador, que con el tiempo formaría parte de los motivos capaces de justificar la nostalgia manifestada en sus novelas durante la Transición. Al fin y al cabo, en una mentalidad apegada al refranero y el sentido común como fuentes del razonar, era de bien nacidos ser agradecidos. Fernando Vizcaíno Casas lo tendría en cuenta, aunque la

«senda iluminada» pronto quedara desdibujada como una prolongación de los ejercicios espirituales tan habituales entre los universitarios de la época. La pasajera locura del doctor Kyre solo era un aviso para los caminantes que, sintiéndose vencedores, estaban seguros de seguir la senda iluminada

Bibliografía citada

CASONA, Alejandro (1960), *Teatro,* Buenos Aires, Losada.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel (2006), *Modesto Higueras: el maestro y la asamblea,* Madrid, Gráficas Caro.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2013), *Usted puede ser feliz,* Barcelona, Ariel.

VV.AA. (1996), *Las memorias del Cerbuna,* Zaragoza, Colegio Mayor Pedro Cerbuna [véase la web de la institución académica].

VIZCAÍNO CASAS, Fernando (1949), *La senda iluminada.* Comedia en tres actos, Valencia, Tip. Levante.

— (1958), *El fiscal,* Madrid, Alfil.

— (1964), *El sucesor,* Madrid, Alfil.

— (1965), *Psicoanálisis de una boda,* Madrid, Alfil.

— (2002), *Los pasos contados. Memorias, III,* Barcelona, Planeta.

Fecha de recepción: 9-11-2017
Fecha de aceptación: 17-12-2017

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.08

Puede citar este artículo como:
Bravo Rozas, Cristina, «Los teatros universitarios hispanoamericanos y el TEU entre 1940-1950», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 175-189.

LOS TEATROS UNIVERSITARIOS HISPANOAMERICANOS Y EL TEU ENTRE 1940-1950

Cristina Bravo Rozas
ITEM/UCM

Resumen

Los Teatros Universitarios Hispanoamericanos fueron en su mayoría herederos de La Barraca de García Lorca y de la experiencia de dramaturgos, actores y actrices exiliados en Hispanoamérica como Margarita Xirgu. Este artículo pretende ahondar en las diferencias y similitudes entre estos teatros universitarios y el TEU en su primera andadura (1940-1950) y mostrar la gran importancia que alcanzan para los teatros nacionales, así como la poca relación que existía entre los Teatros Universitarios Hispanoamericanos y el TEU.

Palabras clave: Teatros Universitarios Hispanoamericanos, TEU, Teatro Experimental.

Asbstract

The Hispano-American University Theaters were mostly heirs of La Barraca de García Lorca and the experience of dramatists, actors and actresses exiled in Latin America as Margarita Xirgu. This article aims to delve into the differences and similarities between these university theaters and the TEU in its first career (1940-1950) and show the great importance they attain for national theaters, as well as the little relationship that existed between the Hispanic-American University Theaters and The TEU.

Keywords: Hispano-American University Theaters, TEU.

Introducción

Mi propósito inicial era realizar un estudio de las obras de teatro hispanoamericano que se habían representado en el Teatro Español Universitario (TEU) durante el período de 1940 a 1950, así como las posibles relaciones e

influencias entre el TEU y los Teatros Universitarios Hispanoamericanos. Sin embargo, al consultar las carteleras de los TEU españoles, observé que durante la década del 40 al 50 apenas aparecía en cartel una obra hispanoamericana. *El pacto de Cristina* del argentino Conrado Nalé Roxlo[1] (Premio Nacional de Cultura en 1945) era una de las pocas excepciones. Se estrenó en el teatro del Círculo de Bellas Artes el 25 de mayo de 1949 «con la asistencia del embajador de la República Argentina, pues se trataba de rendir un homenaje al conocido autor argentino. Entre los intérpretes estaban Carmen Vázquez Vigo, María Luisa Romero y la dirección estaba firmada por José Franco» (José María del Quinto 1999:78).

La aparición de grupos universitarios y representaciones de obras hispanoamericanas se produjo, sobre todo, en la etapa de los 60 y 70. Esto se debe quizás a que en este momento la economía del país comienza a desarrollarse y esta circunstancia repercute en la política del franquismo que empieza a modificar la censura y a mostrar un cierto aperturismo ante los países democráticos de Europa e Hispanoamérica.

En 1960, el grupo de teatro universitario hispanoamericano dirigido por José A. Romero Díaz representó *La muerte de Atahualpa,* de Bernardo Roca Rey, el 5 de diciembre de 1962. El TEU de la Facultad de Ciencias hizo una lectura de *Historias para ser contadas,* de Osvaldo Dragún, el 2 de mayo de 1962. El grupo Cronopios (en la semana de estudiantes peruanos en el colegio Loyola) representó *La noche de los asesinos,* de José Triana. En el Colegio Mayor San Bartolomé, en 1963, el TEU de San Sebastián representó *El delantero centro murió al amanecer,* de Agustín Cuzzani.

Directores españoles como Alberto Castilla no sólo vuelven a representar a través del TEU a autores como Lorca, Brecht o *Fuenteovejuna* de Lope de Vega en clave poética e incluso acaban dirigiendo Teatros Universitarios en Hispanoamérica, en este caso, el Teatro-Estudio de la Universidad de Colombia (1966) y organizando festivales como el Festival Nacional de Teatro Universitario (1967) y el I Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales (1968). En ese momento, Alberto Castilla emplea procedimientos ya utilizados en los TEU y acude a los narradores más genuinos hispanoamericanos como Rulfo, Neruda o García Márquez para aprovechar sus cualidades dramáticas y estrena obras como *Anacleto Morones* o *Comala* (Castilla 1999: 265-266).

1. Dramaturgo argentino que rompe con las reglas del realismo y apuesta por la imaginación y por la ambigüedad entre la ficción y la realidad.

La presencia del teatro hispanoamericano en los escenarios españoles anteriores a 1960 era prácticamente inexistente y las relaciones entre los TEU y los Teatros Universitarios Hispanoamericanos tampoco fraguaron hasta los años sesenta. Las razones de esta falta de conexión tenían que ver con causas fundamentalmente políticas.

Aunque a partir de 1948, la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* incluyera en sus números diferentes artículos sobre la cultura hispánica y las relaciones con Hispanoamérica, al igual que en la revista del SEU, *La Hora*. Se hacen muy pocas referencias a los Teatros Universitarios Hispanoamericanos; tan solo en 1950 en un ejemplar de *La Hora* se habla del Teatro Universitario en México y de las representaciones de Sartre que se hicieron en sus escenarios. Por esta razón, decidí investigar los Teatros Universitarios Hispanoamericanos en su primera etapa entre 1940 y 1950 y hacer un paralelismo con el Teatro Español Universitario.

Teatros Universitarios Hispanoamericanos

Existen muchos teatros universitarios en Hispanoamérica, por lo que yo me voy a centrar en los que han tenido más repercusión en el ámbito teatral de sus respectivos países. Los Teatros Universitarios Hispanoamericanos suelen iniciar su andadura en la década de los cuarenta y tienen la particularidad de considerarse el origen del teatro independiente y experimental en sus teatros nacionales. La actividad teatral universitaria se convierte en la raíz y la génesis del teatro experimental en Hispanoamérica. La Universidad es el centro de la comunidad cultural, la que impulsa los laboratorios teatrales y, en definitiva, el signo del cambio y el progreso. Por otra parte, estos teatros universitarios también significan una apuesta pedagógica y de compromiso con la sociedad, convirtiéndose en grandes centros de enseñanza teatral tanto teórica como práctica.

Historiadores de América Latina como Halperin (1998: 371) consideran que el periodo que va desde los treinta hasta los sesenta del siglo XX se caracteriza como el «agotamiento del orden neocolonial», y que a partir de los años treinta y sobre todo de 1945 a 1959 se van produciendo crisis del poder oligárquico y un posicionamiento de los países hispanoamericanos ante las Guerras Mundiales. Los gobiernos y las instituciones tienden a utilizar el teatro como una herramienta pedagógica, surgen así las Misiones Pedagógicas en México o en España los vínculos del Instituto Libre de Enseñanza (ILE), La Barraca de Federico García Lorca y El Teatro Popular de Alejandro Casona. En la década de los treinta el germen del teatro como instrumento pedagógico

y social queda instaurado tanto en España como en la mayoría de los países hispanoamericanos.

Según Pía Gutiérrez (2017: 3):

> Educación y actividad teatral son así proyectos de formación nacional. Al revisar las principales fuentes de historiografía teatral (Piña, Pradenas, Hurtado, Cánepa, Durán), se tiende a insistir en un relato en que el teatro chileno nace, o al menos se instala como tal, a partir de los teatros universitarios que proyectarían una representación o autorrepresentación del teatro como relato de la nación y que con el tiempo pone cualquier actividad teatral fuera de esta esfera en una escala de menor valor, como aficionado o incluso fuera del orden de lo propiamente teatral.

Los teatros universitarios contribuyeron a la educación y consolidaron el desarrollo de la dramaturgia nacional en la segunda mitad del siglo XX, pues dieron paso a nuevas temáticas nacionales, que abarcaron dramas sociales, teatro psicológico, comedia criollista y el rescate de lo folclórico. En el caso del TEU, se recuperan los clásicos del Siglo de Oro y de la Edad Media y los dramas católicos para consolidar aún más la ideología predominante.

La relación con la tradición hispánica a través del teatro de La Barraca de García Lorca, el teatro de Alejandro Casona y con grandes directores, actrices e intelectuales españoles exiliados, provocan la aparición de un Teatro Universitario Hispanoamericano que se convierte en baluarte del teatro español, conservando casi de forma rigurosa el repertorio de estos teatros hispánicos. Considero que hay cuatro teatros universitarios hispanoamericanos que continúan la herencia de La Barraca y que destacan especialmente: El Teatro Experimental de Chile, El Teatro de La Universidad Católica de Chile, El Teatro Rodante de Puerto Rico, El Teatro Universitario (La Habana) y El Teatro Universitario de la UNAM. No obstante, hay muchos otros que tuvieron también un alcance importante.

En Cuba, el Teatro Universitario nace en 1941 con la puesta en escena de *Antígona* de Sófocles bajo la dirección de Ludwig Schajowicz. Su principal labor era la promoción cultural y la formación de actores, directores y técnicos en las modernas concepciones de actuación y puesta en escena. En 1946, lo sustituye en el puesto Luis Alejandro Baralt, que sigue montando clásicos, por lo que durante los diez años sólo se montaron tres obras cubanas. En 1948, el Teatro Universitario crea su Teatro Experimental.

El Teatro Experimental de la Universidad Nacional, fundado por Bernardo Romero Lozano[2] en 1945, que desde 1930 hasta fines de 1960 apostaba por

2. Director del Teatro Colón en 1938

la cualificación del arte teatral en Colombia. Los integrantes del grupo fueron estudiantes de medicina, ingeniería y arquitectura sin experiencia teatral. El grupo desarrolló diferentes trabajos con obras clásicas y contemporáneas, presentándolas en el Colón. Según (Duarte 2013: 18):

> En 1956 reanudó sus actividades patrocinado por el Departamento de Extensión cultural con apoyo del Ministerio de Educación, bajo la dirección del actor Enrique Pontón. Y otra vez sus integrantes fueron estudiantes con poca experiencia, pero con apoyo e interés por parte de diferentes intelectuales.

En Uruguay no parece haber un Teatro Universitario como tal, pero sí una Escuela Municipal de Teatro que tenía como objetivo la enseñanza teatral. A comienzos de la década del 40, se intentó instaurar un teatro oficial de alto nivel artístico, como lo fue la Escuela Dramática del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica) dirigida por Margarita Xirgu,[3] que posteriormente también dirigió la Comedia Nacional, actuando como actriz en frecuentes oportunidades.

El Teatro Experimental de Chile

En la década de los treinta empieza a desarrollarse el teatro universitario chileno, gracias al apoyo que el gobierno del Frente Popular, encabezado por Pedro Aguirre Cerda, le dio a la educación. Su lema era «gobernar es educar». A través del Ministerio de Educación y la Universidad de Chile, se creó el Conservatorio de Música y una Escuela de Ballet. Se empezó a desarrollar un teatro moderno que pretendía acercarse a la vanguardia del momento, pero también a los clásicos del Siglo de Oro, pero desde una visión nacional aunque con las técnicas teatrales europeas y norteamericanas.

La Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial provocaron el exilio a Chile de compañías extranjeras –Margarita Xirgu, Louis Jouvet y el Ballet de Joss, entre otros– que fueron enriqueciendo la escena teatral chilena. En este contexto nacieron los teatros universitarios, que van a renovar, sin duda, el teatro chileno.

El origen del Teatro Universitario parte de varios acontecimientos: la existencia de una orquesta sinfónica con un conjunto coral estudiantil que animaba las veladas bufas; dirigidos escénicamente por Pedro de la Barra y Moisés Miranda, compilaban la música y en su coro estaban Edmundo de la Parra y Fernando Alegría. En mayo de 1934, la orquesta hace una pequeña

3. Actriz española exiliada y afincada en Uruguay desde los años cuarenta.

representación y una cantata y debido a su éxito presentaron el espectáculo en escuelas universitarias y en pueblos y ciudades.

También existía el CADIP (Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico) fundado por Pedro de la Barra. Esta asociación participaba en concursos de conjuntos teatrales universitarios que organizaba la federación de estudiantes y se dedicó a agrupar los teatros de las escuelas universitarias (grupos del Pedagógico, Bellas Artes, Leyes, Ingeniería, Medicina).

Se organizaban ferias del libro frente al edificio histórico de la Universidad de Chile, en el que se congregaban jóvenes interesados en renovación teatral. Luego se reunían en el café en el que discutían los siguientes postulados:

- Crear un público teatral.
- Organizar una escuela de teatro.
- Difundir a través de la representación autores clásicos y modernos.
- Presentar nuevos valores (autores y actores).

En febrero de 1940, en los bancos de la feria del libro nace el Teatro Experimental de Chile. La iniciativa fue apoyada por el rector Juvenal Hernández. Gustavo Erazo sugirió llamarlo Teatro experimental, «pues pone a cubierto de los pedantes; todo lo que hagamos, bueno o malo, será experimentación». Héctor del Campo, Pedro de la Barra y José Ricardo García Morales fueron los responsables de la creación del Teatro Experimental, siguiendo el modelo de las Misiones Pedagógicas y de La Barraca de García Lorca. Aunque finalmente el director fue Pedro de la Barra.[4]

Pía Gutiérrez (2017: 3) comenta que:

> La emergencia de los grupos teatrales universitarios marcó un punto de inflexión en la concepción y la práctica teatral, las nociones de profesional y experimental empezaron a ser parte de los grupos en gestación de una dramaturgia nacional que pudiera dialogar con el panorama mundial. Dichos hitos marcaron esos primeros años tanto del Teatro Experimental Universitario de la Universidad de Chile como del Teatro Experimental de la Universidad Católica, ambos fundados durante la década de 1940. La denominada generación de dramaturgos y creadores del 50 nació precisamente al alero de estas

4. Los fundadores del Teatro Experimental fueron Eloísa Alarcón, Chela Álvarez, José Angulo, María Cánepa, Bélgica Castro, Abelardo Clariana, Pedro de la Barra (director), Héctor y Santiago del Campo, Edmundo de la Parra, Gustavo Erazo, Fanny Fischer, Enrique Gajardo, Héctor González, Kerry Keller, Hilda Larrondo, Luis H. Leiva, Jorge Lillo, María Maluenda, Coca Melnick, Moisés Miranda, José Ricardo Morales, Inés Navarrete, Óscar Navarro, Flora Núñez, Pedro Orthus, Oscar Oyarzo, Roberto Parada, Domingo Piga, Oreste Plath, Héctor Rogers, Agustín Siré, Rubén Sotoconil, Domingo Tessier y Aminta Torres…

> políticas y resumen el deseo que anima a sus fundadores de cambiar el estado del teatro que los precede, de sentar nuevas bases para construir una expresión "artística" teatral propiamente chilena que pudiera estar a la vanguardia de corrientes internacionales.

La presentación pública de El Teatro Experimental de la Universidad de Chile se hace el 22 de junio de 1940 a las once de la mañana en el Teatro Imperio. Se inicia con un programa de obras españolas: *Ligazón,* de Valle-Inclán (22 de junio de 1941) dirigido por José Ricardo Morales y los decorados por Héctor del Campo, *La guarda cuidadosa,* de Cervantes, dirigida por Pedro de la Barra y decorados por H.E. Rogers.

Estaba conformado por un grupo de estudiantes del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Su antecedente directo fue el Conjunto Artístico del Pedagógico (CADIP), creado y dirigido por Pedro de la Barra, cuyo primer estreno, el 1 de agosto de 1934, fue *Estudiantina,* de Edmundo de la Parra. En el año 1941, la actriz española Margarita Xirgu visitó Chile por tercera vez. En su repertorio incluía obras como *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba,* de Federico García Lorca. Estos montajes influyeron decididamente en los estudiantes del grupo CADIP, que contaba con una importante trayectoria teatral.

Pedro de la Barra, primer director del Teatro Experimental, señalaba acerca de su visión del teatro:

> El espectáculo teatral no es obra de uno como en la poesía o la novela. Intervienen directores, actores, autores, escenógrafos, electricistas, etc., también participa el público como materia importantísima. ¿Tenemos nosotros estos elementos? La respuesta sería, están, existen, pero en potencia. Formémoslos, pero no haciendo trabajar mecánicamente a los aficionados en obras grotescas e insubstanciales que no estimulan la sensibilidad ni dejan enseñanza alguna. Se necesita gente nueva que recupere esta generación e inspirarla en valores de alta calidad estético-moral. Es preciso promover un sentimiento amplio y serio que no quede en el autor o el actor sino que abarque los múltiples problemas del teatro (Cánepa Guzmán, 1995: 291).

Pedro de la Barra desde la revista *Teatro* (1946:1) explica los objetivos que persigue el Teatro Experimental de Chile:

> Desde que fuera fundado en 1941, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile ha conformado su trayectoria al cumplimiento de cuatro puntos que constituyen su razón permanente de existir. Ellos son, como es sabido, la difusión del teatro clásico y moderno, la creación de un ambiente teatral, la formación de nuevos valores y la creación de la Escuela del Teatro. La satisfacción gradual de estos propósitos ha hecho aparecer obstáculos que es imprescindible salvar, toda vez que ya no es posible continuar la marcha emprendida sin ampliar los marcos primitivos en que la actividad de nuestra

> organización comenzó a desenvolverse. Es así como la profesionalización de todos sus componentes y el teatro propio, en el cual albergar y presentar las futuras creaciones, son dos necesidades cuya cumplida satisfacción aparece hoy como objetivo inmediato.

La creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile fue el inicio de la actividad teatral universitaria, pero también el origen de un movimiento que atravesó el territorio nacional. En un principio el objetivo era representar obras clásicas del Siglo de Oro, pero también de la vanguardia norteamericana y europea, después se añadirá el lema «sin dramaturgia chilena no hay teatro chileno». Se dan premios, se organizan talleres y se montan obras de jóvenes autores para promocionarlos. La revista *Teatro* se convierte en instrumento de difusión y discusión de la actividad teatral desarrollada en el país. Dos años después nació el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (1943), que tuvo entre sus iniciativas la publicación de la revista *Apuntes*.

Su segundo programa incluía *El mancebo que casó con mujer brava*, cuento de Don Juan Manuel en adaptación teatral de Alejandro Casona. *La égloga séptima* de Juan de la Encina y *El paso quinto* de Lope de Rueda, *Fuenteovejuna* y *El Caballero de Olmedo*. En etapas posteriores estrenó de Federico García Lorca: *La zapatera prodigiosa* (1953, 1996, 1998), *Doña Rosita la soltera* (1954, 1955). *La casa de Bernarda Alba* (1960,1979) y *Bodas de Sangre* (1974).

La construcción de los Teatros Universitarios Chilenos no habría sido posible sin la llegada de exiliados españoles después de la Guerra Civil en el barco canadiense Winnipeg que llegó a Valparaíso. Entre ellos nos encontramos con directores como José Ricardo Morales, director del departamento de cultura de la FUE (Federación Universitaria Escolar) en Valencia, que incluía el teatro El Búho dirigido por Max Aub, y el escenógrafo Héctor del Campo. El elemento esencial para este teatro fue la influencia de La Barraca, de García Lorca (1932). El repertorio del teatro experimental de Chile tenía muchas similitudes con el de La Barraca: *Entremeses* de Cervantes, *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo* y *El burlador de Sevilla*. Tampoco hay que olvidar la presencia de Margarita Xirgu en Hispanoamérica, que desde 1913 hace sus primeras giras y que vuelve a Chile en 1923. En 1937, convierte a su compañía en la más brillante y completa en el Teatro Municipal de Santiago y rematará su éxito en 1939. Pero el gran director español al que admirarán los jóvenes universitarios por su manera de concebir el teatro será Cipriano Rivas Cherif.

En 1943, se funda el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Santiago y se estrena en 1948 *El burlador de Sevilla* para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Tirso de Molina y se presenta *El retablo de las*

Maravillas, entremés que García Lorca estrenó en La Barraca con sus propias canciones. También en 1943 comienzan a programarse obras chilenas: *Elsa Margarita,* de Zlatko Brncic, y *Un velero sale del puerto,* de Enrique Bunster. También se pone en escena *Sueño de una noche de verano,* de Shakespeare y *Nuestro pueblo,* de Thorton Wilder (1944).

El propósito o finalidad del Teatro Experimental era organizar y desarrollar todos los aspectos del arte teatral: «Como todo movimiento renovador, surgió para llenar una necesidad que se dejaba sentir en la vida universitaria, y por tanto, en la atmósfera intelectual y artística del país entero» (*Teatro,* nº1, noviembre 1945).

Se fue más allá y en los folletos o programas además de los participantes, antecedentes del autor y su época, aparecían tres objetivos básicos:

- Impulsar la dramaturgia (obtener un teatro propio, desde 1954).
- Profesionalización de los actores (1946).
- Creación de una Escuela de Arte dramático (1947-1949).

Otra institución creada en 1946 y que bebe de las fuentes del Teatro Universitario es la Escuela Popular de Arte Escénico, dependiente de la Dirección de Informaciones y Cultura (DIC) y que encabezaron grupos de formación que difundieron la práctica teatral entre estudiantes, empleados y obreros para mostrar su realidad.

En enero de 1959, el Teatro Experimental se fusionó con el Departamento de Teatro Nacional, constituyendo el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile. En 1968, pasó a llamarse Departamento de Teatro de la Universidad de Chile y posteriormente fue conocido como Teatro Nacional Chileno. Durante el gobierno de la Unidad Popular, a finales de los sesenta el Teatro Universitario goza de gran prestigio realizando giras por el país y realizando talleres populares. Todo este fenómeno teatral se desmoronó con el golpe de Estado de 1973 provocando la expulsión de la Universidad y la persecución del régimen militar dando lugar al exilio o a la formación de grupos independientes.

El Teatro Rodante de Puerto Rico

Durante los años veinte y treinta había un clima de gran inestabilidad política en Puerto Rico debido a que el gobierno en la isla quería reprimir el nacionalismo que defendía la identidad puertorriqueña ante el impacto de la cultura estadounidense. Los espectadores acudían al teatro para evadirse, pero también para identificarse con los problemas de la realidad puertorriqueña que

se reflejaban en algunos montajes. En 1939, Emilio Belaval[5] quería un «gran teatro puertorriqueño donde todo nos pertenezca: el tema, el actor, los motivos decorativos, las ideas, la estética». Por ello convocó en el ateneo un concurso de dramaturgia en el que se premiaron dos obras de autores puertorriqueños: *Esta noche juega el jóker,* de Fernando Sierra Berdecía y *El clamor de los surcos,* de Manuel Méndez Ballester. Este último junto a Belaval y otros autores teatrales formaron la Sociedad Dramática Areyto, para defender la puesta en escena de autores puertorriqueños contemporáneos y fomentar las nuevas técnicas teatrales y atraer a un público interesado. El grupo Areyto (1940-1941) empieza llevando a escena dos de las obras más significativas del teatro puertorriqueño: *Mi señoría,* de Luis Rechani Agrait y *Tiempo muerto,* de Manuel Méndez Ballester, que mostraban la tesis de Belaval de que «nuestro teatro tiene que ser antes que nada un teatro social, un teatro que se acerque al pueblo».

María J. Collazo Rivera en su tesis doctoral *Rueda la historia: El Teatro Rodante Universitario como herramienta pedagógica en el contexto de la Ley de Reforma Universitaria de 1942 (1940-1950)* considera que:

> El Teatro Rodante Universitario fue una de las herramientas que el gobierno del Partido Popular Democrático[6] utilizó como medio de expansión y educación cultural. La expresión de aquella educación cultural cuando visitaban las comunidades fue más allá de la institucionalización de la educación cultural comunitaria. El PPD se interesó y se esforzó en la coordinación del trabajo comunitario. Desde el centro de poder relativo de esta colectividad política fueron acomodándose estructuras de todo tipo; administrativo, económicas, políticas, educativas y culturales que terminaron conformando la imagen particular de un gobierno local o insular. La Ley de Reforma, fue un proyecto atado a uno de los propósitos de gobierno del PPD: la legitimación de su poder partiendo desde el concepto de la democracia (2010: VII).

Jose Luis Ramos Escobar (2007:4) cree que «como forma de difusión cultural, de educación popular y de enriquecimiento comunitario, el Teatro Rodante contribuyó a establecer las simientes del Puerto Rico moderno».

5. Como director del Club Artístico del Casino de Puerto Rico y presidente del Ateneo Puertorriqueño, Belaval propició el desarrollo de una actividad teatral netamente puertorriqueña.
6. Según Rosalina Perales (1992: 168): «Durante veinte años (1948-1968) hubo una continuidad en la política puertorriqueña bajo el gobierno del Partido Popular, partido autonomista que ganaba elecciones tras elecciones sin mayor competencia. Bajo esta administración se había empezado a celebrar el Festival de Teatro Puertorriqueño en el que siempre representaban los mismos autores –ya consagrados– obras que versaban sobre los mismos temas: la nostalgia por el jíbaro, el conflicto de nuestra identidad, la evocación del pasado perdido, el eclecticismo social, etc. Las técnicas y estructuras eran tradicionales y las puestas en escena satisfacían a un público ya oficializado».

Tras la II Guerra Mundial y en su situación de estado libre asociado, Puerto Rico intentaba transformar la situación económica del país. El teatro se convertiría en un arma pedagógica y cultural. En 1941, el director artístico del Areyto, Leopoldo Santiago Lavandero, funda el Teatro Universitario, pero es en 1946[7] cuando con Rafael Cruz Eméric y con el asesoramiento de Pedro Salinas que estaba exiliado en el país, crearon el Teatro Rodante tomando como modelo La Barraca, de Federico García Lorca, para acercar al público popular el teatro. Estaba compuesto por estudiantes del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, y junto a sus profesores salían de gira durante fines de semana y días de fiesta para «llevar el teatro al campo para así estimular a los estudiantes a que ingresaran al Departamento de Drama» (Rafael Cruz Eméric). En un primer momento las obras representadas eran universales y había poco teatro puertorriqueño. *Sancho Panza en la Ínsula Barataria,* de Alejandro Casona y *Declaración amorosa,* de Anton Chejov, fueron las primeras obras escenificadas por el Teatro Rodante Universitario bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero.

Se da mucha importancia a las obras de García Lorca. Así se representan *Doña Rosita la soltera* en 1942, *La zapatera prodigiosa* en 1945, *Amor de don Perlimplim con Belisa en su jardín* de 1951, bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif.[8] En 1954, la Biblioteca de autores puertorriqueños publica *El mundo poético de García Lorca,* de María Teresa Babín, al mismo tiempo que se estrena mundialmente en Puerto Rico *Así que pasen cinco años.*

El Teatro Universitario, El Teatro Rodante, y más tarde, el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico en la Facultad de Humanidades, tuvieron una función fundamentalmente didáctica, formando a directores, escenógrafos, actores, técnicos etc… Entre los más conocidos los directores y profesores Victoria Espinosa y Dean Zayas; el escenógrafo Checo Cuevas, el afamado escritor Luis Rafael Sánchez; los actores Eugenio Iglesias, María Judith Franco, Rafael Enrique Saldaña, Chavito Marrero, Juan Ortiz Jiménez, Idalia Pérez Garay, José Félix Gómez, Carola García, Linnette Tores, Georgina Borri y Miriam Colón, quien posteriormente fundó el famoso Teatro Rodante en Nueva York. Pretendía además impulsar la dramaturgia, profesionalizar los actores y la creación de una Escuela de Arte Dramático. Crear en definitiva un teatro

7. En 1946, también se funda el Teatro Infantil Universitario, Comedieta Universitaria que dirigió Victoria Espinosa hasta su desaparición en 1964, que estimulaba la creación artística en los niños y adolescentes.
8. Cipriano Rivas Cherif fundó también el TEA (Teatro Español en América). En éste se representaron *La casa de Bernarda Alba* (1950) y *Yerma* (1951).

experimental, laboratorio que da lugar al avance de los teatros nacionales, crear un teatro comprometido socialmente.

No hay que olvidar que tanto el Teatro Universitario como el Teatro Rodante y El Teatro Infantil han sido siempre un laboratorio y han tenido como función esencial el ofrecer talleres desde el Departamento de Drama. Una contribución muy importante a esta propuesta es la creación de un espacio propio, El Teatro de la UPR, ya inaugurado en 1939.[9] Pero lo más importante, sin duda, fue la creación por parte de García de un Teatro Repertorio que crea no solamente artistas, también crea audiencias.

El Teatro Universitario de la UNAM

Según Antonio Crestani (2004: 119),

> El teatro de la UNAM ha desarrollado un movimiento artístico que no tiene comparación en nuestra historia teatral [...] su crecimiento y su impulso no podrían explicarse sin la participación universitaria. En sus aulas y en sus teatros se han formado los mejores actores, dramaturgos, escenógrafos y directores de escena mexicanos y su discurso ha trascendido los escenarios universitarios para reformar la escena nacional. El ámbito de absoluta libertad de expresión y de creación en el que siempre se ha desarrollado, es su mayor distintivo. Es ciertamente esta característica la que ha garantizado al teatro universitario la búsqueda continua de lenguajes escénicos como común denominador de su proceso, pues es la Universidad la que permite, sin ambages, el arrojo y el compromiso estético e ideológico en sus proyectos.

En 1935, se realiza la primera puesta en escena del Teatro Universitario de la UNAM. Fernando Wagner dirigió *Peribáñez y el comendador de Ocaña* en conmemoración del tricentenario de la muerte de Lope de Vega y fue interpretada por los alumnos de la asignatura de Práctica Teatral. En 1936, Julio Bracho funda la compañía de teatro de la Universidad Nacional, y estrenó, también en Bellas Artes, diversas obras del teatro griego y contemporáneo.

9. Con la creación de la Administración para la Reconstrucción de Puerto Rico (PRRA, por sus siglas en inglés) y una asignación de doce millones de dólares aproximadamente, las paredes del Teatro comenzaron a edificarse bajo la supervisión de Rafael Carmoega, aunque fue el arquitecto Francisco Gardón quien plasmó en papel el diseño exterior e interior de la estructura, que evoca el periodo renacentista español.

Su actividad, sin embargo, se vio interrumpida en el año 1992, cuando el deterioro y falta de mantenimiento obligara el cierre de sus puertas. No fue hasta el 2006 que el Teatro reabre su sala, evento que no estuvo exento de protestas estudiantiles que alegaban que la estructura sería privatizada y que la comunidad universitaria no podría disfrutarla. «Se ha ido disipando la noción de que el Teatro no le pertenece a la Universidad», declaró en entrevista con *Diálogo* el director ejecutivo del Teatro, Edgar García.T

En 1952, Carlos Solórzano fundó un Teatro Universitario que pretendía sobre todo la difusión de la dramaturgia europea contemporánea. A diferencia de otros teatros como el experimental de Chile o el de Puerto Rico, la UNAM no tenía un espacio teatral propio y tuvo que alquilar diversas salas: la de Ródano, del Sindicato de Electricistas; el actualmente abandonado teatro Reforma del IMSS; el teatro de la Esfera (después cine Hermanos Alva), y el teatro Orientación. Otros teatros de carácter experimental fundados en los años cincuenta y partiendo de la experiencia del Teatro Universitario serían: En 1954, Héctor Azar crea Teatro en Coapa, con sede en la Preparatoria número 5 y, en 1956, Juan José Arreola, Octavio Paz, Juan Soriano, Leonora Carrington, Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez, entre otros, formaron el grupo Poesía en Voz Alta. En 1979, se construyeron el teatro Juan Ruiz de Alarcón y el foro Sor Juana Inés de la Cruz para proteger y dar continuidad al teatro universitario y consolidar su carácter vanguardista (Crestani, 2004:120).

Conclusiones

La relación entre los Teatros Universitarios Hispanoamericanos y el TEU durante su primera etapa de 1940-1955 parece en un principio no ser muy intensa. Sin embargo, si tenemos en cuenta su génesis, su cartelera y las revistas que publican comprendemos la intrínseca conexión que existe entre ellos.

Si bien el TEU surge en 1940 con una intención primordialmente política: tener reunificados a los estudiantes de la Universidad en una actividad lúdica que permitiera mantener el ideario del régimen franquista, recuperando el valor de ese espíritu nacional mediante la resurrección de los clásicos españoles. Sin embargo, tras sus primeras representaciones el TEU se va afianzando en su plano artístico, al revalorizar la escena, proponiendo obras de vanguardia.

Los Teatros Universitarios Hispanoamericanos adquieren, en realidad, una relación mucho más profunda debido a que materializan, sin querer a veces, el espíritu hispánico cuando recuperan el repertorio del teatro del Siglo de Oro, pero a la vez toman la voz de aquellos teatristas exiliados, que se habían arraigado en Hispanoamérica, como la actriz Margarita Xirgu, el director Cipriano Rivas Cherif o Alberto Castilla , que a su vez habían conseguido implantar en Hispanoamérica ese espíritu de La Barraca, de García Lorca. Los Teatros Universitarios Hispanoamericanos se forjan al igual que los españoles en una época convulsa con cambios políticos e ideológicos en sus gobiernos. Pero en la mayoría de los casos, estos gobiernos como el de Chile o México propugnan como consigna la educación teatral. A este propósito se une la reposición de los clásicos del Siglo de Oro (Lope de Vega…) y la de otros autores censurados en España (Valle Inclán, Lorca..). Pero sobre todo la creación de un repertorio que

acoja el de La Barraca de García Lorca hace que la comunión con el TEU sea muy profunda. La tradición hispánica queda salvaguardada en Hispanoamérica, pero además los Teatros Universitarios Hispanoamericanos se convierten en experimentales, en verdaderos laboratorios teatrales que desembocan en los Teatros Independientes de los años sesenta, al igual que en España. Estos teatros del otro lado del charco son la encarnación de lo que el TEU quiso ser en España. El espíritu del Teatro de Ensayo o del Teatro de Agitación Social (TAS) de Alfonso Sastre se materializa en El Teatro Experimental de Chile o en El Teatro Universitario de la UNAM. Estos teatros del nuevo mundo no sólo implican a los alumnos realizando una labor pedagógica, sino que realizan talleres y laboratorios para instaurar las enseñanzas prácticas teatrales en la universidad, crean obras de repertorio, construyen teatros en las universidades y también convierten el espacio universitario en un espacio de debate, de reflejo de la realidad y de impulso de creación. En cambio en España el espíritu lorquiano no se consolida tanto, la censura apenas permite representar las obras de Lorca o Valle-Inclán hasta casi los sesenta y no se construyen más espacios teatrales en la universidad, ni se va perdiendo el concepto del taller hasta llegar a la transformación del grupo de teatro universitario al grupo independiente. En definitiva, los dos cumplieron en esa década del 40-50 la ardua tarea de la renovación teatral, de intentar agitar las conciencias, de buscar la identidad, pero también la libertad de crear en el escenario.

Bibliografía citada

COLLAZO RIVERA, María J., *Rueda la historia: El Teatro Rodante Universitario como herramienta pedagógica en el contexto de la Ley de Reforma Universitaria de 1942 (1940-1950)*. Tesis doctoral, 2010.

CRESTANI, Antonio, «Setenta años en el teatro universitario», en *Revista de la Universidad de México,* nº1, 2004, pp.118-120.

CÁNEPA GUZMÁN, Mario. *Historia de los teatros universitarios*. Santiago, Eds. Mauro, 1995.

DE QUINTO, José María, *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999.

DE LA BARRA, Pedro, «La Escuela de Teatro», en *Teatro. Publicación oficial del Teatro Experimental de la Universidad de Chile*, AÑO 1, nº 3, mayo -junio 1946, pp. 1-3.

—, «Teatro experimental», *en Teatro, publicación oficial del Teatro Experimental de la Universidad de Chile,* nº1, 1945, pp. 5-20.

GUTIÉRREZ, Pía: «Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940», *Palimpsesto,* n.º 11 (enero-junio, 2017), 191-205.

HALPERIN DONGHI, Tulio. *Historia Contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Ed. 1998.

PERALES, Rosalina, «La dramaturgia moderna en Puerto Rico: su verdadera historia», en *Teatro: Revista de Estudios Culturales /A Journal of Cultural Studies*, Nº. 2, 1992, pp. 167-177.

RAMOS ESCOBAR, José Luis, «El Teatro Rodante y La Barraca», en: Victoria Espinosa, *El Teatro Rodante, sesenta años después*, San Juan, Seminario Multidisciplinario José Emilio González, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2007, p. 4.

Fecha de recepción: 09-10-2017
Fecha de aceptación: 24-01-2018

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.09

Puede citar este artículo como:
TRECCA, Simone, «Juventudes universitarias y teatro. Apuntes para un estudio comparativo de la primera etapa del teatro español universitario y de los Teatri G.U.F.», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 191-203.

JUVENTUDES UNIVERSITARIAS Y TEATRO. APUNTES PARA UN ESTUDIO COMPARATIVO DE LA PRIMERA ETAPA DEL TEATRO ESPAÑOL UNIVERSITARIO Y DE LOS TEATRI G.U.F.

SIMONE TRECCA
Università degli Studi Roma Tre

Las reflexiones expuestas en el presente trabajo se fundamentan en algunas observaciones previas de carácter histórico y político y a estas alturas no pretenden tener más alcance que el de ir apuntando posibles líneas de investigación y motivos de profundización en el estudio de las primerísimas andaduras del teatro español universitario. Representan, de hecho, el intento de proponer una aproximación a dicho fenómeno desde la perspectiva de su colocación en el contexto internacional del surgimiento y desarrollo de los fascismos europeos y, básicamente, del modelo italiano, teniendo en cuenta las relaciones concretas (así como las afinidades y divergencias menos directas) existentes entre los sistemas objeto de comparación.

Hace tiempo Miguel Ángel Ruiz Carnicer señaló oportunamente que las organizaciones estudiantiles de raigambre fascista surgieron, tanto en España como en Italia y Alemania, «con anterioridad a la toma del poder y, por lo tanto, con una vocación de lucha política en un ambiente hostil, lo que les otorga una serie de rasgos comunes» (1991: 66). En lo referente a los dos países que aquí nos ocupan, la trayectoria inicial de ambas corporaciones se ve afectada por mecanismos muy parecidos de búsqueda de un equilibrio entre las instancias de las juventudes fascistas y las necesidades de los partidos a los que ellas se sometieron formalmente (el Partito Nazionale Fascista y Falange Española, respectivamente), que querían aprovechar el ímpetu de las nuevas generaciones universitarias y, al mismo tiempo, contener y controlar tendencias centrífugas a través de la doctrina y la propaganda organizada. También fue rasgo común

al comienzo el uso de la violencia escuadrista para con los representantes de las fuerzas antifascistas y, por otro lado, la contraposición con las agrupaciones estudiantiles católicas,[1] coherentemente con el afán de fascistización que caracteriza, como es obvio, las fases fundacionales y de asentamiento de dichos movimientos. Finalmente, aspecto que constituye la repercusión más interesante para los fines del presente trabajo y de las investigaciones comparativas que en él propongo, tanto los Gruppi Universitari Fascisti (GUF) como el Sindicato Español Universitario (SEU) hicieron hincapié desde el principio en la organización y el control de varias actividades culturales, como instrumentos revolucionarios y de propaganda, sirviendo los primeros como modelo en muchos campos, entre ellos la prensa universitaria y el teatro experimental.[2]

Además de tales semejanzas, es oportuno recordar, sin embargo, que el nacimiento de los GUF entre 1919 y 1920 se adelanta casi tres lustros al del SEU, cuya institución prácticamente coincide con la oficialización de Falange Española en 1933. Se trata de un lapso de tiempo muy amplio, en vista sobre todo del clima político y social convulso que lo caracteriza, durante el cual las relaciones entre Italia y España fueron muy intensas, tanto a nivel oficial como desde el punto de vista de las influencias de la primera en la evolución del fascismo español, lo que repercute especialmente en la organización del sector universitario y de la educación, así como en las políticas culturales.[3] Es muy cierto, en efecto, que «[a] partir de la Guerra Civil y en la inmediata posguerra, los líderes del SEU se desplazarán a Italia para conocer el funcionamiento de los GUF» (Ruiz Carnicer, 1991: 90), así como que dicha correspondencia se manifiesta de manera bastante significativa también en el más estricto ámbito del teatro entre finales de los treinta y principios de los cuarenta, como veremos más adelante. Pero no hay que olvidar que, en general, el interés de Mussolini

1. Como apunta La Rovere (2003: 159-172), los GUF, después de una época de duros contrastes, también marcados por actos de violencia escuadrista, consiguen aislar en 1931 a los universitarios católicos agrupados en la FUCI (Federazione Universitaria Cattolica Italiana) y obtener el monopolio. Termina así la labor de conquista de las universidades empezada ya a mediados de los 20.
2. Ruiz Carnicer (1991: 85, 89-90) subraya que las actividades culturales no fueron tan relevantes como estrategia política en el caso de la organización estudiantil de la Alemania nazi y, además, de esta no puede afirmarse que se inspiró en los GUF como, en cambio, lo hizo muy patentemente el SEU. Sobre la prensa del SEU (con algunas menciones del modelo del periodismo estudiantil italiano, léase Ruiz Carnicer, 1996b). Del mismo autor, sigue siendo una referencia imprescindible para el estudio del SEU (y, por consiguiente, de las bases ideológicas de los TEUs de la primera época) el libro que consagra al análisis de la evolución de la organización desde el año 1939 hasta 1965 (Ruiz Carnicer, 1996a).
3. «El fascismo italiano siempre fue para el SEU un modelo mucho más cercano que el del nazismo alemán, a pesar del también numeroso intercambio de visitas y puntos de vista con Berlín» (Ruiz Carnicer, 1991: 90).

(y de los intelectuales del fascismo) por la evolución de la situación política española se remontaba a la década de los veinte y se había ido concretando en un programa de acciones (que también fue transformándose con el tiempo) dirigidas a influir enormemente en dicho proceso. Se trató, en palabras de Dimas Vaquero, de un verdadero «acoso cultural y propagandístico iniciado ya en la dictadura de Primo de Rivera, con algunos obstáculos y dificultades durante la II República, pero que culminaría con gran éxito tras la llegada de los legionarios italianos y su participación en la Guerra Civil» (2017: 117) y se articuló desde el principio con el fin explícito de abarcar la mayoría de los ámbitos sociales, entre los cuales destacaban, desde luego, la educación y la prensa. En lo que atañe a nuestro objeto de análisis, se programaban viajes de estudio de universitarios españoles a Italia ya antes del surgimiento del SEU y de la época de las visitas oficiales de los directivos de las organizaciones juveniles. De hecho, todo quedaba dentro de un claro proyecto de difusión del fascismo en España que, de alguna manera, puede leerse como un intento de colonización cultural, por parte del *duce* y de los políticos e intelectuales en el poder durante el *ventennio*.[4] Por otra parte, son muy conocidas las relaciones directas entre los ideólogos falangistas y el fascismo italiano, ya desde ese primer viaje iniciático de José Antonio Primo de Rivera, cuando en 1923, a sus veinte años, acompañó a su padre a Roma durante una visita oficial de él y de Alfonso XIII, y luego por su cuenta durante la época de la II República, en 1933 y 1935, cuando viajó con el fin de obtener apoyo político y subvenciones para sí y para su movimiento.

Es evidente, pues, que los intercambios entre los llamados «jóvenes con inquietudes» de ambos países se trabaron ya desde los primerísimos años del fascismo, en el marco de la política de expansión del *duce* y de la necesidad de legitimación de Falange, y fueron consolidándose al reforzar su carácter de propaganda y su virulencia durante los años de la Guerra Civil, hasta institucionalizarse en la inmediata posguerra. Pese a que la intervención italiana en la *guerra di Spagna* no llegara a tener el eco mediático que había merecido anteriormente la campaña de Mussolini en Etiopía, es indudable que los GUF interpretaron su participación militar como «una nuova battaglia per la grandezza del fascismo, la sfida alle diplomazie occidentali e soprattutto la lotta al bolscevismo» (Duranti, 2008: 276).[5] Reverdeció así el mito del *volontarismo*

4. Acúdase, al respecto, al indispensable libro de Victoriano Peña Sánchez (1995). Sobre la actitud de Mussolini ante la II República española, léase Saz (1986).
5. Simone Duranti dedica una parte importante de su volumen consagrado a la actividad de los GUF entre 1930 y 1940 a la llamada en Italia *guerra di Spagna*, sobre todo a través de su repercusión en la prensa universitaria de aquellos años (2008: 276-307).

goliardico que había caracterizado los movimientos estudiantiles italianos desde sus inicios, también gracias a la propaganda contra la amenaza roja ocasionada por la cruzada de los nacionales en España. Una vez terminada la contienda y con Franco en el poder,[6] las relaciones culturales se hacen más y más oficiales, con la institución, por ejemplo, del Istituto Italiano di Cultura en Madrid, a finales de 1939, bajo la dirección primero de Salvatore Battaglia (hasta 1941) y, luego, de Ettore de Zuani hasta el final de la II Guerra Mundial. Este, con respecto al primero, fue un hombre más identificado con las posiciones culturales del régimen y seguramente más apto para seguir con la política de difusión de los mismos en España y empezar una campaña de propaganda de la cultura española como espejo de los nuevos valores exportados: suyos son dos artículos sobre la «rivoluzione spagnola» publicados en la revista *Nuova Antologia* justo al comienzo de la Guerra Civil (Zuani, 1936a; 1936b), así como otros escritos como corresponsal en el extranjero, aparecidos en la revista *Legioni e Falangi. Rivista d'Italia e di Spagna*, a principios de los veinte.[7] No sorprende por lo tanto que, nada más obtener el encargo al frente del Istituto, se le otorgasen con frecuencia una o dos páginas de la revista *Scenario* para la publicación de noticias y críticas de puestas en escena principalmente de la cartelera madrileña. El director del periódico, Nicola de Pirro,[8] no había tenido el mismo detalle con Battaglia, aunque sí se había publicado durante el encargo de este un artículo sobre teatro español, firmado por Raffaele Mastrostefano, a propósito de la «Grandezza di Lope de Vega» (1940), que comentaremos más adelante.

En lo referente a los sectores estudiantiles y a su compromiso en dichas políticas de intercambio cultural, y específicamente teatral, es muy oportuno mencionar el acto que el TEU de Sevilla celebró en honor precisamente de Ettore de Zuani, el 16 de noviembre de 1941, con la puesta en escena de *La posadera* de Goldoni: todo un estreno si se considera que, en la misma temporada, el clásico italiano se repuso en el Teatro Lope de Vega en otra ocasión aún más oficial, el 5 de julio de 1942, esto es, durante la visita a la capital andaluza

6. Sobre las relaciones difíciles entre Mussolini y Franco, véase la reciente contribución de Vaquero (2017).
7. Se trata de una publicación mensual, que salió entre el mes de octubre de 1940 y el de julio de 1943, tanto en edición italiana como española (con el título *Legiones y Falanges*). Sobre esta revista, véase Sinatra (ed.), 2015.
8. Nicola de Pirro fue Ispettore del Teatro y luego, desde 1942, presidente del Ente Teatrale Italiano (E.T.I.) recién fundado por voluntad del ministro del Ministerio de Cultura Popular (el llamado Minculpop), el *gerarca* Alessandro Pavolini. La revista *Scenario*, que siempre otorga amplio espacio a los temas del teatro juvenil y universitario, resulta un documento muy útil para el estudio de este fenómeno en la Italia fascista.

nada menos que de Giorgio Venturini, jefe nacional de los Teatri-GUF y Vieri Bigazzi, a la sazón director del Teatro-GUF de Florencia.[9] La estancia en España de la delegación del teatro universitario italiano tuvo su repercusión también en la prensa nacional, como puede verse, por ejemplo, en un suelto del *ABC* del 7 de julio, en el cual se mencionan tanto las identidades y los cargos de los invitados (a pesar de los errores en la referencia a Bigazzi) como la naturaleza del acto teatral (también con imprecisiones), que contempló la representación, además del texto goldoniano, de unas escenas de *La vida es sueño* y el primer acto del *Fausto* de Goethe. Como señala oportunamente María Jesús Bajo Martínez, quien recogió hace tiempo la noticia, «fiel a la ideología falangista, el TEU de Sevilla mantiene contactos con los grupos universitarios fascistas» (1999: 224), lo cual confirma que en los entornos culturales directamente controlados e influidos por Falange y, en el ámbito universitario, por el SEU, las relaciones con los ambientes fascistas italianos representan un rasgo esencial.

También en este caso hay que poner de relieve que no se trató ni de un evento aislado ni del primer punto de contacto oficial, ya que existen unos antecedentes que, a mi manera de ver, pueden ofrecer una lectura bastante clara de la naturaleza de la visita de 1942. En primer lugar, el *Teatro Sperimentale dei GUF* de Florencia había puesto en escena, el 6 de junio de 1938, la traducción y adaptación italiana de *El alcalde de Zalamea* de Calderón firmada por Raffaello Melani, que por aquel entonces estaba al mando de la *Scuola di recitazione* del Teatro, una escuela de actuación que representó, en su momento, un lugar de referencia para la renovación del arte escénico italiano (Giachetti, 1939).[10] Tanto la noticia como el texto integral de la versión se acogieron en las páginas de la revista *Scenario* (Calderón de la Barca, 1938),[11] en plena Guerra Civil, es decir cuando los jóvenes universitarios italianos, como hemos visto, se apuntaban voluntarios a la cruzada y al mismo tiempo que en Sevilla y Granada, pertenecientes a la zona sublevada, se hacía ya muchísimo teatro, sobre todo como forma asistencial.[12] En segundo lugar, el ya mencionado artículo de 1940 de Mastrostefano, en el que se ensalza la figura de Lope de Vega representa, sin duda, un acto muy consciente de consagración cultural fomentado por el

9. Ambos eventos se mencionan en el n. 4 (extraordinario) del folleto *Teatro*, publicado por el TEU de Sevilla. Le agradezco enormemente a Antonio Serrano el envío de este material.
10. Sin olvidar, desde luego, la Accademia d'Arte Drammatica fundada por Silvio d'Amico en 1936, o la realidad del Teatro delle Arti de Anton Giulio Bragaglia.
11. Esta interesante operación de importación del canon teatral español merece sin duda un estudio que, por su naturaleza y por motivos de espacio, tengo que dejar para otra publicación.
12. Lo subrayó Bajo Martínez durante el seminario y compartió conmigo en varias conversaciones noticias y consideraciones al respecto.

reconocimiento del peso de «l'opera del Fascismo per il trionfo delle forze sane della sorella Nazione spagnola» y, de alguna manera, ofrece una semblanza del Fénix de los ingenios como poeta de la patria, con una finalidad de propaganda y apropiación ideológica patente. No faltan, sin embargo, apreciaciones estéticas de cierto relieve, muy acordes con el clima de renovación del teatro que había caracterizado en Italia, con varias fases, la década de los treinta y los comienzos de los cuarenta, como veremos más adelante.[13] Imposible, asimismo, no comentar la proximidad de la fecha de publicación de estas dos páginas de homenaje con la visita de los altos mandos del SEU a Bolonia, a finales de abril del mismo año, durante la celebración de la que habría de ser la última edición de los *Littoriali della Cultura e dell'Arte*.[14] Viajaron a Italia personalidades de peso como Rafael García Serrano, Manuel Pardo Suárez y, sobre todo, Fernando de Alzaga y Rubio, por aquel entonces al mando de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda y de la revista *Haz*. La prensa nacional italiana, por supuesto, difunde la noticia con las acostumbradas estrategias de apropiación y con el fin de subrayar el valor del modelo fascista: un artículo de *Il Corriere della sera* fechado 30 de abril, por ejemplo, se titula «I Littoriali della cultura. Un ricevimento in onore della Delegazione goliardica spagnola» (con un uso muy sutil del término nacional *goliardica*) y, sobre todo, pone de relieve el hecho de que la «Delegazione spagnola [...] ha visitato minutamente il Comando dei Littoriali, interessandosi al funzionamento dei singoli uffici e compiacendosi per l'ottima organizzazione», esto es, que ha llegado a Italia para aprender cómo se programa la cultura en un estado fascista.

A todo ello hay que añadir otras circunstancias más que preparan y acompañan, a mi modo de ver, la visita de la delegación italiana de 1942, a saber: el encargo a Enrico Fulchignoni de la puesta en escena de *La Celestina* en el Teatro

13. Léanse, por ejemplo, las siguientes palabras: «Rinnovare il teatro senza interrompere bruscamente la tradizione, anzi conservando e potenziando quanto, in essa, vi era di tipicamente spagnolo e, insieme, capace di essere investito, vivificato e universalizzato dal soffio dell'arte: questa la sostanza –di valore perenne– dell'opera di Lope de Vega» (Mastrostefano, 1940: 230).

14. Los *Littoriali della cultura e dell'arte* fueron una manifestación cultural con carácter competitivo que, en palabras de La Rovere, representaron «l'arena intellettuale che il regime mise a disposizione dei giovani per discutere, sotto il controllo del partito, i principali problemi del tempo fascista. Essi costituivano parte integrante dell'apparato educativo creato dal Pnf per attuare il progetto di formazione e mobilitazione permanente delle giovani generazioni» (2003: 265). A la primera edición de Florencia, en 1934, siguieron la de Roma al año siguiente y las de Venecia, Nápoles, Palermo, Trieste y Bolonia hasta 1940, cuando se interrumpió la organización del evento por el ingreso de Italia en la segunda guerra mundial. Para una valoración de los *Littoriali* como expresión de la juventud fascista, véanse La Rovere (2003: 265-289) y Alfassio Grimaldi, Addis Saba (1983).

delle Arti de Roma, en la temporada 1940-1941; el montaje de *El ayunador* (*Il digiunatore*), del mismo Fulchignoni, que realizó el TEU en el Teatro Español el 6 de mayo de 1942;[15] la representación por parte del Teatro Nazionale del GUF de Florencia de *Unificación*, de Jacinto Miquelarena, en el curso 1941-1942.[16] Para valorar el peso de dichos acontecimientos, es oportuno recordar aquí algunos elementos útiles y encuadrarlos en su contexto, empezando por ofrecer unos detalles sobre la figura de Fulchignoni y su envergadura en el ámbito del teatro universitario y juvenil italiano.[17] Nacido en 1913, este innovador director de escena siciliano figura entre los ganadores de los certámenes de crítica teatral en dos ediciones de los *Littoriali della Cultura e dell'Arte* (en Venecia, 1936 y Palermo, 1938) y estuvo al frente del Teatro GUF de Messina desde sus comienzos en 1936 y hasta 1939. Fue entre los mayores impulsores de la renovación del arte escénico italiano, como puede desprenderse ya al leer su comentario sobre la andadura del teatro universitario que dirigió en su ciudad: «la necessità della creazione di un Teatro Universitario si cercò di postularla in una sfera di volori ideali, dai quali spontanea nascesse una gustificazione dell'iniziativa: l'opportunità di riesumare alcune grandi opere del passato, di rinnovare attraverso la realizzazione scenica conoscenze letterarie e scolastiche, di suscitare infine una corrente di idee intorno al dramma moderno» (Fulchignoni, 1938: 458); más adelante, recuerda que «nel G.U.F. esiste la sezione che si occupa del repertorio moderno, e che costituisce il vero e proprio "Sperimentale"» entre cuyas premisas destaca la «necessità della messa in scena di opere brevi ma significative di autori atti a impersonare le tendenze del dramma contemporaneo, dall'inizio del nostro secolo a oggi» (459). Incansable defensor, pues, de un difícil pero necesario equilibrio entre la conservación de todo un patrimonio

15. Saco la noticia de la tesis de Serigne Mahanta Kébé (1994: 353-355), agradeciéndole a Javier Huerta el envío de esta útil referencia bibliográfica. *Il digiunatore* se había montado en el Teatro dell'Università di Roma en 1941 (no he llegado a localizar la fecha exacta de la representación).
16. Me enteré de ello a través del mencionado folleto publicado por el TEU de Sevilla (1942), en el que se publica una foto de la puesta en escena con la acotación siguiente: «Los camaradas A. Geri y E. Borri en una escena de *Unificación*, de Jacinto Miquelarena, representada por el Teatro Nacional del GUF de Florencia, bajo la dirección y escenografia de Vieri Bigazzi». No he llegado hasta el momento a localizar otras fuentes con indicación de la fecha de representación.
17. Mencionemos asimismo, si bien al margen de estas reflexiones, el hecho de que Fulchignoni fue entre los directores de escena directamente subvencionados por el Minculpop (con 12.000 liras totales), según se aprende de la documentación inherente a las financiaciones de dicha administración durante la década 1933-1943 (sobre el uso de las subvenciones del teatro durante la época fascista, véase Scarpellini, 1989: 195-203). Junto a su nombre aparecen el de Anton Giulio Bragaglia, director del Teatro delle Arti (con 46.000 liras) y Giorgio Venturini (con 6.000 liras de ayudas).

teatral (se refiere exclusivamente en sus escritos de aquellos años a la tradición popular) y la urgencia de renovación, mantuvo una atención constante hacia la actividad y el papel de los jóvenes para alcanzar dichos objetivos, sobre todo desde la perspectiva de la lucha contra la tradición del teatro burgués, como manifestó en varias ocasiones, entre otras en una crónica del Convegno Nazionale dei GUF de 1942 que publicó en la revista *Scenario*: «La intransigenza che i giovani di oggi manifestano verso le forme svilite e corrotte che altre civiltà, come quella borghese, ci hanno lasciato in tenace quanto deprecabile retaggio, sono la garanzia più sicura per una sempre più decisa impostazione, in senso *italiano*, del problema del teatro» (Fulchignoni, 1942: 51). Se trata de consideraciones que se insertan en el marco de una agria polémica sobre el rol de *giovani e vecchi* en el teatro, que se había venido desarrollando entre finales de los treinta y principios de los cuarenta, y de la cual él mismo había sido en parte protagonista. Especialmente, a raíz de su controvertido montaje de *Nuestra ciudad* de Thornton Wilder, en el Nuovo Teatro de Milán el 28 de marzo de 1940, después de su puesta en escena en el Teatro delle Arti de Roma, por voluntad del otro gran renovador de la escena que fue Bragaglia. La falta de acción dramática y de conflicto que caracteriza la obra, acompañada de una escenificación mínima, sin ningún objeto sino los que los actores fingían con sus gestos y movimientos, representaron elementos tan revolucionarios como para producir una reacción violenta del público más conservador que terminó en una verdadera riña.[18] A las inquietudes de los representantes más jóvenes de la vida teatral, el régimen respondía muy cautelosamente, sobre todo porque no podía renunciar al apoyo de esa franja de la sociedad ya con un pie en la II Guerra Mundial y, en efecto, subvencionó varios proyectos y permitió que, a pesar de la interrupción de los *Littoriali*, se celebrase en Génova, en 1942, el ya mencionado congreso nacional de los GUF, sin que ello supusiera una distensión de los mecanismos de control ejercidos por el Partido Nacional Fascista (Scarpellini, 1989: 300-306).[19]

En vista de todo lo dicho, no sorprende que el ambiente innovador del TEU se interese por una figura como la de Fulchignoni y que, de alguna manera,

18. Eleonora Scarpellini (1989: 301-303) menciona que asistieron al espectáculo, entre otros, unos conmovidos Paolo Grassi y Giorgio Strehler, que recordarían el evento como un hito en la historia del llamado en Italia *teatro di regia*.
19. El apoyo del régimen se manifestó, asimismo, con mecanismos de promoción institucional de los jóvenes. Menciono solamente, como ejemplo pertinente al tratarse del ámbito teatral y de una de las personalidades que viajaron a España en la comentada visita de 1942, el hecho de que Giorgio Venturini fue nombrado Direttore Generale dello Spettacolo en la época de la Repubblica di Salò.

se haga hincapié en su papel como joven director de escena vinculado con los ámbitos universitarios para establecer un nexo entre las actividades teatrales de las dos naciones fascistas del Mediterráneo. Ni es de extrañar que desde España se asemeje su talante al del invitado oficial de 1942, Giorgio Venturini, también director de escena, si se considera la posición institucional de este (al frente del Teatro Sperimentale GUF de Florencia y, luego, del Teatro Nazionale GUF), así como su actitud crítica y su importante papel en el panorama del teatro de las juventudes universitarias en Italia. Baste con leer las consideraciones que a continuación propongo, sacadas de un artículo cuyo llamativo título, «Teatro di domani», pone ya de manifiesto la mirada puesta en el rol de los jóvenes para el desarrollo futuro de la escena italiana y la plena realización de lo que, al fin y al cabo, fue el ideal de regeneración teatral de toda una generación:

> Esiste in Italia un repertorio mai rappresentato o raramente rappresentato. un repertorio ritrovato, a poco a poco, dalle appassionate fatiche dello Sperimentale di Firenze, dal fervore di tutti i Teatri G.U.F. e d'eccezione d'Italia, dalle polemiche di molti periodici. Un repertorio il quale, in ugual misura di quello normale, ha il diritto di essere conosciuto, perché potrebbe contenere gli elementi per la nascita dello spettacolo. La nascita del nuovo spettacolo, forse: che domani popoli le platee, in virtù di un interesse artistico e sociale. Allora si vedrà quanto sia stata proficua l'esperienza fatta nei piccoli teatri e la preparazione perseguita polemicamente attraverso la ricerca di nuovi indirizzi nel quadro del teatro contemporaneo italiano (Venturini, 1942: 405).

Finalmente, la puesta en escena del breve texto de Miquelarena por el Teatro GUF de Florencia, bajo la dirección del otro delegado que visitó España en 1942, Vieri Bigazzi, además de confirmar la existencia de un mecanismo de reconocimiento mutuo, pone de relieve, en mi opinión, la diferente situación de las dos realidades: comprometido, el uno, en una nueva guerra y, de hecho, en la defensa del fascismo a escala mundial; empeñado, el otro, en consolidar el nuevo régimen y preservar las posiciones ideológicas de Falange. La recuperación de la obrita del autor bilbaíno, publicada originalmente como artículo dialogado titulado *Por España, unidos en la guerra y en la muerte*, que había obtenido el premio Mariano de Cavia de 1937, es muy representativa del clima bélico al que desde el GUF de Italia se quiere apuntar y, por otra parte, manifiesta la intención de referirse a la otra guerra recientemente combatida, también por los universitarios italianos, en defensa del fascismo.[20]

En consideración de todo lo que antecede, me parece evidente que al intercambio institucional oficial entre el ámbito estudiantil español y el italiano, se

20. No excluyo que se tratara también de un intento de persuasión, frente a la neutralidad de España.

sumaron esfuerzos mutuos por establecer puntos de contacto, no solamente formales, entre dos realidades que atravesaban períodos muy distintos de sus trayectorias. Es indudable que la visita de los delegados del SEU a Bolonia, en 1940, representó una especie de estancia de aprendizaje con el fin de estudiar el modelo de los Littoriali y la estructura que el fascismo quiso dar al sector cultural nacional y no creo que sea inoportuno interpretar la de los jefes de los teatros universitarios italianos dos años después también como un examen, en el que la organización estudiantil más joven quiso dar muestra de lo aprendido,[21] incluso en términos de repertorio, dada la elección de Goldoni, que las políticas culturales del fascismo estuvieron consagrando, en efecto, en aquellos años hasta programar uno de sus textos en la Exposición Universal de Roma de 1942, que nunca llegó a celebrarse. Pero también es incuestionable que los dos sistemas que intentaron dialogar a la sazón se encontraban en situaciones muy dispares: prueba de ello es, ya a nivel oficial, el hecho de que los representantes italianos que viajaron pertenecían estrictamente al ámbito del teatro universitario y no, como en el caso de los delegados españoles, a las jerarquías de la corporación o del partido en un sentido más amplio. Los primeros gozaban sin duda de una cierta autonomía, perteneciendo a una realidad muy consolidada, y podían representar directamente, como figuras institucionales, el régimen y el partido, sin que fuese necesaria ninguna mediación y, al mismo tiempo, funcionar como legitimadores, en España, de las buenas prácticas del movimiento falangista y de su sindicato. Si nos fijamos, finalmente, en el tipo de operaciones de promoción y producción (en las tablas como en las páginas de la prensa) que marcaron el intercambio cultural durante los pocos años que acabamos de analizar, resulta bastante claro que, si por un lado se tiende a confirmar mutuamente el peso de los clásicos en la constitución del repertorio de los respectivos Estados, por otro se asume el papel que ambos sistemas culturales quieren programáticamente otorgar a los jóvenes autores, directores, escenógrafos, bien en su calidad de creadores originales bien como innovadores capaces de transmitir a la *civiltà nuova* los valores patrióticos, ideales, míticos, hasta diría fundacionales, que se atribuyen a ese mismo patrimonio clásico.

Los pocos ejemplos que he venido comentando en las breves páginas de esta primera aproximación al estudio comparativo propuesto nos brindaron la ocasión de interpretar algunos de los aspectos del contexto político y cultural

21. Como apunta César Oliva, el SEU «retomó en los años cuarenta los trabajos teatrales en facultades y escuelas. Empezó por dar carácter competitivo a las muestras salidas de cada distrito universitario, lo cual ofreció ciertos estímulos en la producción escénica. [...] De esta manera, el SEU vehiculaba las inquietudes estudiantiles, neutralizando cualquier posibilidad crítica que el teatro pudiera adoptar» (1999: 16-17).

de las posibles relaciones entre los planteamientos del primer teatro universitario español (con y sin la mediación directa de las jerarquías del SEU) y el modelo italiano de los Teatri-GUF. Son muchas las consideraciones y las referencias que dejo en el tintero, no por ser inoportunas o accesorias, sino porque nos llevarían ya a perseguir las líneas de investigación que aquí, en cambio, solamente pretendo sugerir; de hecho me limito, para concluir, y en atención a lo expuesto, a indicar como posibles perspectivas de estudio algunos temas y objetivos que me parecen especialmente relevantes y viables. En primer lugar, resultaría muy conveniente profundizar en el análisis comparativo del papel de la juventud universitaria en los respectivos sistemas políticos e ideológicos nacionales, así como la evolución de sus relaciones con el partido del que dependen. De especial interés, como base para su aplicación en contextos más estrictamente culturales y teatrales, sería estudiar el posicionamento de las corporaciones estudiantiles y, luego, de las figuras más representativas de ambas, ante algunos temas típicos como la mitificación de la juventud y de lo nuevo y la necesidad de un conflicto generacional; la adhesión a las políticas de masas; las maneras de actuar del proceso de fascistización del sector de la educación, la cultura, la prensa, etc.; las declinaciones del concepto de propaganda y su aplicación al ámbito artístico. Desde una perspectiva más rigurosamente inherente al desarrollo de los teatros universitarios y a la interpretación de su rol, por un lado dentro de dichos programas políticos e ideológicos, por otro en su relación con el arte escénico nacional de referencia, ya una mirada parcial y superficial a los acontecimientos, escritos, opiniones y producciones de esa época hace que destaquen unos rasgos comunes que merecen, sin duda, un estudio más pormenorizado: la reacción ante una dramaturgia aburguesada o de evasion; el rechazo del teatro como puro entretenimiento, aun sin renunciar a los aspectos más espectaculares y grandiosos; el afán de experimentación formal y técnica; la preocupación por el repertorio y la función clave de los jóvenes de cara a la realización de un proceso de renovación a partir de la tradición. Una lectura atenta de las intervenciones de los protagonistas del teatro universitario italiano y español (artículos de prensa, críticas, textos de sus conferencias, obras teatrales, en su caso, críticas sobre sus realizaciones escénicas como directores, escenógrafos, etc.), con el fin de confrontarlas sistemáticamente en busca de elementos de continuidad o discontinuidad, de afinidades o afiliaciones explícitas, etc., puede dar lugar, en mi opinión, a una serie de hallazgos muy notables para contribuir a una interpretación de las primeras andaduras del TEU y, posiblemente, para ir apuntando, gracias a la comparación, también actitudes diferenciadas de los varios TEUs locales.

Bibliografía citada

ALFASSIO GRIMALDI, Ugoberto, Marina ADDIS SABA, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983.

BAJO MARTÍNEZ, María Jesús, «Tres décadas del teatro universitario en Sevilla», en L. García Lorenzo (ed.), *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 223-233.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *L'alcàde di Zalamea*, versión de Raffaello Melani, *Scenario*, ottobre 1938, pp. 541-556.

DURANTI, Simone, *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)*, Roma, Donzelli, 2008.

FULCHIGNONI, Enrico, «Lo sperimentale del G.U.F. di Messina», *Scenario*, settembre 1938, pp. 458-461.

FULCHIGNONI, Enrico, «I giovani e il teatro. Il Convegno Nazionale dei G.U.F.», *Scenario*, febbraio 1942, pp. 50-53.

GIACHETTI, Cipriano, «Cinque anni di Sperimentale», *Scenario*, maggio 1939, pp. 233-234.

LA ROVERE, Luca, «Fascist Groups in Italian Universities: An Organization at the Service of the Totalitarian State», *Journal of Contemporary History*, 34 (3), 1999, pp. 457-475.

—, *Storia dei GUF. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista (1919-1943)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

MAHANTA KÉBÉ, Serigne, *Crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño "Arriba"*, tesis doctoral dirigida por Andrés Amorós, Universidad Complutense de Madrid, 1994.

MASTROSTEFANO, Raffaele, «Grandezza di Lope de Vega», *Scenario*, maggio 1940, pp. 230-231.

OLIVA, César, «La escena universitaria española», en L. García Lorenzo (ed.), *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 15-30.

PEÑA SÁNCHEZ, Victoriano, *Intelectuales y fascismo, la cultura italiana del* ventennio fascista *y su repercusión en España*, Granada, Universidad, 1995.

RUIZ CARNICER, Miguel Ángel, «Juventud universitaria y fascismo. GUF, NSDStB y SEU. Un análisis comparativo», en Juan José Carreras Ares, Miguel Ángel Ruiz Carnicer (eds.), *La universidad española bajo el régimen de Franco*, Zaragoza, Institución Ferdinando el Católico, 1991, pp. 63-92.

—, *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*, Madrid, Siglo XXI de España, 1996a.

—, «*La voz de la juventud*. Prensa universitaria del SEU en el franquismo», *Bulletin Hispanique*, 98 (1), 1996b, pp. 175-199.

SAZ, Ismael, *Mussolini contra la II República. Hostilidad, conspiraciones, intervención (1931-1936)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnánim, 1986.

SCARPELLINI, Emanuela, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

SINATRA, Chiara (Ed.), *Stampa e regimi. Studi su "Legioni e Falangi / Legiones y Falanges", una "Rivista d'Italia e di Spagna*, Bern, Peter Lang, 2015.

TEU DE SEVILLA, *Teatro*, n. extraordinario 4, 1942.

VAQUERO, Dimas, *Mussolini & España, Franco & Mussolini. Unas relaciones difíciles*, Zaragoza, Comuniter, 2017.

VENTURINI, Giorgio, «Teatro di domani», *Scenario*, novembre 1942, pp. 405-406.

ZUANI, Ettore de, «Panorama della rivoluzione spagnola», *Nuova Antologia*, 1547, 1 settembre 1936a.

—, «Le giornate della rivoluzione spagnola», *Nuova Antologia*, 1548, 16 settembre 1936b.

Fecha de recepción: 09-10-2017
Fecha de aceptación: 18-12-2017

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.10

Puede citar este artículo como:
Di Pastena, Enrico, «Alfonso Sastre, del grupo Arte Nuevo al TAS (1945-1950): prehistoria de una abierta disidencia», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 205-229.

ALFONSO SASTRE, DEL GRUPO ARTE NUEVO AL TAS (1945-1950): PREHISTORIA DE UNA ABIERTA DISIDENCIA

Enrico Di Pastena
Università di Pisa

Resumen

Junto a otros jóvenes amigos, Alfonso Sastre fundó en 1945 el grupo teatral Arte Nuevo. En sus más de dos años de actividad (1946-1948), Arte Nuevo llevó a escena más de veinte obras breves, promocionando sobre todo piezas de sus integrantes. Tras haber intentado conectar sin éxito el grupo con los teatros universitarios, y acabada aquella experiencia, Sastre y sus compañeros colaboran con *La Hora*. Desde las columnas del semanario del SEU, él y De Quinto lanzarán el Manifiesto del TAS en octubre de 1950 y en el mismo medio, dos meses más tarde, harán constar la renuncia al proyecto. El artículo se interroga sobre la adscripción ideológica de Sastre en los primeros años de su andadura teatral y sobre los contactos que mantuvieron sus actividades con el entorno universitario, llegando a la conclusión de que se trató para el dramaturgo de una etapa que sería correcto calificar de prepolítica.

Palabras clave: Alfonso Sastre, Arte Nuevo, SEU, TAS, *La Hora*, TEU, José María de Quinto.

Abstract

In 1945, Alfonso Sastre founded the theater group Arte Nuevo along with some young friends. In its period of activity (1946-1948), Arte Nuevo brought more than 20 short works to the stage, promoting mostly pieces authored by its members. After trying unsuccessfully to connect the group with university theaters, and then bringing closure to that experience, Sastre and his friends collaborate with *La Hora*. He and De Quinto will launch the «Manifiesto del TAS» in October 1950 in the columns of the SEU weekly journal, and in the same columns, they will announce the abandonment of the project two months later. The article interrogates Sastre's ideological adherence in the first years of his theatrical journey, as well as the contacts that sustained his

activities in the university setting. The article concludes with the suggestion that this phase could rightly be described as pre-political in the trajectory of the playwright.

Keywords Alfonso Sastre, Arte Nuevo, SEU, TAS, *La Hora*, TEU, José María de Quinto.

La tragedia existirá mientras alguien tenga que morir.
A. Sastre

La fugaz historia del grupo teatral Arte Nuevo es conocida, pues se ha abordado en múltiples ocasiones y a menudo se ha aludido a ella como a una fase preparatoria de los futuros logros de Alfonso Sastre: ahí están para demostrarlo varios trabajos (o partes de ellos), muy especialmente los de Mariano de Paco (1987-1988-1999; 1988; 2006), David Ladra (1992) y Manuel Aznar Soler (1991), sin dejar de lado las memorias del propio Sastre (1997), o de compañeros que estuvieron a su lado en aquella aventura, como José Gordón (1965: 31-33, 35-37) y Medardo Fraile (1991: 17-19), o en esa y en otras, como José María de Quinto (1964; 1999: 66-70). La recuperación en un volumen, por parte de Sastre (1992) y en años ya menos alejados de nuestro presente, de su *Teatro de vanguardia*, precedido de un enjundioso prólogo escrito para la ocasión (Sastre, 1992: 5-16) y de interesantes materiales de la época, representan, junto a la publicación de un par de piezas de Arte Nuevo en *Teatro español en un acto (1940-1952)* al cuidado de Medardo Fraile (1991), otras teselas de unas vicisitudes que parecen haber despertado más el interés de los historiadores del teatro que de los otros protagonistas de la escena.

Puede considerarse una excepción, en tal sentido, el homenaje que desde los escenarios José Luis Garci quiso brindar al grupo entre febrero y marzo de 2016 en el Teatro Español[1], montando *Cargamento de sueños* (de Sastre) y *El hermano* (de Fraile). En cualquier caso, soy deudor de todos los aportes que me han precedido y que han aclarado más que satisfactoriamente los datos relativos a aquella experiencia. A ellos intentaré añadir hoy alguna consideración, especialmente con respecto a los contactos, que a veces han pasado casi desapercibidos, entre Sastre, su grupo de amigos y ambientes de inspiración fascista. Por supuesto, también intentaré enfocar y valorar las relaciones entre nuestro autor y los ambientes universitarios en el arco cronológico que llega hasta el año 1950.

1. Detalles sobre el montaje, en «Arte Nuevo (Un homenaje)» (2016).

Muy precoz debió de ser la vocación teatral de Alfonso Sastre, a pesar de las resistencias familiares[2], especialmente paternas, si en diciembre de 1944, cuando nuestro autor aún no había cumplido los diecinueve años, la compañía de Manuel Dicenta presentó a censura una obra suya, compuesta en colaboración con Alfonso Paso. *La locura de Susana*, que así se titulaba la pieza, obtuvo la autorización sin cortes por parte de la censura, tras la protocolaria evaluación de dos lectores (Muñoz Cáliz, 2005: 95; 2006: I, 71). Desde los diecisiete años, si hemos de creer a lo que él mismo declara, Sastre escribe obras en colaboración con el coetáneo y tocayo Alfonso Paso, compañero de instituto y amigo durante varios años, antes de que los respectivos caminos se bifurcaran para siempre. Al igual que Sastre, Paso tenía vínculos con el mundo del teatro, al ser hijo de un dramaturgo, Antonio Paso y Cano, prolífico y popular autor de piezas de teatro musical (zarzuelas y revistas), y de una actriz, Juana Gil Andrés, que había trabajado con Rafael Rivelles. La cercanía del ámbito familiar con el mundo de la escena fue otro elemento que contribuyó a vincular a Sastre y a sus amigos con el teatro: aquellos jóvenes asistían con frecuencia a ensayos ajenos, especialmente en el Teatro Maravillas (Caudet, 1984a: 17). También José Gordón —otra figura que, según veremos, pronto será partícipe de las vivencias de Arte Nuevo— gozaba de cierta proximidad al entorno teatral.

Alrededor de mediados de septiembre de 1945, a los pocos meses del fin de la II Guerra Mundial, en el Café Arizona, ubicado en el número 19 de la calle Alberto Aguilera de Madrid, Sastre y algunos amigos, con la ingenuidad de sus pocos años y el mucho entusiasmo que los suele acompañar, tienen la ocurrencia de fundar un grupo que reaccione al estancamiento en el que está sumido el teatro español de aquellos años y cuyo nombre ya es una declaración de intenciones. Crean Arte Nuevo. A esas alturas, quizás no sin una punta de exageración, Sastre se adscribe unas treinta-cuarenta piezas cortas (entre ellas la adaptación de un cuento de Rubén Darío), alguna de tema policíaco escrita en colaboración y una pieza, también escrita a cuatro manos, titulada *Los muertos no están aquí*, ambientada en una residencia para actores ancianos (casi una anticipación de *Uranio 235*).[3]

2. El padre de Sastre había sido actor *amateur* y luego profesional en la compañía de Francisco Villaespesa antes de entrar a trabajar en Siemens, y sin embargo (o precisamente por ello) se opuso a que el hijo tomara el cámino de los escenarios (Caudet, 1984a: 17). Un panorama de su biografía brinda Sastre (1997), texto reproducido con integraciones en: http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/sonataenmimenor.pdf.
3. Declara a Caudet (1984a: 19): «podía haber escrito treinta o cuarenta obras [...]». Otros detalles, en Sastre (1992: 9-10).

Al inicio, conforman Arte Nuevo, además de Sastre, los mencionados José Gordón, Alfonso Paso y Medardo Fraile, junto a Carlos José Costas y Enrique Cerro. Sastre recuerda además un músico, Francisco Esbrí, y el pintor Enrique Ribas, que se encargaría de las escenografías (Caudet, 1984a: 20). Poco después se unirán a ellos José María Palacio y José Franco. Y después de abril de 1946, se sumaría José María de Quinto (1999: 66-67). Los fundadores, con la salvedad de Gordón, habían cursado el bachillerato en la academia Menéndez Pelayo. Merecen un comentario especialmente las presencias de Gordón, Franco y De Quinto. Gordón, primo de Alfonso Paso (era hijo de su hermana), es quien aconseja a los demás, un poco más jóvenes que él (era del año 1923), que formen un grupo, alquilen un teatro y monten sus propias obras. Persona muy activa y de carácter atrabiliario, Gordón fue, en palabras de Sastre, el «motor práctico del grupo desde el principio» (Sastre, 1997). También José María de Quinto destaca que Gordón «era el alma de "Arte Nuevo"» (De Quinto, 1999: 69), pues se encargaba de solucionar los problemas de logística de las funciones del grupo y lo hacía con gran ímpetu y una actitud muy emprendedora. Confirman ese «enorme entusiasmo de organizador» de Gordón las palabras de quien tuvo contactos ocasionales con Arte Nuevo (cfr. Ley, 1981: 85). Ante la inexperiencia escénica de Arte Nuevo, y de nuevo por sugerencia de Gordón, sus integrantes se dirigen a Modesto Higueras para obtener consejos en lo referente a la escena y a la dirección. Bien sabemos quién fue y qué representó Higueras para el Teatro Universitario Español: tras la experiencia en La Barraca, fue el primer director del TEU de Madrid y se dedicó a esa tarea durante más de diez años, antes de desempeñar sus actividades en el circuito profesional (Pérez Rasilla, 1999: 32 ss.). Tanto Higueras como Tamayo, que estuvo al frente del TEU de Granada, hicieron sobre todo montajes de clásicos, pero también promovieron a algunos autores contemporáneos, como José García Nieto, Eusebio García Luengo, Julián Ayesta y Julio Angulo.

La figura de referencia para Arte Nuevo, el *maestro* del grupo en cuanto a puesta en escena y actuación, fue en realidad José Franco. Claramente mayor que los otros miembros (había nacido en Madrid en 1908), Franco, director con talento y notable actor, atesoraba una experiencia que los demás no podían tener. En los años de la II República había trabajado en el TEA (Teatro Escuela del Arte, fundado por Cipriano Rivas Cherif), lo que, acabado el conflicto, no fue óbice para que protagonizara iniciativas culturales con las que comulgaba el otro bando: a la altura de 1946 ya había dirigido la compañía del Teatro Español en la etapa más abiertamente filofascista, en espectáculos como *Garcilaso de*

la Vega, de Mariano Tomás, o *La primera legión*, de Emmet Lavery, en 1940[4]. Franco dirigió a los demás compañeros de Arte Nuevo o los asesoró en la dirección. A veces ponía a disposición su casa como lugar de las reuniones (De Quinto, 1999: 67).

Finalmente, José María de Quinto sería, a lo largo de los años, cómplice de varias aventuras de Sastre, pues a Arte Nuevo se sumaron el Teatro de Agitación Social en 1950, y el Grupo de Teatro Realista diez años más tarde.

La primera iniciativa pública de Arte Nuevo consistió en impartir una serie de conferencias, entre noviembre y diciembre de 1945, en el Real Conservatorio de Madrid alrededor del tema, algo altisonante, de «El teatro como preocupación universal». Algunos de sus miembros dieron sendas conferencias, ilustradas con ejemplos escénicos —a menudo solo algunas escenas de las obras mencionadas—, de los que se hacían cargo estudiantes del Conservatorio; algunos de ellos se incorporaron posteriormente al proyecto en calidad de actores. No era ese quehacer, de perfil más académico, el objetivo principal de Arte Nuevo; aun así, en 1947 varios integrantes del grupo dieron otras charlas en colaboración con *Kebos*, en cuyos Salones de Arte se celebraron los actos entre finales de febrero y de marzo. Esta vez los temas no se circunscribieron al mundo del teatro.

A finales de enero de 1946 tienen lugar los primeros montajes: inicialmente en el Teatro Beatriz, que años antes, en 1933, había visto el estreno de *Bodas de sangre*; desde la cuarta función se acude al Teatro Lara. En ambos casos, se aprovechan los días de descanso de esos locales comerciales. Luego el grupo utilizaría los salones de actos de varios institutos madrileños. A lo largo de los aproximadamente dos años y medio de actividad efectiva, Arte Nuevo realizará más de veinte montajes de piezas breves, muchas de ellas firmadas por sus propios componentes. Es el debut de Sastre en el mundo teatral no profesional.

El primer espectáculo de Arte Nuevo, el 31 de enero de 1946, tiene como director de escena a José Franco y como director general a José Gordón. Interviene la Orquesta Arte Nuevo dirigida por Francisco Esbrí y Enrique Ribas firma los decorados. El programa comprende *Un tic-tac de reloj*, una pieza escrita en colaboración por Gordón y Paso; la farsa *Armando y Julieta*, de José María Palacio; y *Ha sonado la muerte*, de Sastre y Fraile. Mientras tanto, han ido asomando algunas discrepancias entre Paso y Sastre y este ya no escribe con aquel, sino con Medardo Fraile, con quien también firmará *Comedia sonámbula*, tras una primera versión de solo Sastre. En aquella primera

4. Véase Peláez (1993: 232-234). Años más tarde, De Quinto recuerda de José Franco los antecedentes teatrales con la República (1999: 69) y omite las experiencias realizadas bajo el franquismo y antes de Arte Nuevo.

sesión, en el público estaba nada menos que Carmen Polo de Franco: Gordón tuvo la astucia de atribuir a la función la finalidad de apoyo a la acción del Gobierno español en favor de niños extranjeros (García Ruiz, 2004: 62). En el «Punto de vista» incluido en el programa de mano, personalmente destacaría una frase, «Hemos querido haceros pensar en vez de divertiros», y la amarga denuncia de la indigencia teatral del país, obligado a acceder a un lenguaje de escena renovado solo mediante traducciones (y estas, por añadidura, en número escaso).[5]

Las reseñas fueron alentadoras. Muy especialmente la de Alfredo Marqueríe[6]: el influyente crítico de *ABC* desde 1944 hasta 1960, futuro premio Nacional de Teatro en 1953, que alabaría la primera época de Alfonso Paso despreciando su claudicación comercial, fue de los que apoyaron con especial calor Arte Nuevo.

La más ambiciosa de las tres piezas estrenadas en la segunda sesión, el 11 de abril de 1946, es el «poema escénico» *Uranio 235*. Alfonso Paso, con el seudónimo de Carlos Wilde, interpreta uno de los personajes del drama que Sastre firma en solitario. José María de Quinto, que asistiría como espectador y después de aquella velada pediría sumarse a la aventura, ha subrayado el histrionismo de Paso como actor y, en otras circunstancias, también como director escénico (De Quinto, 1999: 68). *Uranio 235* manifestaba las inquietudes de una era atómica que incumbía sobre el horizonte de la historia y que en la década siguiente, marcada por la lógica de los dos bloques enfrentados, se convertiría en pesadilla. El drama fue recibido con grandes aplausos y también con algunas risas. A su vez la prensa, al reseñar la iniciativa, manifestó luces y sombras. Especialmente la luz, en cambio, apuntaba en el verso de Robert Browning que el grupo usó como lema (un lema impregnado de idealismo): «Una luz y un eco hacia la eternidad».

A lo largo del año 1946 hubo dos sesiones más de Arte Nuevo, el 21 de junio, en el Infanta Beatriz, y el 7 de septiembre, en el Lara. De nuevo, destacaba un común denominador en las obras montadas. Todas tenían un solo acto. Como ha observado Mariano de Paco (1987-1988-1989: 1071), a una razón funcional (Gordón explicó que el grupo prefería proponer al mayor número posible de autores en cada programa) se sumaba una de carácter estético: la intención de escribir un teatro sintético y eficaz. El Henry Ridgwick de *Ha*

5. Casi tres lustros más tarde, Sastre (1959: 2) calificará de «medio inhóspito» el panorama pobre y escasamente profesionalizado con el que se encontraron él y sus compañeros en 1946.
6. Como recuerda M. de Paco (1987-1988-1989: 1069), las firmaron, además del mencionado Marqueríe, Manuel Sánchez Camargo y *Ariel*.

sonado la muerte, un personaje norteamericano, sostiene que los autores de la obra se han dirigido a él por su origen y confiando por lo tanto en su capacidad de plantear un teatro breve, a la manera del que se practicaba en su país.

En una carta sin año (fechable en febrero de 1947) que Alfredo Marqueríe dirige a Gordón, el crítico afirma percatarse del carácter minoritario de aquel teatro, cree captar la filiación norteuropea y eslava de *Cargamento de sueños*, y se muestra escéptico ante la posibilidad de que la propuesta pueda ser recibida favorablemente por el público (en De Paco, 1987-1988-1989: 1071). En una entrevista que Gordón concede a Juan del Sarto, tío periodista de Sastre, para *El Alcázar* a finales de febrero, el primero se refiere a tres sucesivas actuaciones de Arte Nuevo previstas en los meses siguientes (en Sarto, 1947). Aunque no llegaran a concretarse, es interesante observar que, además de la consabida propuesta de componentes del grupo, en la primera de esas sesiones estaba en cartel *Por vez primera en mi vida,* de Eusebio García Luengo (del que Arte Nuevo estrenará *La escalera* en febrero de 1948), y en la segunda nada menos que *Así que pasen cinco años*, en lo que habría supuesto el estreno absoluto de la obra en España. Más allá de la evidente disparidad de voces propuestas, interesa la confusa e incluso oscilante ubicación, por así decirlo, *ideológica* de los autores promovidos. García Luengo, que había sido cronista de guerra en Valencia durante el conflicto civil, en el que había combatido en el bando republicano a las órdenes de Manuel García-Pelayo, después de la guerra a través de Juan Aparicio (poderoso delegado de prensa del régimen franquista) llegaría a ser colaborador del semanario *El Español*, y por mediación de Juan Fernández Figueroa (extremeño como él, pero que había combatido en el bando de los sublevados) consiguió trabajo en la revista *Índice* (sería, además, colaborador de *ABC* de 1954 a 1958). En 1945, a pesar de proceder del bando de los vencidos, había publicado en *Garcilaso* su pieza *Entre estas cuatro paredes*. Unos años más tarde, a comienzos del año 1952, Sastre mantendrá desde las páginas de *Correo Literario* un intercambio animado con él, defendiendo las razones de un teatro social, convencido de que este enfoque no ha de suponer de forma automática un descuido de la vertiente formal de los textos.[7] Poco antes, en 1950, García Luengo había publicado *No sé*, probablemente su mejor novela, de corte unamuniano y centrada en la desorientación de la figura del intelectual procedente de ambientes rurales. Como José Franco, Eusebio García Luengo puede considerarse otro caso de alguien que, en años complicados,

7. Cfr. Sastre (1952a). García Luengo se acababa de incorporar (lo había hecho en diciembre de 1951) al Consejo Superior del Teatro, órgano que tenía entre sus funciones la de autorizar o prohibir determinadas obras y al que será sometida más de una pieza de Sastre después de los informes encontrados de los censores (cfr. Muñoz Cáliz, 2005: 57).

intenta desarrollar su actividad en un medio ideológico inhóspito, quizás el único medio posible. Todo ello nos permite afirmar que alrededor del grupo Arte Nuevo y de sus montajes gravitaron, en definitiva, personas de distinta procedencia (cfr. también Pérez Rasilla, 1999: 34).

El programa de la temporada 1947-1948 de Arte Nuevo —que, tras haberse llamado «Compañía de Teatro Moderno» o «de Vanguardia», ahora se denomina «Teatro experimental», con sesiones mensuales en el Teatro del Instituto Lope de Vega— es nutridísimo sobre el papel, con nombres que van de Azorín a Gómez de la Serna, de García Lorca a Salvador Pérez Valiente, más las piezas de sus componentes. Uno de los textos ofrecidos es de Alfonso Sastre: consta de nueve fragmentos y se titula «Teatro experimental». En él se manifiesta la conciencia de estar llevando adelante un programa para un público reducido: «El teatro experimental será un teatro con poco público o teatro con público inteligente. [...] Es un teatro de vanguardia destinado, si queréis, a una vanguardia. El espectador es una de las razones de su existencia» (en Sastre, 1992, pp. 29-30).

Las sesiones posteriores tendrán lugar el 15 de noviembre de 1947, en el Instituto Lope de Vega, y ya a principios del año siguiente, el 9 de enero, en el teatro del Instituto Ramiro de Maeztu. El grupo sigue insistiendo en la importancia de la experimentación teatral y trae una novedad significativa: cada autor es director de su pieza. Sastre dirige *Cargamento de sueños*, que dedica a los vagabundos (el mundo marginal será protagonista, años más tarde, de *La taberna fantástica*, escrita en 1966).

La sesión del 13 de febrero, en el teatro del Instituto Cardenal Cisneros, es ocasión para un balance de los dos años transcurridos. Hasta el momento los títulos estrenados son de «autores nuevos españoles, universitarios en su totalidad». La presentación corre a cargo de Leopoldo de Luis. Pero al grupo se le acaba el tiempo. La última sesión del curso también es la última de Arte Nuevo: se celebra de nuevo en el Teatro Cardenal Cisneros, el 22 de marzo de 1948, cuando el conjunto estrena la farsa *La verdad también se inventa*, de Gino Saviotti. El italiano dirige el Teatro Estúdio do Salitre en Lisboa, que él mismo ha contribuido a fundar dos años antes. En aquella ocasión se anuncia la futura presencia de Arte Nuevo en la capital de Portugal, cosa que nunca pudo darse. Se trató de la tentativa de dar lugar a un intercambio con un teatro experimental extranjero, del intento de establecer un diálogo internacional que no llegó a cuajar, seguramente por las graves dificultades económicas que ahogaron la formación y llevaron a su disolución en 1948. Ya el paso de los teatros a los institutos, por lo demás, había significado una primera y reveladora reducción de los horizontes: permitió ahorrar sobre el alquiler diario de los

locales (resultaron más al alcance los salones de actos de los centros de enseñanza media), pero supuso el inconveniente de que una parte de los críticos no seguían ni reseñaban los espectáculos.

Es parte del legado del grupo la publicación en 1949, en Madrid, del volumen *Teatro de Vanguardia. Quince obras de Arte Nuevo*, con piezas de muchos de sus miembros. El volumen recopila trece de las veintitrés obras estrenadas: las dos que faltan respecto de lo indicado en el título son *El infierno negro*, de Gordón, y *Comedia sonámbula*, de Sastre y Fraile, que se publican, pero no fueron estrenadas. A los pocos días, en la Asociación Cultural Iberoamericana no tardaron en reponerse las dos piezas que más llamaron la atención, *Cargamento de sueños* y *El hermano*. Completan el volumen un prólogo de Alfredo Marquerie y unas «Notas para el estudio» de Antonio Rodríguez de León, que firmaba con el *nom de plume* Sergio Nerva.

Pone el colofón a la aventura un artículo-despedida de Alfonso Paso que poco añade a lo sabido. El autor lo titula «In memoriam. Explicaciones a la disolución de *Arte Nuevo*» y lo publica en *El Alcázar*, desde cuyas columnas Manuel Sánchez Camargo, destinatario del escrito, había alentado el grupo en sus actividades (en Gordón, 1965: 48-52).

Desde el territorio del teatro experimental, Arte Nuevo puso el dedo en la llaga, criticando un panorama nacional estancado y propenso a la evasión o a la persistencia de viejas glorias, y transformando la crítica en acción, a partir del propósito de promover directamente, en la mayor parte de los casos, los montajes de obras escritas por sus propios miembros (lo que no harían otras agrupaciones: El Duende, La Carátula, El Candil y el Teatro de la Independencia presentaban repertorios preferentemente extranjeros). El grupo también resulta el primero de los movimientos teatrales en los que Sastre ha intentado «sistematizar una praxis de impulso colectivo», como ha notado Javier Villán (2006: 19) al situarlo en la perspectiva de futuras iniciativas como el TAS, el GTR y el TURS (Teatro Unitario para la Revolución Socialista). En efecto, Arte Nuevo se proponía, en la medida de lo posible, que cada uno de sus integrantes se desenvolviera en las diferentes tareas del montaje, desde la escritura a la dirección hasta la actuación.

Aquella experiencia se configuró por lo tanto como un primer intento práctico de realizar un teatro diferente al que se estilaba en el país, al margen de los circuitos oficiales y de las salas comerciales. No es casualidad que Sastre sugiriera que en la base del proyecto estaba la experiencia de los teatros parisinos de vanguardia, conocidos solo indirectamente y a través de lecturas (remonta a esos años la duradera pasión del dramaturgo por Henri-René

Lenormand).[8] A una matriz norteuropea hicieron referencia críticos coetáneos, como el ya recordado Marquerie. Sin embargo, esa raíz extranjera, cimentada también en los montajes dirigidos en el María Guerrero por Luis Escobar de *Nuestra ciudad,* de Thornton Wilder (diciembre de 1944), y, anteriormente, de *La herida del tiempo,* de John Boynton Priestley (noviembre de 1942), se hace aún más patente si nos fijamos en los modelos norteamericanos (García Ruiz, 2004: 64). Huellas de esa tradición se captan en la localización de la acción en ciudades estadounidenses y en el hecho de adoptar el procedimiento del narrador a la manera de *Nuestra ciudad* o *El puente de San Luis Rey*, pieza, esta última, que es una fuente reconocida de *Ha sonado la muerte*. Recordaré de paso que en 1946 De Quinto había escrito en colaboración con Francisco Azorín *Nuestro pueblo (Contestación a «Nuestra ciudad»)*, respuesta «a la española» —y en clave nacionalista, costumbrista y católica— a Wilder. Al menos en parte, por lo tanto, Arte Nuevo recuperaba tendencias iniciadas en el María Guerrero (donde se vieron a Wilder y la *Dulcinea,* de Gaston Baty, que a su vez pudo influir en *Comedia sonámbula*, o *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario...*, de Miguel Mihura y Antonio Lara). También se ha añadido a estos nombres la influencia del expresionismo de Eugene O'Neill y de Elmer Rice (cfr. Pérez Rasilla 1999: 34).

Lo cierto es que la programación de Arte Nuevo revela una doble dialéctica principal: entre lo local y lo extranjero (lo último implicado por temas y autores), y entre lo trágico-existencial de unas piezas y lo cómico-farsesco de otras, en las que asoma ahora una aspiración poética a la manera de *Tres sombreros de copa* o de *Tic-Tac* de Claudio de la Torre, ahora humor y sátira en la línea Mihura-Neville-Jardiel (García Ruiz, 2004: 63-64).

En concreto, las piezas de Sastre del período, ambiciosas y precoces, estructuradas en un acto y marcadas por inquietudes religiosas y una profunda angustia existencial, plantean una acción poco desarrollada y diálogos densos y abstractos, con ambientaciones borrosas y personajes alegóricos. La ya recordada *Uranio 235*, fruto de la impresión causada por los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, se desarrolla en un sanatorio de montaña, donde se sucede en escena la muerte de unos personajes que remiten a una humanidad

8. En «Notas para una sonata en mi menor», Sastre (1997), a distancia de años, relaciona el surgimiento de Arte Nuevo con el interés en él despertado por la experiencia francesa de los teatro de vanguardia («[...] durante la Segunda Guerra Mundial, leía algunos periódicos que venían de la Francia ocupada, [...] en uno de ellos leí un artículo que fue muy luminoso para mí: se titulaba "Laboratorios", trataba de los pequeños teatros de vanguardia en París, y su autor era Henri-René de Lenormand, que pasaría a ser uno de mis maestros, junto a O'Neill y otros grandes escritores»).

enferma pero confiada en el mensaje de consuelo que le llega de la religión (las consecuencias de la guerra también eran el núcleo de *Ha sonado la muerte*). Al final, una mujer y un hombre —Mara y El Joven— albergan la esperanza de que comience una nueva época para su hijo recién nacido. El conflicto atómico se abordaba desde un punto de visto existencial y religioso, pero ello no impidió, como decíamos, las carcajadas de una parte del público.[9]

Quizás no sea del todo injusto afirmar que muchas de las piezas de Arte Nuevo tienen un valor documental antes que estético, con excepciones parciales como *Cargamento de sueños* o *El hermano*. Con su exacerbado simbolismo, reverberado incluso en el plano onomástico (los personajes se llaman Frau, Man, Jeschoua…), y con su ambientación indeterminada (la acción tiene lugar en «una encrucijada cualquiera del viejo continente europeo»), *Cargamento de sueños*, que Sastre (1966: 6) definió «como un auto sacramental (sobre "las postrimerías del hombre") pasado por el Surrealismo», constituye una de las primeras manifestaciones teatrales existencialistas en España (sin que interviniera en él la influencia de Sartre, si hemos de dar crédito a su autor)[10], con vetas nihilistas y resonancias que Fernando Doménech (1964: 41) calificó de prebeckettianas. Con perspicacia, De Quinto sostiene que el texto de Sastre, «simbolista, surrealista y hasta expresionista, asombra por su adivinación del teatro existencial que habría de venir después en Europa» (De Quinto, 1999: 68). Por su parte, Villán (2006: 19) ha hablado de «un existencialismo en carne viva». Con *Cargamento de sueños* Sastre se hacía intérprete de ese sentimiento de naufragio de la humanidad que corrió por Europa desde 1936 en adelante (cfr. Ladra, 1992: 17).

En *El hermano*, única obra en solitario de quien será recordado sobre todo como autor de cuentos, importan más el cuadro realista (insólito para el espectador de la época) y la miseria que cobra vida en una «habitación humildísima» —según reza la acotación—, que la desgraciada relación amorosa protagonizada por la joven Lucía. Para De Quinto la pieza es «un prodigio de lenguaje y de situación dentro del naturalismo» (1999: 68). Marqueríe lamentará, no sin algún fundamento, que *El hermano* solo tenga un valor expositivo, «ya que no pasa de ser un primer acto de una pieza concluida» (en De Paco,

9. El propio Sastre comentaría: «Yo iba más [que por la política] por el tema del dolor y la muerte [...]. En este sentido, el estreno de *Uranio 235* fue un fracaso terrible. Los espectadores, en vez de emocionarse con lo que yo pretendía contar, se rieron mucho» (en Vicente Mosquete, 1988: 8).

10. Véase lo que dice sobre *Uranio 235* y *Cargamento de sueños* en Caudet (1984a: 23) y lo que sobre esta última pieza había dicho en Sastre (1964: 137). Ruggeri Marchetti matiza con razón la calificación de «surrealista» de las primeras piezas del dramaturgo (1975: 28).

1987-1988-1989: 1071). Por otro lado, en ella se puede ver un antecedente del tono y del ambiente de *Historia de una escalera* (García Ruiz, 2004: 63).

En cualquier caso, a pesar de un instrumental técnico y unos objetivos algo borrosos, solo en mínima parte contrapesados por el ímpetu juvenil,[11] Arte Nuevo representó un sincero y llamativo grito de protesta. La búsqueda de nuevos caminos, también en el plano formal, está en la base de un proyecto cuyos frutos más granados son piezas de tono trágico y existencialista-cristiano, pero que, por el contexto socio-cultural en el que se desarrolla la iniciativa y por la inmadurez de los resultados alcanzados, tiene escasa incidencia en los destinos del teatro nacional. En efecto, cabe reconocer que, más allá de la nostálgica rememoración de sus integrantes, Arte Nuevo arroja un balance inmediato más bien pobre: un ansia de renovación, unos montajes no siempre afortunados, alguna publicación y las expectativas despertadas en sectores reducidos del público y, sobre todo, de la crítica.

Si nos atenemos a los textos escritos y montados, creo que la necesidad de cambio expresada por Sastre y sus compañeros asume un signo moral y metafísico antes que socio-político. No hay por qué dudar de lo que declararía De Quinto sobre Arte Nuevo: «nadie de quienes estábamos allí nos planteábamos problemas políticos. Los únicos problemas que nos preocupaban por aquel entonces eran de índole ética y estética» (De Quinto, 1999: 68). Volveré sobre ello.

Algunos de los miembros del grupo, especialmente Sastre y De Quinto, refuerzan en aquella circunstancia unos vínculos que traerán posteriores colaboraciones. Entre los efectos positivos, también se puede contar la influencia de la iniciativa en la posterior creación de grupos de teatro experimental, así como el trasvase de la experiencia individual de algunos de los miembros de Arte Nuevo a otros grupos, también universitarios. La difusión, en estos años, de teatros de cámara y de agrupaciones experimentales se explica, al menos en parte, con la experiencia novedosa de Arte Nuevo (cfr. De Quinto, 1999: 73, entre otros), si bien con una diferencia sustancial: aquellos buscaban repertorios de autores ya establecidos; Arte Nuevo es un grupo de autores-directores, del que también salieron actores que dejaron una huella en el teatro

11. En palabras del mismo Sastre (1957: 7): «Qué traíamos nosotros? Traíamos fuego, pasión, inocencia, audacia, amor al teatro. Esto era mucho en 1945». Añade el dramaturgo a los pocos años (Sastre, 1959: 1): «Éramos muy jóvenes, pero ya veníamos observándolo [el teatro] desde algunos años antes; de aquella observación surgió precisamente el deseo de una cierta acción teatral de protesta: una protesta todavía confusa: la protesta, impetuosa y generosísima, de unos muchachos alrededor de los veinte años».

de posguerra. Colaboraron con el grupo, entre otros, Encarna Paso y Miguel Narros.[12]

Finalmente, con la disolución de Arte Nuevo queda truncado el posible desarrollo de una vanguardia teatral autóctona, recorrido que en cierta medida retomará unos años más tarde Arrabal.

Aunque Arte Nuevo no fuera propiamente un TEU, hay que destacar los contactos entre sus principales miembros y el entorno universitario;[13] ellos mismos no pueden menos que subrayar esa vinculación. Los primeros años de actuación del grupo coincidieron para los dos Alfonso, Sastre y Paso, con la idea, pronto rechazada, de ser ingenieros aeronáuticos y con las infructuosas tentativas de opositar para ingresar en Aduanas y acallar las quejas de unas familias preocupadas de que los respectivos vástagos encontraran una salida laboral estable (Caudet, 1984a: 21). Algo tardíamente, en 1947, Sastre empieza la Universidad (la acabaría en 1953, en Murcia). Desaparecida en la facultad de Filosofía y Letras de Madrid el Aula Teatral, nuestro autor se incorpora con el amigo Paso al grupo TUDE (Teatro Universitario de Ensayo), dirigido por el futuro novelista Jesús Fernández Santos y por Florentino Trapero. Tal como él mismo cuenta en un posterior artículo de los años cincuenta, Sastre trabaja de actor en los dramas *La anunciación a María,* de Paul Claudel (en el papel de Anas Vercors), y en *Mientras cae la lluvia,* de Jesús Fernández Santos, ambos montados en el Paraninfo. A partir de cierto momento, la intención es insuflar nueva vida a Arte Nuevo como un Teatro Universitario de carácter independiente: así se presenta el grupo en el ya citado documento «Teatro experimental»[14]. Sin embargo, Sastre recordará que desde *Juventud*, revista del Sindicato Español Universitario, se les rebate que en la universidad española «no había teatros independientes» (en Caudet, 1984a: 31). O dicho de otra manera: las actividades culturales no podían prescindir del control del SEU.

En el mismo entorno universitario, la agrupación La Vaca Flaca —recién fundada por Paso, Sastre y otros— monta dos piezas breves de Tennessee Williams e intenta estrenar, sin lograrlo por oposición del Decanato, *La casa de Bernarda Alba* (Sastre, 1954: 174). Quienes lleguen a montar la última pieza de Lorca serían José Gordón y José María de Quinto en el mes de marzo de 1950 (De Quinto, 1986), tras fundar a finales de 1948 La Carátula, una vez

12. Muchos más cita Medardo Fraile (1991: 19).
13. Así también lo hace, oportunamente, Pérez Rasilla (1999: 34).
14. «Por primera vez en España se realiza un ciclo de teatro experimental español. El mérito de esta realización queda reservado a un grupo universitario independiente: Arte Nuevo» (en Sastre, 1992: 30).

acabada la experiencia de Arte Nuevo: un espectáculo, el escenificado en el Teatro del Parque Móvil de Ministerios en función única, al que Sastre asistiría, y que en mi opinión, y a pesar de sus declaraciones dirigidas a negar todo ascendiente lorquiano, influiría en alguna pieza suya como *La mordaza*, más allá de la patente inspiración de la obra en un hecho de crónica negra ocurrido en Francia y en el teatro de O'Neill (además, De Quinto, codirector del montaje lorquiano, dirigirá el estreno del drama, pretendidamente rural, dominado por la figura de Isaías Krappo).[15]

De los espectáculos del TUDE y de La Vaca Flaca brinda un somero balance Sastre en un artículo publicado a principios de 1954, desde el punto de observación de quien ha asistido, a principios de los cincuenta, a un momento de efervescencia de la actividad teatral en la universidad y acaba de saludar la fundación, en 1953, de la Escuela Superior de Arte Dramático en Madrid bajo la batuta de Guillermo Díaz-Plaja: desde la perspectiva del articulista, posiblemente un primer paso en el auspiciado camino «de la enseñanza del teatro según una estructura universitaria» (1954: 174), lo que el autor había reclamado ya unos años antes (Sastre, 1950i). Afirma significativamente el dramaturgo al recordar las experiencias de finales de la década anterior: «Nos dábamos cuenta de que el fin del teatro universitario estaba fuera de la universidad, pero había que empezar por algo. Y si aquellas representaciones no significaban nada para el teatro español, significaban mucho para nosotros, que estábamos adiestrándonos en el oficio» (Sastre, 1954: 174); lo cual nos confirma que el público y los objetivos estaban más allá de los recintos universitarios y que la praxis teatral en las facultades tenía un notable valor formativo para los potenciales profesionales futuros de la escena. En efecto, en el artículo «El teatro y la universidad», tras criticar las carencias de la actividad teatral en las universidades, Sastre (1949e) había reivindicado la necesidad de una «seria pretensión profesional».

El contacto aún superficial con los ambientes estudiantiles y el encarcelamiento de unos jóvenes procedentes de ese entorno, contribuyen a hacer madurar en Sastre la idea de la primera versión de *Prólogo patético*, que cuaja en marzo de 1950; en la pieza, posteriormente bastante retocada (Sastre, 1964), una célula de resistentes que gravita alrededor del ámbito universitario en un país no especificado atenta contra un ministro del Estado.

Paralelamente iba procediendo la actividad de crítico de Sastre: a la vez que colabora con la fugaz estación de *Raíz* —revista fundada por Juan Guerrero Zamora (Gracia, 2004: 339) con la intención de proponerse como un puente

15. Datos sobre la relación entre *La mordaza* y sus modelos, en Di Pastena (2014).

hacia el período cultural anterior a la guerra, y muy atenta a Lorca y a su teatro (editó en 1948 *Los títeres de cachiporra*)—,[16] el autor empieza desde 1948 a firmar «Frente Teatral», la columna de teatro de *La Hora*. En el mismo semanario estudiantil de filiación falangista, difundido por la Jefatura Nacional del Sindicato Español Universitario y por lo tanto no sometido a censura, también escribirán Paso, De Quinto, Fraile y Gordón. En esta segunda época de su vida, *La Hora* es una más que digna revista cultural, «con sorpresas no meramente arqueológicas», como ha señalado Jordi Gracia (2004: 336).[17] Sastre explica esa arribada a *La Hora* de manera coyuntural: sus vacaciones y las de Paso habían discurrido en Bergondo, Galicia, en un campamento del SEU dirigido por Jaime Suárez (también dirigente de la organización), quien al volver a Madrid se acordó de la pasión de los dos amigos por la literatura y les propuso empezar una colaboración (en Caudet, 1984a: 25). Considero que se debe creer a Sastre cuando afirma que en aquellos años él «no era falangista *pero tampoco todo lo contrario*» (1971: 145) y que no tenía un definido punto de vista político, añadiendo que la rebelión suya y de sus allegados era estética, para concluir diciendo: «nos fuimos volviendo rojos por los golpes que nos producía el sistema. Pero no surgimos como una protesta política» (en Caudet, 1984a: 26). El acercamiento a los ambientes, no completamente monolíticos, del SEU y del TEU le ofrecería, en cambio, la posibilidad de relacionarse con alguna figuras de interés, como Fernando Cobos, Jaime Ferrán y, sobre todo, Gustavo Pérez Puig.[18]

Francisco Caudet (1984b) ha propuesto un repaso, rico en citas, de las principales ideas contenidas en los más renovadores artículos de Sastre y de sus compañeros en *La Hora*: allí se ensaya un análisis de la crisis del mundo teatral coetáneo (Sastre, 1949a, 1949b, 1949d) y se aboga por un teatro experimental,

16. *Raíz* solo se imprime entre mayo de 1948 y noviembre de 1949. Sobre la revista, véase Fanny Rubio (1976: 89-90).
17. Ver también Gracia (1994: 34-38) y Ruiz Carnicer (1996b: 184). Una sinopsis de la actividad de *La Hora* se encuentra en Díaz Hernández (2007: 215-216).
18. En *La revolución y la crítica de la cultura*, así comenta Sastre (1971: 145) ese momentáneo acercamiento al entorno del SEU y a *La Hora*, enmarcándolo —elemento digno de interés— en una más amplia reflexión sobre las dificultades de los jóvenes escritores a la hora de introducirse en el circuito productivo y sobre las diferentes modalidades con las que son promovidos: «[...] Pues bien, este joven (yo), después de una *autopromoción* originaria, juvenil y grupal ("Arte Nuevo", 1945-1946), es objetivamente "promocionado" como crítico por una revista oficial del SEU (*La Hora*) y como autor por un grupo "oficial", del mismo SEU (que, para mí, ciertamente, no era otra cosa que un conjunto de personas estimables: Gustavo Pérez Puig, Fernando Cobos, Jaime Ferrán...)». Recuerdo que Pérez Puig no solo volvería a montar, al frente del Teatro Popular Universitario, *Cargamento de sueños* en el María Guerrero en 1953, sino que en el marzo de ese mismo año dirigió el sonado estreno de *Escuadra hacia la muerte*.

hasta llegar a la publicación del manifiesto del TAS (Sastre y De Quinto, 1950), que supone una culminación de las contribuciones de aquel momento. A lo largo de 1950 se había ido precisando de forma cada vez más neta la perspectiva social, y contraria a las fórmulas de evasión, asumida por Sastre.[19] En efecto, la actividad de crítica que este ejerce en *La Hora* agudiza su percepción del fenómeno teatral y le ayuda a captar mejor las virtualidades de revulsivo del teatro. Se trataba de dar el salto de un arte minoritario, como el de los Teatros de Cámara o afines, a un entorno más amplio, a «un teatro que aspiraba a interesar a las masas», tal como escribirá De Quinto (1999: 87). El proyecto de un teatro social cuaja precisamente en el mencionado manifiesto del Teatro de Agitación Social, que se publica en *La Hora* el 1 de octubre de 1950 con la firma de Sastre y de José María de Quinto. Uno y otro también suscribirían, diez años más tarde, y desde posiciones ideológicas más definidas, el del Grupo de Teatro Realista.

El manifiesto del TAS marca, en mi opinión, el primer paso de Sastre de una rebelión puramente estética hacia una incipiente conciencia social y política que los años y las lecturas volverían más profunda y mejor fundada. El núcleo de los veinte puntos que conforman el manifiesto se encuentra en el fragmento 7 y en el 8: uno proclama lo social como categoría superior a lo artístico y rechaza las ambiciones meramente estéticas, tanto en su entorno de mayor impacto, los Teatros Nacionales, como en el minoritario, los Teatros de Cámara. El 8 (completado por el 12) sugiere que el cultivo del drama supone el único camino para que un público numeroso vuelva al teatro: han quedado atrás los flecos humorísticos de la producción de algunos de los miembros de Arte Nuevo. El nuevo teatro social será político en un significado amplio, difuminado y no partidista. Adviértase que las afirmaciones contenidas en el manifiesto adquieren acentos parecidos, por su rotundidad, a los que caracterizaban a los medios falangistas.

En el punto 11 los firmantes proponen un larga nómina de títulos y autores cuyo montaje auspician: aparecen títulos estadounidenses, ingleses, franceses, el nombre de Brecht y el de Toller (cuyas obras en realidad nuestros proponentes aún no habían leído), junto a unos jóvenes españoles, algunos de los cuales solo habían pensado el título y no tenían escrita la obra correspondiente. Además, el «etc. etc.» con el que se cerraba el fragmento delataba una apertura potencialmente indefinida de la lista. Ya el repertorio

19. Véanse especialmente los artículos de Sastre titulados «Teatro y política», «Teatro de Agitación», «Diálogo sobre teatro», «Diálogo sobre el sentido de un Teatro de Agitación», «Teoría y técnica del Teatro de Agitación» y «Sentido político del Teatro de Agitación» (1950a, 1950b, 1950c, 1950d, 1950e, 1950g).

que Sastre y De Quinto fijan y que proyectan montar, un repertorio que se pretende de inspiración «social», es muy variado e incluso contradictorio en términos estéticos e ideológicos (Aznar, 1991: 31-32), pues va del existencialista cristiano Gabriel Marcel, al prohibido ateo existencialista Sartre, al marxista Brecht, y comprende O'Neill, Toller, Miller y los mismos Sastre y De Quinto, además de Fraile. El elenco explicitado manifiesta un carácter prevalentemente *extranjerizante* de los referentes sastreanos; más adelante, serán sobre todo europeos.

Los puntos conclusivos del manifiesto también merecen un breve comentario. En el 16, los firmantes escriben: «Creemos que el TAS es realizable. A este respecto recordamos un artículo editorial del diario *Arriba* ("Respuesta sobre el teatro", *Arriba*, 19 abril 1950) donde se afirmaba rotundamente que en España se puede hacer un teatro de contenido político y social avanzadísimo. Aun difiriendo en algunos puntos con el editorialista, uno de nosotros convino con él en que el teatro de preocupación política y social es posible en España («Respuesta a una respuesta», *La Hora*, número 54). Por la fuerza de este convencimiento estamos realizando el TAS». Los autores citan nada menos que *Arriba* para, al parecer, apoyar su tesis. Lo que casi se diría una provocación bien pudo ser una manera de poner la Administración ante sus responsabilidades, para empujarla a dar el paso siguiente: conceder las autorizaciones. En el punto 12 declaraban los autores: «Venimos además con la intención de desmentir que el drama —y más concretamente el drama de preocupación social y política— esté "fuera de la ley" en España, como han pretendido algunos comentaristas extranjeros al informar sobre la censura española». En efecto, en «Respuesta a una respuesta» Sastre (1950f) había afirmado, no sin malicia, que sí se podía realizar un teatro político y social avanzado en España, aunque desde hacía tiempo no se cultivara. Son palabras y posturas solidarias de la táctica oportunista desplegada por el mismo De Quinto (1950), una vez más desde la columnas de *La Hora*, a una semana de la salida del manifiesto, en un artículo con un título que habla por sí solo: «Coincidencia del TAS con la Falange de 1935».[20]

Algunos puntos del manifiesto, en realidad, patentizan, al menos en el plano verbal, una confianza muy mal fundada. Sastre y De Quinto afirman (punto 17) necesitar el apoyo tanto de la Dirección General de Teatro y Espectáculos (órgano de la censura) «como de las Organizaciones Sindicales que encuadran a todos los productores españoles». Sostienen que cuentan con la «amplitud de criterio

20. Con las siguientes palabras lo justificaría De Quinto (1999: 88): «pretendía [así] avalar nuestro proyecto dentro del único ideario posible».

y la buena voluntad de los censores [...] así como también —prosiguen— con que los Organismos Sindicales nos faciliten el acceso a las clases productoras» (punto 18). Los firmantes pretendían lo imposible en aquella coyuntura: recabar financiación —preferentemente privada— para su TAS (hablan, como acabamos de ver, de «acceso a las clases productoras»), granjearse el favor de la censura y lograr que el grupo fuera reconocido como Teatro Nacional (punto 15). Hay que reconocer, por otro lado, que la lectura sastreana de la actividad de los Teatros Nacionales que deducimos de algún artículo del autor publicado en *La Hora* en el mismo año de 1950 y en el anterior,[21] aun descontando un comprensible ímpetu polémico, resulta algo simplificadora y bastante funcional a su propuesta alternativa, sobre todo si medimos aquella lectura a la luz del amplio estudio dirigido por Andrés Peláez (1993, 1995) sobre los logros conseguidos, en un panorama de fuertes limitaciones, por los Teatros Nacionales (factor de modernización en el desarrollo de la dirección escénica y en la realización de montajes notables) y si tenemos en cuenta que la gran aportación de estos entre los años 1945-1950 no fue textual sino visual (García Ruiz, 2007: 151, y cfr. 149-152). Es revelador, asimismo, que los vocablos «universidad» o «universitario» nunca aparezcan en el manifiesto: otro era el circuito buscado.

Sobra decir que la propuesta de Sastre y De Quinto no tuvo ningún éxito. El TAS no fue más allá de una declaración de intenciones, se reveló la «flor de un día», como observa Manuel Aznar (1991: 31), pues sus promotores no recibieron ni las autorizaciones para representar ni mucho menos los locales que se les habían prometido para ensayar. Además, un silencio casi total envolvió la iniciativa en la prensa de la época, tal como recuerda Francisco Caudet (1984b: 126), silencio que no valieron a romper las líneas que Jesús Pardo se limitó a publicar en el diario *Pueblo* y en las que el periodista dudaba de la viabilidad del proyecto; con todo, es el mismo Sastre, tras haber hecho entender que están surgiendo limitaciones de peso (1950j), quien brinda en «El TAS, por última vez» el testimonio más explícito de la mordaza sufrida por las Notas de prensa preparadas por los firmantes del manifiesto (1950k). Una vez sometida a censura *Huelga* de John Galsworthy e *Hinkemann* de Ernst Toller (este último aparecía en la lista con el título *Mutilado*: en la pieza aparece un mutilado sexual de guerra que se gana la vida en el barracón de una feria), no tardó en hacerse oficial el rechazo verbal de la Dirección General de Teatro y Subsecretaría de Educación Popular. De poco valieron el «manto protector del SEU y de su entronque parcial con el viejo revolucionarismo falangista» (Ruiz

21. Cfr. muy especialmente «El teatro nacional como misión» (Sastre, 1950h); y, el año anterior, véase: «El teatro nacional» (Sastre, 1949c). El autor vuelve sobre el tema en otra revista (Sastre, 1952d).

Carnicer, 465), o las estrategias verbales de reducir distancias con respecto a esas orientaciones. Ni ayudó el haber escrito el manifiesto «sobre el filo de la navaja» y «según una confusión ideológica que, probablemente, a todos les interesaba mantener en aquel momento y que —en palabras de David Ladra (1992: 19)— será ya insostenible diez años más tarde». En realidad, no hay que esperar diez años para que se definan las posiciones: ya la década de los cincuenta deja aflorar algunos encontronazos de Sastre con la censura que preludian su casi total arrinconamiento en los sesenta.

A los dos meses de la presentación del proyecto, y en el mismo medio en que se había propuesto, apareció la renuncia de Sastre (1950k) a proseguir en él: en el ya recordado «El TAS, por última vez» (10 de diciembre) el dramaturgo evoca los obstáculos que han frenado el proyecto y achaca las responsabilidades de la decisión al «mecanismo silenciador» de la censura y a la cerrazón de la administración.

Ahora bien, sin duda Sastre, que en ese momento era visto como «dramaturgo del SEU», con su actuación dejó clara la imposibilidad de perseguir un discurso teatral innovador dentro del sistema cultural franquista, e incluso en el cauce, el citado SEU, que quería hacerse intérprete del afán de renovación, también literario, que cundía entre los jóvenes más inquietos (y Jordi Gracia —1994, 1997, 2004 y 2006— ha dilucidado bien las disonancias que entrañaba el mundo falangista). ¿Quisieron los firmantes del manifiesto quedarse en un gesto provocador o pensaban que los poderes efectivos les dejarían actuar? Años más tarde, al rememorar los eventos, De Quinto enfatizará las resistencias encontradas (1964: 50: «era de todo punto imposible realizarlo [el TAS] ante las poderosas fuerzas que se oponían») y acudirá al equilibrismo de una fórmula oximorónica («"creíamos-pero-no creíamos"»), aun reivindicando la intención de no quedarse en el mero plano testimonial (1999: 87-90). Por su parte, en un pasaje de la larga entrevista concedida a Caudet (1984a: 27), el mismo Sastre parece manifestar cierta desconfianza en la factibilidad de lo que vino a proponer. Pero cabría preguntarse si no se trata de una lectura *a posteriori*, condicionada por el conocimiento de cómo acabó la aventura y por la visión, marcada por un sentimiento de exclusión, propia del momento en que nuestro autor se expresa. Personalmente, no comparto del todo la opinión de quienes, haciendo caso omiso del gran activismo de los firmantes del TAS en aquella época, dudan de la efectiva convicción de los promotores del proyecto de poderlo realizar en el momento en el que lo difundían.[22]

22. Las posiciones son discordantes: Ruiz Ramón se pregunta dubitativamente si el del TAS no fue solo «un acto de protesta y de presencia» (1997: 387) y también Martínez-Michel considera que los autores del Manifiesto «saben que es irrealizable en España» (2003:

Con el TAS, Sastre y De Quinto están pidiendo formalmente permiso para llevar a escena un canon de dramaturgos contemporáneos cuya escritura alberga cierto grado de conflictividad (Gracia 2004: 339). Lo que llama la atención hoy es la ingenuidad de las actitudes y de las fórmulas adoptadas. Cegados por su inexperiencia, quizás demasiado optimistas por creerse respaldados por el órgano que los hospeda, o sencillamente por mera audacia juvenil —no olvidemos que De Quinto y Sastre por aquel entonces solo contaban con 25 y 24 años, respectivamente—, uno y otro intentan forzar la mano, si pensamos que la misma sigla que designa el movimiento evoca fonéticamente nada menos que el acrónimo de la agencia de prensa soviética (TASS).

Con el tiempo, el «afincamiento» de Sastre «en el realismo como estética no significó, por desgracia, su instalación en el realismo como táctica», comenta, quizás con una punta de excesiva dureza, Víctor García Ruiz (2004: 71-72). Lo cierto es que algo empieza a resquebrajarse en la relación entre Sastre y el *establishment* a partir de la infructuosa iniciativa que supuso el TAS. De Quinto hasta quiso ver en ella una especie de ensayo, con diez años de antelación y *mutatis mutandis*, de lo que sería la polémica, más sonada que constructiva, entre posibilismo e imposibilismo.[23] En agosto de 1950, unos meses antes de que se cerrara la segunda época de *La Hora*, Sastre empieza sus colaboraciones como crítico en *El Correo Literario*, recién nacido quincenal (había empezado su andadura a mediados de junio de ese año) dirigido por Leopoldo Panero y que dependía del Instituto de Cultura Hispánica; allí prosigue sus reivindicaciones a favor de un arte social con algunos artículos reveladores como «Sobre las formas "sociales" del drama» (Sastre, 1952a), que combina con escritos en *Índice* (Sastre, 1952c), en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Sastre, 1952b) y en otros medios,[24] tal como ha recordado y analizado Jurado Morales (2012: 333-334); poco después llegaría la breve pero intensa experiencia de *Revista Española*. En cualquier caso, la ruptura que vendrá, hunde sus raíces en la tentativa fracasada del TAS, aunque se haga patente solo más adelante, pues los primeros años de la nueva década, los cincuenta, suscitan en el Sastre dramaturgo grandes expectativas que el paso del tiempo no confirmará en absoluto.

56); a su vez, García Ruiz (2007: 157) aduce una carta particular de Medardo Fraile que parece incidir en lo mismo. Caudet (1984b: 158, n. 19), en cambio, no comparte la postura de Ruiz Ramón.

23. De Quinto (1999: 88). También García Ruiz (2007: 157) toma el fracaso del TAS como primera muestra de la actitud imposibilista de Sastre.

24. Gracia (1997: 88-89) subraya oportunamente las colaboraciones de Sastre desde enero de 1952 en *Alcalá*, revista oficial del SEU que también acoge reflexiones de corte filorealistas de Marcelo Arroita y Juan Emilio Aragonés.

A modo de conclusión, a la hora de trazar para Sastre un somero balance de los años de 1945 a 1950, observaremos que a los tanteos de renovación formal de Arte Nuevo sucede una sacudida, la del TAS, que intenta introducir otro eje, de carácter más marcadamente ético, y hasta biológico, según Francisco Caudet (1984b: 117-119): se trataba de reaccionar a un ambiente cultural limitado y exigir un espacio en que pudiera crecer el teatro joven, ahora a partir del ejemplo de ilustres autores extranjeros. La experiencia de Arte Nuevo no había supuesto en sus miembros una consciente posición ideológica y corresponde a una etapa vital y literaria de Sastre que, en mi opinión, sería más correcto definir prepolítica que apolítica. A lo largo de la colaboración con *La Hora*, más allá de las belicosas declaraciones contenidas en el manifiesto del TAS y en los artículos que lo preparan, apenas empieza a vislumbrarse en los jóvenes Sastre y De Quinto el despertar de una aún imprecisa toma de conciencia política que se dará con plenitud solo años más tarde.[25] *La Hora* fue un vehículo en el que Sastre y De Quinto coincidieron con el vago afán revolucionario del SEU e incluso con la retórica y las veleidades presuntamente rupturistas de los herederos de Falange. Pero fue una contigüidad interesada, coyuntural y no duradera. Los caminos pronto se separaron, a pesar de que en la primera mitad de los años cincuenta todavía pudiera darse alguna coincidencia de posiciones con exponentes del seuísmo (Gracia, 1997).

Lo que está claro es que hay que mirar sin miedos ni sospechas a aquella fase de la trayectoria del dramaturgo y de sus compañeros de aventura, siendo conscientes de que en ella nuestro autor se relaciona con ambientes donde le pareció posible incidir en los destinos teatrales del país; una fase que supone una especie de prehistoria del Sastre más conocido e irreductible y que, sin embargo, contribuye de manera decisiva a explicar el intelectual disidente en el que, poco a poco, se convertiría.

25. Cfr. también las afirmaciones al respecto de J. Mª De Quinto (1999: 88-89): «No se debe olvidar que por aquel tiempo ni Alfonso Sastre ni yo mismo manteníamos una posición política concreta. Nuestro posicionamiento, dentro de una gran preocupación social, era simplemente ético y estético, y nuestro paso a la política militante no se produciría hasta unos años después [...]».

Bibliografía citada

AZNAR SOLER, M., «Alfonso Sastre y José María de Quinto: breve historia de una lucha», in *Anthropos*, 126 (1991), pp. 31-37.

«Arte nuevo (Un homenaje)», *La Diabla. Revista pedagógica del teatro Español*, 33 (2016), pp. 2-39

CAUDET, F., *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984a.

—, «*La Hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra», *Entre la cruz y la espada: En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984b, pp. 109-126.

DI PASTENA, E. [2011], «Introduzione», A. Sastre, *Il bavaglio*, Il Campano-Arnus University Books, Pisa, 2014, pp. vii-lii.

DÍAZ HERNÁNDEZ, O., «Las revistas culturales en la España de la posguerra (1939-1951): una aproximación», *Cuadernos del Instituo Antonio de Nebrija de Estudios sobre la Universidad*, X 1 (2007), 201-224.

DOMÉNECH, R., «Tres obras de un autor revolucionario», in A. Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964, pp. 37-47.

FRAILE, M. [1989], «Introducción», *Teatro español en un acto* (1940-1952), Cátedra, 1991, Madrid, pp. 9-31.

—, *El hermano*, en *Teatro español en un acto* (1940-1952), Cátedra, 1991, Madrid, pp. 127-147.

GARCÍA RUIZ, V., «El teatro español entre 1945 y 1950», en V. García Ruiz y G. Torres Nebrera, dir., *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, Madrid, Fundamentos, 2004, vol. II, pp. 11-140.

—, «El teatro español entre 1950 y 1955», en V. García Ruiz y G. Torres Nebrera, dir., *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, Madrid, Fundamentos, 2006, vol. III, pp. 11-181.

—, «El Teatro Nacional y el Teatro de Agitación Social: dos enemigos frente a frente», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XXXII, 2 (2007), pp. 147-160.

GORDÓN, J., *Teatro experimental español (Antología e historia)*, Madrid, Escelicer, 1965.

GRACIA, J., *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960). Antología*, Barcelona, PPU, 1994.

—, «La estética social, Falange y el SEU», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 561 (1997), pp. 75-95.

—, [1996], *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona, Anagrama, 2006.

—, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona, 2004.

JURADO MORALES, J., *Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura española del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento, 2012.

LADRA, D., «El primer teatro de Alfonso Sastre (1946-1953)», *Primer Acto,* 242 (enero-febrero 1992), pp. 14-21.

MARTÍNEZ-MICHEL, P., *Censura y represión intelectual en la España franquista: el caso de Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 2003.

MUÑOZ CÁLIZ, B., *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, FUE, 2005.

—, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, FUE, 2006, 2 vols.

PACO, M. de, «El grupo *Arte Nuevo* y el teatro español de postguerra», in *Estudios románicos. Homenaje al profesor Luis Rubio*, 5, 1987-1988-1989, pp. 1065-1078.

—, «Alfonso Sastre y Arte Nuevo», *Cuadernos El Público,* 38 (1988), pp. 29-37; también en M. de Paco, ed., *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 129-139.

—, «Camino hacia la eternidad: *Cargamento de sueños* y Arte Nuevo», Int. a *Cargamento de sueños*, en A. Sastre, *Teatro escogido*, coord. J. Villán, Madrid, AAT, 2006, vol. 1, pp. 57-62.

PASO, A., «*In memoriam*. Explicaciones a la disolución de *Arte Nuevo*», en J. Gordón, *Teatro experimental español*, Madrid, Escelicer, 1965, pp. 38-42.

PELÁEZ, A., ed., *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*, Madrid, CDT, 1993.

—, ed., *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985)*, Madrid, CDT, 1995.

PÉREZ RASILLA, E., «La situación del Teatro Universitario en España desde 1939 a 1967», en L. García Lorenzo, ed., *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 31-53.

QUINTO, J. Mª de, «Coincidencia del TAS con la Falange de 1935», *La Hora*, 64 (8 de octubre de 1950).

—, «Breve historia de una lucha», en A. Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964, pp. 48-55.

—, «Sobre el verdadero estreno en España de *La casa de Bernarda Alba*», *Ínsula*, 476-477 (1986), p. 8.

—, «Memoria personal sobre el teatro», en L. García Lorenzo, ed., *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 63-110.

RUGGERI MARCHETTI, M., *Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma, Bulzoni, 1975.

RUIZ CARNICER, M. Á., *El sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1962. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1996a.

—, «*La voz de la juventud*. Prensa universitaria del SEU en el franquismo», *Bulletin Hispanique*, 98, 1 (1996b), pp. 175-199.

RUIZ RAMÓN, F., *Historia del tratro español. Siglo XX,* Madrid, Cátedra, 1997.

SARTO, J. del, «España ya tiene teatro experimental», *El Alcázar*, 28 de febrero de 1947.

SASTRE, A., «Sobre el crepúsculo del teatro», *La Hora*, 14 (4 de febrero de 1949a), p. 15.
—, «La muerte y el drama», *La Hora*, 15 (11 de febrero de 1949b), s.p.
—, «El teatro nacional», *La Hora*, 22 (1 de abril de 1949c), p. 11
—, «Teatro, crítica y crisis», *La Hora*, 23 (8 de abril de 1949d), p. 11.
—, «El teatro y la universidad», *La Hora*, 25 (22 de abril 1949e), p. 11.
—, «Teatro y política», *La Hora*, 43 (22 de enero de 1950a), s.p.
—, «Teatro de Agitación», *La Hora*, 44 (29 de enero de 1950b), s.p.
—, «Diálogo sobre teatro», *La Hora*, 45 (5 de febrero de 1950c), s.p.
—, «Diálogo sobre el sentido de un Teatro de Agitación», *La Hora*, 46 (12 de febrero de 1950d), s.p.
—, «Teoría y técnica del Teatro de Agitación», *La Hora*, 48 (26 de febrero de 1950e), s.p.
—, «Respuesta a una respuesta», *La Hora*, 54 (30 de abril de 1950f), s.p.
—, «Sentido político del Teatro de Agitación», *La Hora*, 59 (4 de junio de 1950g), s.p.
—, «El teatro nacional como misión», *La Hora*, 69 (12 de noviembre de 1950h), s.p.
—, «Hacia una enseñanza universitaria del teatro», *La Hora*, 71 (26 de noviembre de 1950i), s.p.
—, «Inmediatas perspectivas del Teatro de Agitación Social», *La Hora*, 72 (3 de diciembre de 1950j), s.p.
—, «El TAS, por última vez», *La Hora*, 73 (10 de diciembre de 1950k), s.p.
—, «Sobre las formas "sociales" del drama», *Correo Literario*, 39 (1 de enero de 1952a), p. 14.
—, «Polémica sobre el teatro social», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 25 (enero 1952b), pp. 119-121.
—, «¿Qué es el social-realismo?», *Índice*, 51 (15 de mayo de 1952c), pp. 15-16.
—, «Tempestad sobre los teatros nacionales», *Correo Literario*, 56 (15 de septiembre de 1952d), pp. 1 y 10.
—, «Los teatros universitarios en 1953», *Revista de educación*, VI 17 (enero 1954), pp. 173-174.
—, «El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre», *Primer Acto*, 5 (noviembre-diciembre 1957), p. 7.
—, «Catorce años», *Primer Acto*, 11 (noviembre-diciembre 1959), pp. 1-2.
—, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964.
—, «Algunas noticias que da el autor de este teatro», in A. Sastre, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1966, pp. 5-10.
—, [1970], *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1971.
—, *Teatro de vanguardia*, Hondarribia, Hiru, 1992.

—, «Notas para una sonata en mi (menor)», en E. Forest, coord., *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, Hondarribia, Hiru, 1997, pp. 13-52; reproducido, con añadidos, en: <http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/sonataenmimenor.pdf>.

SASTRE, A., y QUINTO, J.Mª de, «Manifiesto del TAS (Teatro de Agitación Social)», *La Hora*, 63 (1 de octubre de 1950), s.p.

VICENTE MOSQUETE, J. L., «Alfonso Sastre: un largo viaje desde Madrid a Euskadi», en *Alfonso Sastre. «Noticia de una ausencia»,* in *Cuadernos El Público*, 38 (1988), pp. 5-27.

VILLÁN, J., «Introducción», en A. Sastre, *Teatro escogido*, Madrid, AAT, 2006, vol. 1, pp. 11-28.

VV. AA., *Teatro de vanguardia. Quince obras de Arte Nuevo*, Madrid, Permán, 1949.

Fecha de recepción: 09-10-2017
Fecha de aceptación: 19-01-2018

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.11

Puede citar este artículo como:
PAYÁ BELTRÁN, José, «Alfonso Paso y el teatro universitario», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 231-243.

ALFONSO PASO Y EL TEATRO UNIVERSITARIO

JOSÉ PAYÁ BELTRÁN

Resumen

El presente artículo da cuenta de las nueve comedias de Alfonso Paso, dos de ellas en colaboración, estrenadas entre 1945 y 1956 por el Teatro Español Universitario, así como por diversos grupos teatrales afines al ambiente universitario (Arte Nuevo, TUDE, TPU). En estas piezas advertimos ya algunas de las características que definirán su posterior producción: trazos de machismo, rechazo del Existencialismo francés y tendencia a la crítica social bajo la pátina del humor.

Palabras clave: Alfonso Paso. Teatro. Teatro Universitario. Arte Nuevo. Postguerra.

Abstract

This article deals with the Alfonso Paso's nine plays —two of them written in colaboration— that were performed for the first time between 1945 and 1956 by the Spanish University Theatre (TEU), and by other theatrical groups related to the University atmosphere (Arte Nuevo, TUDE, TPU). In these plays we can already see some features that will define his later production: lines of male chauvinism, rejection of French Existencialism, and an inclination towards social criticism under the patina of humour.

Keywords: Alfonso Paso. Theatre. University Theatre. Arte Nuevo. Post-war

Si tuviéramos que emplear un único adjetivo para calificar la relación que Alfonso Paso mantuvo con el teatro universitario, este adjetivo sería fluctuante. Entre 1945, fecha de la fundación del grupo Arte Nuevo, y 1956, fecha de *Una bomba llamada Abelardo*, Alfonso Paso estrenó dentro del ambiente universitario madrileño nueve comedias, dos de ellas escritas en colaboración, y todas ellas, excepto la última, en un acto.

Al concluir el Bachillerato, Alfonso Paso intentó, alentado por su madre, la actriz Juana Gil, comenzar la carrera de ingeniero aeronáutico. Tal y como

el mismo autor cuenta al crítico Alfredo Marqueríe, a la sexta clase su amigo y compañero desde la infancia, Alfonso Sastre, lo sacó del aula y lo condujo a una taberna cercana donde se tomó un coñac y decidió que no iba a entrar nunca más. Tras este primer fracaso universitario, Alfonso Paso de nuevo probó suerte en otras ramas del saber, pero la terrible asignatura de Matemáticas le cerró cualquier posibilidad de continuar por la vía de las denominadas Ciencias.

Finalmente, fue su padre, don Antonio Paso, quien se impusiera sobre la teoría materna de la «solución práctica», permitiendo que su hijo iniciase la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid, donde se licenció en 1951, con premio extraordinario, dentro de la especialidad de Historia de América.

Durante los años universitarios, Alfonso Paso, como otros jovencísimos autores de la época, se aproximó a los grupos teatrales que, desde 1940, habían comenzado a aparecer vinculados a las universidades españolas y al SEU.

Aunque no suele cobijarse bajo las siglas del TEU, la aparición del grupo Arte Nuevo en 1945 se erige como un hito interesantísimo dentro del teatro español de la postguerra, pues supuso el primer intento sólido de hacer un teatro radicalmente diferente del que predominaba en los escenarios españoles.

Compañeros en los estudios de Bachillerato en la Academia Menéndez y Pelayo, Alfonso Paso, el futuro actor Enrique Cerro, Carlos José Costas, Alfonso Sastre y Medardo Fraile fueron los creadores de una serie de piezas teatrales que pretendían llevar a los escenarios. Con este propósito, en el verano de 1945, entran en contacto con el sobrino de Alfonso Paso, José Gordón, mayor que todos ellos y gran aficionado al arte escénico, que los anima a formar una agrupación cultural.

La reunión fundacional del grupo tiene lugar en el Café Arizona, ubicado en la madrileña calle Aguilera, el día 16 de septiembre de ese mismo año.

Poco después de la fundación del grupo se unen los incipientes actores y actrices Encarna Paso y Miguel Narros; y los también creadores José María Palacio, José María de Quinto y José Franco. Este último, por cierto, había trabajado ya durante la II República en el Teatro Escuela de Arte (TEA) y sería el encargado de dirigir la mayoría de las obras.

Había tenido lugar la génesis de uno de los primeros experimentos teatrales que intentarían insuflar un aliento de frescura al decepcionante escenario español: el grupo de teatro independiente Arte Nuevo, cuya «sede» —según lo cuenta Medardo Fraile (Fraile, 1994: 18)— se instaló en «los altos de un gimnasio propiedad de un hermano de Paso, que cedió el local para reuniones y ensayos con generosidad nada común». La cuota de los escasos socios de la agrupación ascendió a diez pesetas al mes.

A este respecto, en 1964, Alfonso Sastre escribió:

> Arte Nuevo surgió como una forma —quizá tumultuosa y confusa— de decir «no» a lo que nos rodeaba; y lo que nos rodeaba, a nosotros que sentíamos la vocación del teatro, era precisamente el teatro que se producía en nuestros escenarios. Si algo nos unía a nosotros, que éramos tan diferentes, era precisamente eso: la náusea ante el teatro burgués de aquel momento: el Benavente póstumo (en contradicción con la persona viva de Benavente), el melodrama galaico-plorante de Torrado, las barbaridades del pos-astracán y los espectáculos pseudofolklóricos, por no contar las débiles supervivencias del teatro versificado (Marquina) y otras dolorosas pruebas del vacío (*apud* Ruiz Ramón, 1971: 418).[1]

Asimismo, José María de Quinto (en García Lorenzo 1999: 68) recordaba que ninguno de los componentes del grupo se planteaba problemas políticos. «Los únicos problemas que nos preocupaban por aquel entonces eran de índole ética y estética»

El grupo Arte Nuevo llevó a cabo ocho sesiones teatrales, más otras cuatro que podríamos denominar sesiones truncadas. En total, se representaron veintitrés obras.

La vinculación universitaria del nuevo grupo fue evidente, pues más de dos terceras partes de sus componentes estudiaban entonces en la universidad madrileña, y cabe suponer que no entraron en el circuito universitario como una muestra más de su afán rupturista; pues los TEU, pese a gozar de una libertad que las compañías profesionales no tenían, también estaban plegados a los dictámenes del SEU y a las consignas del Régimen, que, en algunos momentos, los utilizó con fines propagandísticos.

En 1949, cuando ya la agrupación había dejado de existir, José Gordón puso un digno colofón a la empresa con la publicación del volumen *Teatro de vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo*, con un prólogo de Alfredo Marquerie —uno de los mayores defensores del proyecto— y un estudio de Antonio Rodríguez de León (crítico teatral en el diario *España* bajo el pseudónimo de Sergio Nervo). Gracias a este empeño editorial, hoy podemos leer y analizar unas piezas teatrales que, de otro modo, se hubieran perdido.

La primera obra que se representó, en el teatro Infanta Beatriz, y en sesión única, fue *Un tic-tac de reloj*, de José Gordón y Alfonso Paso. En esa primera sesión también subieron al escenario: *Armando y Julieta*, de José María Palacio; y *Ha sonado la muerte*, de Alfonso Sastre y Medardo Fraile.

1. Las palabras de Alfonso Sastre están tomadas de Alfonso Sastre, *Teatro*, ed. Taurus, 1964. pp. 55-6, según indica Francisco Ruiz Ramón.

La comedia en un acto *Un tic-tac de reloj* se estrenó el 31 de enero de 1946. Los ya mencionados Miguel Narros y Enrique Cerro fueron dos de sus protagonistas. La obra defendía la tesis sobre la capacidad creativa de la juventud frente al anquilosamiento de la madurez y la vejez.

Tras el estreno, las críticas de Sánchez Camargo (*El Alcázar*), Alfredo Marqueríe (*ABC*) y Ariel (*Marca*) fueron, en términos generales, favorables, haciendo hincapié en la valentía de los componentes del grupo y en lo interesante que podían ser estos proyectos cuyos integrantes, en palabras de Marqueríe, «quieren entretener y hacer pensar al mismo tiempo» (De Paco, 1989: 1.069).

Observamos algunos temas que serán recurrentes en las posteriores comedias de Alfonso Paso de su primera etapa: la defensa de la juventud; la crítica a una férrea educación paterna que impide el desarrollo libre del joven; la denuncia de la vida hogareña como gris y apática; y, por último, la convicción de que dicha mediocridad doméstica es el germen de los celos y de las desavenencias entre el matrimonio.

Desde una perspectiva actual, *Un tic-tac de reloj* es una obra ingenua, que destila buenas intenciones. Para John London (1997: 180) la pieza anticipa algunos de los temas de la dramaturgia de Buero Vallejo, como la participación del espectador al ser aludido por el personaje y también el elemento metateatral en que se enmarca la pieza de modo que resulta más fácil aceptar ciertos diálogos ridículamente sentimentales. La influencia, desde luego, provenía de *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder, estrenada en el teatro María Guerrero en 1944.

El día 11 de abril de 1946, se estrenó, de nuevo en el teatro Infanta Beatriz, la comedia en un acto, *Un día más*, escrita en colaboración con Medardo Fraile. El peso de la obra recae esta vez en un personaje femenino, el interpretado por Amparito Conde. Los actores Enrique Cerro, Aníbal Vela y Justo Sanz aparecen de nuevo. Los autores defienden la tesis de que el amor y la ilusión vencen a la idea práctica y materialista de la vida. Para ello sitúan la acción en Nueva York y construyen un mosaico donde un par de parejas y algunos personajes individuales desfilan por el escenario en defensa de la tesis propuesta.

La idea de los autores consiste en convertir el escenario en una ventana abierta a la realidad, a la vida. De ahí que los espectadores asistan a un desfile de personajes que pasean o cruzan por el parque/escenario. La obra adolece de un optimismo ingenuo muy querido por los miembros del grupo, pues la gran mayoría de sus piezas transmiten la alegría de vivir.

Barrio del Este, estrenada el 7 de septiembre de 1946, es la primera comedia en solitario de Alfonso Paso, quien la define como «drama de ambiente en un

acto». El barrio al que alude el título es el East Side de Nueva York. Como ya sucedió en *Un día más*, el autor insiste en la misma tesis: el amor y la ilusión vencen a la idea práctica y materialista de la vida.

En esta ocasión, a los ya habituales actores y actrices hay que añadir el nombre de Encarna Paso, sobrina de nuestro autor y cinco años más joven que él: la muchacha tenía solo quince años cuando intervino en esta pieza como hija de un mendigo judío, al que su novio maltrataba.

La obra está marcada por la ingenuidad característica de todas las piezas de Arte Nuevo y, en cierto modo, recuerda las gratas comedias de Charles Chaplin o Frank Capra que, por aquellas fechas, llenaban los cines. El final trae a la memoria *Luces de la ciudad,* pero sobre todo *La quimera del oro* en la que el falso mendigo se casa con la auténtica pobre sin saber esta que su novio es realmente rico.

Conocemos de la existencia de un título: *La honrada familia Frank*; una comedia escrita en colaboración con José Gordón y cuyo estreno estaba anunciado para el día 3 de marzo de 1947 en el teatro María Cristina; sin embargo, nunca llegó a subir a los escenarios.

3 mujeres 3, estrenada en el Instituo Ramiro de Maeztu, el 9 de enero de 1948, es la primera obra humorística de Alfonso Paso, quien la define como «Farsa para hombres en un acto, en prosa y original, aunque con alguna influencia». El propio autor se reservó uno de los protagonistas de comedia, junto a Pilar Peña, Gloria Nieto y Mª. Luisa Romero.

Se trata de una obra misóginamente provocativa que defiende la tesis de que la mujer es un ser poco fiable: únicamente la mujer abnegada y solícita es una buena esposa.

El toque festivo recorre toda la pieza de modo que da pie para la autocrítica. Dice el personaje de El Autor: «Conozco una preciosa definición de baile. Baile, manera inmoral de hacer el idiota. Existe un modo más moral de hacerlo: es tratar de renovar el teatro español» (p. 107).

¿La tesis de la obra? La principal: hacer sonreír al público e, indirectamente, disparar contra la moral burguesa y bienpensante. Entre chanzas y aforismos machistas, el Autor critica la emancipación femenina así como la filosofía existencialista proveniente de Francia.

La última pieza de Alfonso Paso dentro del grupo Arte Nuevo fue *Compás de espera*, estrenada en el Instituto Cardenal Cisneros el 13 de febrero de 1948 y calificada como drama en un acto. El propio comediógrafo aparece en uno de los personajes principales, acompañado por Amparito Conde, José Mª. Platero y Amparo Romero. En esta ocasión el tema de la obra es el Destino, o su versión cristiana, Dios, que castiga al escéptico y orgulloso, pero premia al creyente.

La pieza se sitúa en la sala de espera de una estación de tren, que recuerda al parque de *Un día más* e incluso anticipa obras más ambiciosas como *Cuando se espera* (1967), de Pedro Laín Entralgo: desfilan por el andén ciertos pasajeros que pretenden representar (y sintetizar) algunos estratos sociales: el matrimonio burgués; la esposa dominante y el marido pusilánime; la joven emancipada; el exitoso hombre de negocios orgulloso por haberse hecho a sí mismo; el donjuán sin escrúpulos; la esposa que anhela nuevas experiencias en las que realizarse plenamente.

La obra, que en su inicio tiene todas las trazas de una pieza realista, toma un giro simbólico con la aparición del personaje Ese Hombre, personificación del Destino, y se convierte en un drama de crimen y venganza.

La labor de Alfonso Paso dentro del grupo no se limitó a la de autor (en solitario o en colaboración), sino que también abarcó otras facetas como la de director o actor. Dirigió *El segador*, de Azorín, y sus propias obras: *3 mujeres 3* y *Compás de espera*. Como actor intervino en *3 mujeres 3* y *Compás de espera*; en *El hermano*, de Medardo Fraile; en *Cargamento de sueños* y en *Uranio 235*, ambas de Alfonso Sastre; y en *Tres variaciones sobre una frase de amor*, de José María Palacio.

Sobre las dotes de Alfonso Paso como actor, José María de Quinto comentó: «Con todo, debo subrayar las condiciones histriónicas de Alfonso Paso. Y no solo sus espléndidas condiciones histriónicas como actor, sino también como notable director escénico. […] En todos los casos dio buena prueba de su talento» (en García Lorenzo 1999: 68).

El día 22 de marzo de 1948, en el Instituo Cardenal Cisneros, tuvo lugar la octava y última sesión del grupo de teatro Arte Nuevo. El profesor Mariano de Paco escribía al respecto (1989: 1.078):

> Arte Nuevo no consiguió hacer realidad sus propósitos. Las dificultades con las que tropezó lo impidieron porque quizá sus planteamientos no eran en ese momento hacederos. Pero el grupo nos dejó el entusiasmo y la entrega juveniles, ciertas obras estimables que ellos mismos representaron y, lo que es más interesante, el ejemplo de que era posible y necesario trabajar de otro modo en el teatro.

La pasión juvenil por revolucionar el panorama teatral todavía duraría en muchos de los componentes de Arte Nuevo tras su desaparición como grupo. Una vez disuelto, algunos siguieron en el mundo del teatro. José Gordón y José María de Quinto fundaron el grupo teatral La Carátula y José Franco continuó dirigiendo obras en diversas agrupaciones. En lo que respecta a Alfonso Paso y a Alfonso Sastre, ambos ingresaron en el Teatro Universitario de Ensayo

(TUDE), ligado a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, bajo la dirección del novelista Jesús Fernández Santos y de Florentino Trapero.

El 29 de marzo de 1949, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, el TUDE ofreció una sesión teatral semejante a las del extinto Arte Nuevo: tres piezas inéditas en un acto, *Mientras cae la lluvia*, de Jesús Fernández Santos; *Cuando llegue la noche*, de Carlos José Costas y *Cena para dos*, de Alfonso Paso.

Carecemos del texto de la obra de Alfonso Paso, pues nunca fue impreso. Sabemos que se trataba de un drama, de una pieza «seria», según la califica Julio Mathias (1971) y que estuvo protagonizada por Amparito Conde, Ángeles Montenegro, Justo Sanz y el propio Alfonso Paso, que también la dirigió. La obra, según Alfredo Marquerie (1960: 100), «muestra los extremos a que puede llegar la pasión amorosa desatada de una mujer frente a la indiferencia y al egoísmo masculino». Tras las consultas pertinentes no hemos podido encontrar ninguna crítica sobre la comedia. Tampoco disponemos del expediente de censura.

Tras desavenencias con algunos miembros de los grupos universitarios, Sastre, Paso y varios amigos fundan el grupo teatral La Vaca Flaca que puso en escena tres piezas breves de Tennessee Williams. Su intento de representar *La casa de Bernarda Alba* chocó con la oposición de los censores. Sin embargo, el grupo teatral La Carátula tuvo mejor suerte y estrenó la obra de Federico García Lorca en el Parque Móvil Ministerial el 20 de marzo de 1950.

Concluida la aventura dentro de los grupos teatrales universitarios, Alfonso Paso comienza a colaborar con Juan Guerrero Zamora en la formación del teatro de cámara El Duende, que funcionó únicamente durante tres sesiones entre marzo y junio de 1950, alquilando el Teatro Gran Vía. El público estuvo formado por abonados que llegaron a alcanzar la cifra de 1.500 personas. José Luis Alonso y el propio Alfonso Paso fueron los directores de escena.

Ligazón, de Valle-Inclán, fue el debut de Alfonso Paso como director en esta compañía: el día 6 de marzo de 1950. La crítica de Alfredo Marquerie (*ABC*, 7 de marzo, p. 27) calificó la dirección de Alfonso Paso como «inteligente» y la de José Luis Alonso como «magistral». Unos días después, el 15 de marzo, Manuel Halcón dedicaba la mitad de la tercera del *ABC* al proyecto de El Duende.

Unos meses más tarde, el 8 de mayo, Alfonso Paso volvía a asumir la dirección teatral, esta vez con la obra *El ladrón de niños*, de Jules Supervielle. No nos resistimos a reproducir un extenso comentario de Alfonso Paso (Marquerie, 1960: 21-3), donde el dramaturgo recuerda el ambiente de los ensayos de la obra:

> Como director de escena, aparte de las condiciones precisas, me faltaba la dosis de paciencia franciscana que hay que poseer para tal oficio. Me aburren enormemente los ensayos. A los de mis comedias acudo porque si no, se enfadan conmigo… Cuando se tiene confianza en un montador, bastaría asistir a los cinco o seis últimos ensayos. Escribir una comedia y encima soportarla durante quince o veinte días seguidos me parece una prueba demasiado cruel para cualquier ser humano, aunque éste sea el autor.
>
> […] Con *El ladrón de niños*, el implacable juego de las vanidades […] hizo su aparición y contribuyó a malograr aquella tierna, delicada y notable pieza.
>
> […] Con un reparto de actores y actrices desunidos en su mayoría, poco podía hacer yo. La obra se estrenó y, contra mis temores, no fue protestada; pero la representación transcurrió en medio de una frialdad absoluta.

La aventura de El Duende terminó cuando la compañía se fusionó con La Carátula para actuar en provincias durante el verano de 1950.

El nombre de Alfonso Paso, unido otra vez al de José Luis Alonso, apareció en un proyecto frustrado: la creación a cargo del Instituto de Humanidades (ligado a los filósofos Julián Marías y José Ortega y Gasset) de un teatro de cámara que iba a llamarse El Espectador. Alfonso Paso y José Luis Alonso serían los directores de escena. El primer montaje previsto, *Un hombre como los demás*, de Salacrou, nunca llegó a realizarse.

En 1951, nuestro autor obtuvo la licenciatura en Filosofía y Letras, con premio extraordinario en la especialidad de Historia de América. No obstante, la vinculación con el mundo teatral universitario todavía va a durar unos años más.

La comedia en un acto, *Yo, Eva*, se estrenó el 2 de abril de 1952 en el teatro Infanta Beatriz y se convirtió en primera pieza de una trilogía que, en otro lugar, hemos denominado «trilogía de fantasmas» —completada en años posteriores por las comedias en tres actos: *No sé dice adiós, sino hasta luego* y *48 horas de felicidad*—. Fue puesta en escena por los miembros del TEU de la Escuela Superior de Comercio, donde un jovencísimo Juanjo Menéndez realizaba su primer papel. Ese mismo año, a finales de noviembre, triunfaría con el Dionisio de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura.

El tema de la obra, como el de la trilogía de la que forma parte, es la posibilidad de lo imposible o, si se prefiere, la materialización de los sueños.

La acción tiene lugar en la habitación de un hotel donde Carlos, un comediógrafo, se dispone a pasar solo la Nochebuena. En la radio, que lo acompaña en tan señalada noche, escuchamos que la emisión está dedicada a «los seres que tienen que pasar la Nochebuena solos, a los fracasados, a los desangelados, a los solitarios, a los que arrastran una derrota sentimental». Se remata con el deseo de que Dios traiga compañía a esos seres y (casi parafraseando a Mark

Twain) se recuerda que donde una mujer y un hombre se encuentran crece siempre un paraíso.

Una mujer con una manzana en la mano entra en la habitación de Carlos por el ventanal de la terraza. Se entabla un gracioso diálogo entre los dos, que supone el núcleo de la comedia. Al final de la obra, Carlos habla con la recepción del hotel y allí le dicen que la mujer que lo acompañó en la Nochebuena no ha existido nunca. Pero mientras Carlos finge estar convencido por estos razonamientos, aprieta entre sus manos la manzana que la mujer le dejó como recuerdo y afirma: «En una Nochebuena hay que esperar, esperar, porque siempre sucede algo maravilloso. En Nochebuena cualquier milagro puede realizarse». El crítico del diario *Ya* la definió como «una deliciosa comedia breve, llena de gracia ligera y de tierna poesía que se oye con vivo placer».

Y llegamos ya al último contacto de Alfonso Paso con el teatro universitario español. Menos de dos meses después de que el Teatro Popular Universitario, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, pusiera en escena *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre, el mismo grupo escenificó el 6 de mayo de 1953, en el teatro Nacional María Guerrero, *Una bomba llamada Abelardo*, calificada por su autor como «farsa burlesca, menos fantástica de lo que parece, en dos actos». Algunos de los actores que pusieron sobre las tablas el drama de Sastre también protagonizaron esta comedia de humor ácido y absurdo: Juanjo Menéndez, Agustín González y Fernando Guillén; a los que se unieron Laly Soldevilla, Carmen Lozano, José María de Prada, Margarita Muñiz y Manuel Aleixandre, entre otros, hasta completar un elenco de quince personajes.

Tras su estreno, los críticos pronto la emparentaron con las obras de Tono y Miguel Mihura (*Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* o *Tres sombreros de copa*). *Una bomba llamada Abelardo* recrea la disparatada historia de un científico premiado que, en realidad, es un gorila que se escapó cuando era una cría y lo trasladaban a España desde Guinea Ecuatorial. El tal Abelardo ingresará en la universidad y construirá una bomba potentísima que se disputarán soviéticos y norteamericanos. La obra muestra un mundo donde el progreso consiste en destruirnos los unos a los otros: la Guerra Fría y la amenaza nuclear son evidentes bajo las chanzas y las burlas que trufan la comedia.

La obra de Alfonso Paso es también una defensa de la poesía y de la ilusión frente a los convencionalismos sociales, a la seriedad y al belicismo imperante en la época. Para apuntalar el tema principal, Alfonso Paso echa mano de otros temas secundarios:

a) la crítica a la seriedad personificada sobre todo en los existencialistas franceses y los jóvenes españoles que los imitaban.

MANUEL: No. No transijo con ese tipo. Me cargan los listos, los hombres serios, los feos y tontos que se las dan de profundos. Me carga esa profundidad de moda. Me carga Jean-Paul Sartre, Europa y esta cultura de periódico semiclandestino. Me cargan los mitos, los genios, todos esos tipos que charlan de la guerra sin haber pisado un frente (p. 47).

b) La crítica al belicismo de la época.

LAURENCIA: En lugar de pensar en frivolidades, debías imitarle y hacer algo serio.
MANUEL: Por ejemplo, destruir Europa en treinta y cinco segundos.
JONÁS: ¡No hombre, no! Eso al fin y al cabo es la civilización (p. 20).
ABELARDO: Inútil. No entregaré la fórmula de mi nueva arma. Tengo que perfeccionarla. Ahora solo puede matar a dos millones de hombres por explosión. Con trabajo, fe y decisión podrá, Dios mediante, matar a cinco millones de hombres (p. 37).

En la casa de Jonás se prepara el enlace entre Laura y Abelardo. En un ambiente que recuerda a las primeras comedias de Miguel Mihura y a ciertas películas de Frank Capra (*Vive como quieras*, 1938) y de H. C. Potter (*Loquilandia*, 1941), Manuel, el hijo de la casa, se opone a las convenciones sociales que representan su madre y su hermana. No entiende cómo todos pueden adorar a Abelardo, un ser horriblemente feo al que la humanidad considera un científico extraordinario.

En medio de un cúmulo de excentricidades —Jonás caza en el salón; agentes norteamericanos y soviéticos se disputan las invenciones de Abelardo—, aparece Laura, una maestra de piano, de la que se enamora locamente Manuel. Ambos representan el lirismo que intenta sobrevivir ante tanta seriedad, hipocresía y belicismo.

En el último acto se descubre que Abelardo no es realmente un ser humano, sino un orangután huido. La crítica contra la ceguera de una sociedad que se mueve por impulsos inconscientes y por modas irreflexivas es evidente en la figura de este personaje que recuerda, en ciertos aspectos, al protagonista de *Como mejor están las rubias es con patatas* (1947), de Enrique Jardiel Poncela.

Los personajes son meros símbolos: encarnación y personificación de actitudes vitales o de tesis, y actúan como tales. Los ejemplos más evidentes son los representantes norteamericano y soviético, empleados como parodias exageradas de sus respectivos países. Lo cierto es que, al describirlos, Alfonso Paso no se aleja mucho de otros que lo habían hecho antes —Ernst Lubistch

en *Ninotchka* (1939)— o que lo harán más tarde —Billy Wilder en *Uno, dos, tres* (1961).

Un día antes del estreno, en *ABC*, Alfonso Paso se expresaba de esta guisa en su Autocrítica:

> El T.P.U. me ha brindado la ocasión de hacer una farsa burlesca, audaz, combativa [...] *Una bomba llamada Abelardo* es, ante todo, una obra cómica, al menos yo creo que se halla en la línea del más clásico y limpio humorismo español. Así, puede tener tanto de Quevedo como de Jardiel Poncela. Mi farsa es un modesto alegato contra los mitos que aprisionan Europa en la hora actual, contra toda esa serie de términos oscuros, de filosofías difíciles y de calderilla pagada a peso de oro. Es, pues, una obra con «tesis». Pese a esto, a mí me divierte mucho y espero que a ustedes les divierta también.

Alfonso Paso está convencido de que a través de la seriedad y de la trascendencia no se conseguirá cambiar la sociedad, todo lo más conseguir una úlcera. La crítica a la posición existencialista —que ya habíamos hallado en obras anteriores— supone, en cierta medida, un ataque a la ideología teatral de algunos de sus amigos como Alfonso Sastre o José María de Quinto. Para Alfonso Paso la «solución francesa» no es válida, pues acrecienta el desasosiego del ser humano y se regodea en las miserias.

Futuras creaciones de Miguel Mihura, como *Mi adorado Juan*, o del propio Alfonso Paso, en *El canto de la cigarra*, acentúan dicha actitud antisocial, de desprecio por un mundo materialista donde se desdeña y se rechaza el lirismo.

En líneas generales las críticas fueron amables —porque *Una bomba llamada Abelardo* es una obra amable— y alabaron la originalidad del planteamiento y, en cierto modo, la valentía de la tesis propuesta. Todos, de un modo u otro, recordaron las intenciones de Arte Nuevo y también el estreno de *Tres sombreros de copa*, un año antes y por la misma compañía teatral.

La consulta del expediente de censura arroja curiosos datos sobre la opinión de los censores. En primer lugar, la obra se presentó a la censura el día 3 de mayo de 1953, es decir, únicamente tres días antes del estreno. La solicitud fue firmada por Jesús López Varela-Álvarez de Castro, Jefe Nacional del Sindicato Español Universitario (SEU). Era práctica habitual presentar los originales con tan poco tiempo antes del estreno, de ese modo se pretendía influir en la opinión del censor al mostrarle que una prohicibión supondría un contratiempo enorme tanto artística como económicamente. Esta medida de presión no siempre surgía el efecto deseado, pues algunos censores mostraban su mala fe y tardaban a la hora de dictaminar, de modo que la obra debía aplazar su estreno. En el caso que nos ocupa, la medida dio resultado y el censor se apremió. Adolfo Carril —que así firmó el lector de la obra— la autorizó el día 4 de mayo si se suprimía una página y algunas oraciones sueltas que se habían

marcado con tinta roja sobre el original mecanografiado, como estas líneas del Acto II que dice el personaje de Laura: «Me quisieron casar con un señor que tenía blancos los pelos del pecho. […] Manolo tiene los pelos del pecho negros». El censor puso tres condicionantes a la autorización:

a) La obra deberá representarse en sesión única y nocturna.
b) Solamente tendrán acceso personas mayores de edad pertenecientes al TEU o aquellas a las que se proporcionen localidades.
c) La acción habrá de situarse en el extranjero. En consecuencia, todos los nombres españoles o cualquier referencia a lugares de acción enclavados en territorio nacional habrán de modificarse.

Advertimos también que en el original figuraba una cita de Aristófanes que en la edición publicada se suprimió: «La burla es también un modo de vencer el mal. Y aquel que desprecia la burla, desprecia, en cierto modo, la virtud».

El censor, que desconocía la máxima que hace alusión a la capacidad destructora del humor, cerró su informe, y con ello cerramos también esta intervención, con el siguiente comentario bastante ingenuo: «Su carácter extremadamente burlesco le resta peligrosidad a todos los órdenes».

Bibliografía citada

CANTOS CASENAVE, Marieta y ROMERO FERRER, Alberto (eds.) (2003), *La comedia española: entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Universidad de Cádiz y Fundación Pedro Muñoz Seca.

FRAILE, Medardo, (ed.) (1994[3]), *Teatro español en un acto (1940-1952)*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA LORENZO, Luciano (1975), *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta.

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) (1999), *Aproximación al Teatro Español Universitario*, Madrid, C.S.I.C.

GARCÍA RUIZ, Víctor y TORRES NEBRERA, Gregorio (eds.) (2003), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*. Vol. II: 1945-1950, Madrid, Fundamentos.

— (2006), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*. Vol. III: 1950-1955, Madrid, Fundamentos.

GARCÍA TEMPLADO, José (1980), *Literatura de la postguerra: El teatro*, Madrid, Cincel.

GORDÓN, José (ed.) (1949), *Teatro de Vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo*, Madrid, Perman.

— (1965), *Teatro experimental español (Antología e historia)*, Madrid, Escelicer.

GUERRERO ZAMORA, Juan (1961-1967), *Historia del teatro contemporáneo*, IV volúmenes (I: 1961; II: 1961; III: 1962; IV: 1967), Barcelona, Juan Flors-Editor.

HUERTA CALVO, Javier (ed.) (2003), *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos.

MARQUERÍE, Alfredo (1960), *Alfonso Paso y su teatro*, Madrid, Escelicer.

MATHIAS, Julio (1971), *Alfonso Paso*, Madrid, EPESA.

PACO, Mariano de (1989), «El grupo "Arte Nuevo" y el teatro español de postguerra», en *Estudios Románicos*, número 5, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 1.065-1.078.

— (2003), «El primer teatro de Alfonso Paso», en CANTOS CASENAVE, Marieta y ROMERO FERRER, Alberto (2003), pp. 171-185.

PASO, Alfonso (1953), *Una bomba llamada Abelardo*. Madrid, Escelicer.

PAYÁ BELTRÁN, José (2015), *Alfonso Paso y el teatro español durante el franquismo*, Tesis doctoral, Repositorio de la Universidad de Alicante (RUA). http://hdl.handle.net/10045/52050

RUIZ RAMÓN, Francisco (1971), *Historia del teatro español. Tomo 2. Siglo XX*, Madrid, Alianza.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1991[4]), *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel.

Fecha de recepción: 09-10-2017
Fecha de aceptación: 12-I-2018

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.12

Puede citar este artículo como:
DOMINGO, Javier, «Alfonso Sastre y José María de Quinto en las polémicas teatrales del medio siglo: el discurso teatral de *Correo literario* (1950-1954)», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 245-263.

ALFONSO SASTRE Y JOSÉ MARÍA DE QUINTO EN LAS POLÉMICAS TEATRALES DEL MEDIO SIGLO: EL DISCURSO TEATRAL DE *CORREO LITERARIO* (1950-1954)[1]

JAVIER DOMINGO
ITEM-UCM

Resumen

Correo literario (1950-1954) es una de las revistas del medio siglo de mayor interés: por la relación de escritores que colaboraron en ella, así como por la voluntad integradora que caracterizó su primera etapa bajo la dirección de Leopoldo Panero.

En este artículo nos proponemos el análisis, en concreto, de su discurso dramático. Se estudia, pues, su posicionamiento en las polémicas teatrales del medio siglo, en relación con el TEU y el papel que Sastre y de Quinto desempeñaron en ella como críticos. Los dos fundadores del TAS, ya conocidos teóricos teatrales y polemistas en una de las revistas del SEU, *La Hora,* utilizaron *Correo literario* como plataforma desde la que exponer sus ideas acerca de los temas de interés del momento: la proyección católica del teatro, su significación social y, como cuestión de fondo permanente, las diferentes posibilidades del realismo.

Palabras clave: Alfonso Sastre, José María de Quinto, *Correo literario*, Crítica teatral.

Abstract

Correo literario (1950-1954) is one of the most interesting periodic publication from the half of the XXth century: due to the value of its writers and the conciliatory disposition of his first editor, Leopoldo Panero.

1. La realización de este trabajo se inscribe dentro del marco de los contratos predoctorales para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) que financia el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Número de referencia: 2016/03916.

Particularly, the current paper offers a lecture on *Correo literario*'s dramatic discourse. It studies how this magazine take a stance on theatrical polemics from the half of the century, in relation to the activities of Teatro Español Universitario (TEU) and Alfonso Sastre and José María de Quinto as drama critics. Both authors, founders of TAS and well kown critics for *La Hora,* one of SEU's magazines, employed *Correo literario* to express their thoughts on the most controversial issues: the catholic implication of the theatre, its social significance and the different forms of Realism.

Keywords: Alfonso Sastre, José María de Quinto, *Correo literario,* Drama criticism.

Introducción

Correo literario es una de las tres revistas que proyectó y financió el Instituto de Cultura Hispánica (ICH) y que se editó con frecuencia quincenal, primero, y luego mensual, desde junio de 1950 hasta diciembre de 1954. Los 101 números que componen la revista se distribuyen en dos etapas y bajo dos direcciones diferentes: Leopoldo Panero desde el 1 de junio de 1950 (n.º 1) hasta el 1 de abril de 1952 (n.º 45); Juan Gich desde entonces hasta el último número de la segunda época, correspondiente a diciembre de 1954. Esta publicación reunió a las principales plumas de la literatura española del momento: poetas como Vicente Aleixandre, Blas de Otero o Claudio Rodríguez; dramaturgos como Antonio Buero Vallejo o Alfonso Sastre; narradores como Camilo José Cela o Carmen Laforet, por referirnos únicamente a creadores. Tal y como indica su subtitulo (*Artes y letras hispanoamericanas*), se caracterizó por una voluntad integradora entre las diferentes artes, así como por la vinculación de la vida intelectual española con la hispanoamericana y la europea. Aunque la publicación se ocupó principalmente de la producción artística peninsular (con atención incluso a la escrita en catalán), fueron numerosas las referencias a la literatura y el arte de países como Argentina, México, Francia o Alemania. La recuperación que llevó a cabo, en fin, de autores proscritos por la dictadura, así como de toda la literatura previa a la Guerra Civil, convirtieron a esta revista —en el periodo de dirección, sobre todo, de Leopoldo Panero— en una de las tentativas más sólidas de apertura cultural en lo que se ha denominado «la bisagra del Siglo de Plata español» (Cabañas Bravo, 2007).

En este trabajo, partiendo de una comprensión del producto hemerográfico no como fuente documental o repositorio de textos, sino como producto autónomo con un discurso significativo propio (Sobrino Vegas, 2014: 828), se estudiará el posicionamiento ideológico y cultural de la revista en las polémicas teatrales del medio siglo, en relación con el TEU y el papel que Sastre y de Quinto, compañeros de viaje en cuantos proyectos iniciaran durante la

posguerra, desempañaron como críticos. Así pues, tras una necesaria introducción a la misma, se esbozará el lugar que en ella ocupan las representaciones y propósitos del TEU y los otros grupos de teatro de cámara y ensayo que conformaban la alternativa a la escena comercial. Para ello, nos centraremos de forma necesariamente sintética en tres momentos polémicos recogidos en *Correo literario*: el porvenir de un teatro católico en España, la cuestión del teatro social que desencadenaron los premios Pujol de 1951 y, finalmente, el debate en torno al realismo y la tragedia a propósito del estreno en España de *La muerte de un viajante,* de Arthur Miller.

Correo literario (1950-1954), revista del Instituto de Cultura Hispánica

El Instituto de Cultura Hispánica se fundó en 1946 y tuvo como primer director a Joaquín Ruiz Giménez, a la postre ministro de Educación Nacional durante el periodo de 1951 a 1956.[2] La génesis del Instituto ha de buscarse en el Consejo de la Hispanidad, fundado en los cuarenta en el contexto de la II Guerra Mundial con un marcado carácter fascista. Durante el XIX Congreso Internacional del movimiento católico *Pax Romana*, celebrado en Salamanca y El Escorial durante el verano de 1946 y al que acudieron tanto Ruiz Giménez como Alfredo Sánchez Bella, segundo director del ICH desde 1948 hasta 1957, se vio la necesidad de una reformulación de las premisas que habían constituido el citado Consejo. En él se subrayó «el sentido tradicional del catolicismo hispánico que decía representar el régimen de Franco para hacerlo más aceptable ante el resto de congresistas procedentes de otros países europeos» (Cañellas, 2014: 78). En este sentido, el primer propósito del Instituto fue «insertar la política de relaciones culturales con Iberoamérica dentro del proceso de desfascitización de las instituciones españolas» (2014: 78). Fueron dos los puntales sobre los que cimentó su labor cultural: en primer lugar, la «reinterpretación de los ideales primitivos de Falange, a partir de una lectura de la herencia joseantoniana que asumía la unidad católica del pensamiento nacional, para reconocer la necesaria confesionalidad del Estado desde un prisma intelectual moderno que vivificara aquellas esencias» (2014: 81); en segundo lugar, un panamericanismo que buscaba tender lazos culturales con Hispanoamérica a fin de reforzar la imagen internacional del régimen, entre otras cuestiones de carácter económico y político.

2. Son varias las publicaciones dedicadas al análisis de la labor de la institución. Un extenso y documentado estudio sobre la misma es el preparado por María A. Escudero (1994), actualizado recientemente en un artículo por Cañellas Mas (2014); en concreto sobre las publicaciones del Instituto ha escrito González Casasnovas (2003).

A este propósito, entonces, se destinaron los diferentes congresos y actividades de carácter cultural que se organizaron desde el Instituto, así como las numerosas publicaciones editadas bajo el sello de Cultura Hispánica, entre las que destacan, en el ámbito literario, la colección poética de La encina y el mar (donde vieron la luz poemarios fundamentales como *La casa encendida* de Rosales o *Escrito a cada instante*, del propio Panero) y las tres revistas de ediciones Mundo Hispánico: *Correo literario* (1950-1954), *Cuadernos hispanoamericanos* (1948-) y la homónima *Mundo hispánico* (1948-1957). Leopoldo Panero (1909-1962) se vinculó con el Instituto de Cultura Hispánica en los comienzos de los años cincuenta. Previamente, había trabajado como corrector de textos en el Instituto de Estudios Políticos de Madrid que dirigiera José María Castiella y había desempeñado el cargo de director del Instituto de España en Londres, donde tendió lazos con los exiliados (Cabañas Bravo, 2007: 91). Además, junto con Luis Rosales, Antonio de Zubiaurre y Agustín de Foxá, formó parte de la llamada *embajada poética* a América.[3] Señala Cabañas Bravo que «acaso como compensación por haber asumido los riesgos de la citada misión poética iberoamericana, al igual que ocurrió con sus compañeros de viaje de diferentes formas, el Instituto de Cultura Hispánica nombró a Panero director de su nueva revista quincenal dedicada al arte y la literatura hispanos» (2007: 99); se le nombró Secretario General del I Congreso de Cooperación Intelectual y, posteriormente, también Secretario General de la Bienal Hispanoamericana de Arte (Cabañas Bravo, 2012). Pero es *Correo literario* la empresa de mayor interés literario de cuantas emprendiera en esos agitados y polémicos años cincuenta. Con ella, Panero «dio un ejemplo […] de cómo entendía él la cultura. Basta dar el listado de colaboradores para darse cuenta de su talante liberal y generoso, reñido con cualquier sectarismo dogmático (Huerta Calvo, 2015: lxxiii). Aunque el autor de *Escrito a cada instante* solo dirigiera los 45 números —le seguiría en la dirección Juan Gich— fue aquel el que le imprimió su carácter, planteó sus diferentes secciones y su propósito y la constituyó, en definitiva, como una de las tentativas más sólidas de apertura cultural en lo que se ha denominado «la bisagra del Siglo de Plata español» (Cabañas Bravo, 2007), disintiendo de los parámetros ideológicos y culturales del ICH que se expusieron en la «Necesidad y propósito» de su número inicial. Este carácter

3. Sobre este polémico viaje, entre la política y la literatura, ha escrito Díaz: «que el objetivo del ministerio fuera […] estrechar los lazos de amistad entre España y los países de habla española, rompiendo así el aislamiento internacional del régimen franquista, es un hecho y una medida diplomática consecuente con la situación, pero ninguno de los participantes en la "embajada" poética tuvo la propaganda política entre sus cometidos ni sus intenciones» (2012: 104).

ambiguo de la revista se ha visto reflejado en las muy diferentes recepciones críticas de la publicación: así, mientras que para Fanny Rubio *Correo literario* «se va a mantener en unos derroteros trillados, defiende una poética y una literatura con anteojos» (2002: 102), José-Carlos Mainer, en una postura análoga a la de Javier Huerta, defiende su aproximación a un «clima de apertura y respeto intelectuales» (2013: 156).

Teatro de cámara y ensayo: el TEU y el grupo de Arte Nuevo en las páginas de la revista

Un buen ejemplo inicial del talante aperturista de la revista ya en el campo de lo teatral podría ser la inclusión de una reseña favorable, en su primer número, del que sería «el verdadero estreno en España de *La casa de Bernarda Alba*» (Quinto, 1986) a cargo del grupo de Teatro de Ensayo La Carátula y bajo la dirección de José Gordón y José María de Quinto. Este último ha proporcionado detalles sobre su desafortunado estreno (1986, 1999). Tras un laborioso esfuerzo por llevar la obra a las tablas (que conllevaba sortear tanto la censura como las condiciones que los herederos habían impuesto para las obras del granadino en la España del franquismo) se representó, en sesión única, el 20 de marzo de 1950. Pero su puesta en escena coincidió con un editorial de *Ecclesia* que prohibía la cobertura periodística de las representaciones de los grupos de cámara y ensayo. Tras la reacción internacional, desfavorable a esta restricción, «la Dirección General de Teatro tuvo que dar marcha atrás y pedir urgentemente a los periódicos que publicaran las críticas, las cuales se improvisaron de cualquier forma con tal de dar cumplimiento a la nueva orden» (1986: 26).[4] Sorprende en este contexto, entonces, el texto que figura en la primera sección teatral de *Correo literario*[5]: una crítica de la representación lorquiana a cargo de Jerónimo Toledano. En ella, tras una breve comparación de la honra en la obra y en los dramas calderonianos, se apunta la falta de atención crítica al drama lorquiano: «La crítica madrileña […] prácticamente

4. Hubo, no obstante, algunas reseñas interesantes de mayor extensión, como la de Marquerie en *ABC* (22-III-1950) o la de Sergio Nerva en *España* (22-IV-1950).
5. Conviene precisar en este punto que *Correo literario* no tiene sección teatral como tal. De manera discontinua incluirá contenidos dramáticos en sus páginas y abrirá secciones temporales (el caso de «Los Pujol, el premio Marshall de nuestras letras», dedicada a ese polémico certamen del que hablaremos más adelante). Desde el nº 81, no obstante, hay una doble sección teatral fija en cada número: «Crónica de la quincena», de José María de Quinto, y «Cuaderno de notas», firmada por Alfonso Sastre. No se incluyeron en la revistas textos dramáticos, con la excepción de un texto breve de Carmen Conde en el nº 5, de corte existencial, así como otro de Luis Felipe Vivanco en el nº 4, aunque en este caso se trata más bien de una poética dialogada que de una obra teatral.

ha prescindido de este estreno». Y lamenta, en general, la recepción del poeta en España: «Estamos seguros del estupor que habrá producido en cuantos siguen nuestro movimiento teatral, especialmente en Hispanoamérica, donde el valor innegable de Federico García Lorca, poeta, y el evidente de su teatro más logrado […] tienen todo el calor y la alta valoración que también desde estas líneas proclamamos rotundamente» (I, 1, 11).[6]

Las representaciones de los teatros nacionales —cuya labor se criticó duramente con asiduidad (una de las muestras más significativas es «Tempestad sobre los teatros nacionales» firmado por Sastre para el n.º 56)— o los grandes autores comerciales tuvieron una amplia cobertura en la revista. Por ejemplo, la sección que desde el número 48 cerraba la revista y que consistía en una entrevista a un escritor de prestigio, se centró en muchas ocasiones en los populares autores de la comedia española de posguerra heredera de la comedia clásica española (Oliva, 2002: 151-152): Joaquín Calvo Sotelo (n.º 48), José María Pemán (n.º 50), José López Rubio (n.º 61) o Juan Ignacio Luca de Tena (n.º 67), entre otros. Pero el protagonismo fue sin duda para el teatro universitario y los grupos de cámara y ensayo.

Dentro de su planteamiento panamericanista la revista se refirió ampliamente a los teatros universitarios españoles, así como a los hispanoamericanos y de otras latitudes —en el n.º 6 se habla del teatro universitario de la UNAM, en el n.º 61 del Teatro Experimental de la Universidad de Chile o el n.º 36 del TEU de Coimbra—. Apenas aparecieron críticas de los espectáculos del TEU —los estrenos del TPU, desde su puesta de largo en 1953 con *Escuadra hacia la muerte*, recibirían notable atención[7]—, pero sí valoraciones generales de la labor que estos desempeñaron en la renovación del panorama teatral español. En el número 81, Jaime Ferrán, tras exponer el creciente interés por lo dramático en los medios hemerográficos, elogia ampliamente el lugar del SEU en el panorama teatral actual: «Una de las cosas que más agradablemente me sorprendieron fue indudablemente la constatación de que el esfuerzo que mantuvo el SEU en el pasado curso (1952-1953), en lo que al teatro se refiere, ha sido seguido con unanimidad y con expectación por la inmensa mayoría de españoles que se preocupan por el teatro» (IV, 81, 3); en el n.º 84 se reclamaba

6. Las citas a artículos de *Correo literario* siguen siempre el siguiente criterio: (I —año—, 1 —número—, 1 —página—).
7. Además de algún artículo exclusivamente dedicado a la labor del TPU (IV, 86, 13), en el que se afirma con rotundidad: «Pocas veces en el teatro español, en esta historia últimamente tan despoblada de nuestro teatro, habíamos podido seguir paso a paso un empeño de tanta nobleza como el que nos ofrece el Teatro Popular Universitario del SEU», José María de Quinto, en su sección «Crónica de la quincena», repasará de manera sistemática las representaciones del grupo.

la celebración de un congreso en Santander para tratar los problemas que achacaban al teatro en el cual se reservaba al TEU y al TPU un papel importante (IV, 84, 13); o, en el n.º 62, a propósito de la representación de *Tres sombreros de copa* en 1952 —a veces atribuida al TPU, pero en realidad última puesta en escena del TEU que dirigía Pérez Puig (García Ruiz, 2006: 105)—, se alababa la labor excepcional y destacable de dicho grupo en un contexto de «bajísima temperatura artística» caracterizado por la «languidez y el amaneramiento» (III, 62, 9).

La revista acoge, asimismo, dos artículos de José Gordón, germen de su futuro libro *Teatro experimental español* (1965). En ellos parte del teatro de comienzos de siglo y las andanzas de La Barraca hasta llegar a su presente inmediato. Del TEU en concreto destaca su propósito y dirección inicial —a cargo de Enrique Azcoaga y Modesto Higueras—, pero critica la deriva iniciada en 1948: «la programación fue cada vez más desacertada y descendió la calidad del cuadro de actores». El momento presente (1952), con Salvador Salazar como director, «promete ser una manifestación interesante» (III, 55, 8). Asimismo, dedica un amplio espacio a exponer la trayectoria del grupo Arte Nuevo, cuyos miembros, entre los que el propio Gordón se encuentra, tuvieron un especial protagonismo en las páginas dramáticas de *Correo literario*.

En efecto, colaboraron en la revista Alfonso Paso, Medardo Fraile o José Gordón y, sobre todo, José María de Quinto, con veintiún artículos, y Alfonso Sastre, con cuarenta y uno.[8] Anteriormente, los fundadores del Teatro de Agitación Social (TAS) habían desempeñado una intensa labor crítica en *La Hora,* una de las revista dependientes del SEU.[9] En ella comienza la andadura de Sastre como espectador crítico de «un teatro estancado y fraudulento» (Caudet, 1984: 111), que denuncia la inoperancia de los teatros nacionales y que va perfilando su postura desde una primera actitud estética experimental hacia el manifiesto del TAS, publicado en ese mismo medio en septiembre de 1950.[10] Tras la clausura de la revista, Alfonso Sastre y su compañero de Quinto pasaron

8. En el «Anexo I» incluimos una relación de los artículos de José María de Quinto y Alfonso Sastre publicados en la revista.
9. Francisco Caudet (1984) ha estudiado la labor de Alfonso Sastre como crítico en las páginas de *La Hora*. Manuel Aznar Soler (1993), por su parte, ha hecho un repaso sistemático por toda la trayectoria de José María de Quinto como teórico y crítico. Ambos coinciden en el importante espacio que ocupa *Correo literario* en su recorrido como ensayistas.
10. En el artículo «El TAS por última vez», publicado en el 1 de octubre de 1950 en *La Hora,* Alfonso Sastre denomina a esta serie de artículos *la campaña 1949-1950*: «Como antecedente del Manifiesto del TAS tengo que citar mi campaña, íntegramente desarrollada en *La Hora,* en el curso 1949-1950, en torno a un teatro de agitación como posibilidad purificadora y revolucionaria». En ese mismo lugar, Sastre da una relación completa de los artículos de la campaña.

a escribir con asiduidad en muchas otras publicaciones, y en especial en dos de las revistas del Instituto de Cultura Hispánica, *Cuadernos hispanoamericanos* y, sobre todo, *Correo literario,* como se ha señalado en repetidas ocasiones (Caudet, 1984: 126; Aznar Soler, 1993: 210; García Ruiz, 2006: 119-120). Fue quizás su carácter oficial, al igual que ocurría en *La Hora,* así como la mano directora de Leopoldo Panero, lo que conllevó paradójicamente una amplitud de expresión mayor que en otros medios. Hasta el periodo último de la revista intervienen de forma intermitente en cuantas polémicas se produjeron en la revista (y a ello atenderemos en las páginas siguientes). Pero no será hasta el número 81 cuando ambos adquieran sección propia. De Quinto firmará la «Crónica de la quincena», un repaso sistemático de la temporada teatral en que critica con frecuencia la programación de los teatros comerciales y defiende los ímprobos esfuerzos de los jóvenes, y Sastre «Cuaderno de notas», espacio teórico que dedicó a los más variados aspectos del hecho teatral y que sería la base de su posterior *Drama y sociedad* (1956).

Lo católico y lo social

En referencia al momento literario del cambio de década, García Ruiz destacaba la pasión con que «se producían discusiones y polémicas por asuntos de teatro» en las revistas literarias de la época, y cómo «dentro siempre de unos límites Alfonso Sastre, José María de Quinto o Buero Vallejo encontraron plataformas desde las que exponer con alguna holgura sus puntos de vista» (2006: 12). *Correo literario*, que cultivó ampliamente la encuesta y el artículo de opinión sobre temas polémicos, no fue una excepción y se hizo eco, pues, de un clima de debate en que lo católico y lo social en el teatro eran cuestiones de permanente cuestionamiento (2006: 12).

El n.º 23 fue el origen de una prolongada polémica en torno al teatro católico (II, 23, 6-7).[11] Anteriormente ya se había mostrado el interés por la búsqueda de una dramaturgia en esta línea de pensamiento: en el número 5, por ejemplo, que reseñaba la representación de un auto sacramental por un teatro universitario de la UNAM. Este grupo, «un confortable ejemplo de armonía nacional cristiana», entra en pugna con otros «grupos experimentales de teatro que tratan de hacer triunfar ideas no católicas, como, por ejemplo, las ideas del teatro de Sartre» (I, 5, 9). En dicha encuesta se afirmaba el propósito de encauzar el teatro «por uno de los caminos más fértiles del pensamiento y la

11. García Ruiz señala que «la preocupación por el arte y la literatura católicas es un fenómeno general en la Europa continental, vinculado a la experiencia de la Guerra Mundial y aún más a la de la posguerra» (2016: 152).

acción contemporáneos: por el camino de la catolicidad». Se preguntaba a diez hombres de teatro sobre las siguientes cuestiones: 1) ¿Qué bases redactaría Vd. para un gran concurso de teatro católico de franco estilo, tema y tono actuales?; 2) ¿Qué cuantía mínima debería fijarse para premiar la obra elegida? En las respuestas prevalece sin duda la postura de que un teatro católico no debe ser necesariamente un teatro de tema católico: «Cualquier tema —y cuanto más zarandeado por el oleaje, mucho mejor, puede y debe recibir un enfoque católico» (Enrique Llovet); e incluso se relacionaba con el verdadero teatro social: «un tema social o de conciencia de carácter universal resuelto de acuerdo con las normas de la iglesia» (Jorge de la Cueva). Y debe ser, ante todo, formalmente aceptable: «teatro bueno como tal teatro, en todos los órdenes, porque eso es lo más teatralmente católico que hay» (González Ruiz). Gonzalo Ballester es el más sistemático en su respuesta:

> En tres grupos creo que debe dividirse el teatro católico. […] Uno, aquel en que los personajes y sus conflictos viven y se desarrollan dentro de una concepción católica del mundo. […] Otro en que el tema o el conflicto son de índole religiosa. […] Finalmente, un tercero, en que lo que se pretende no es la creación de una obra dramática, sino la exposición o demostración de una tesis de contenido católico.[12]

En el número siguiente, Alfonso Sastre respondía con una «contestación espontánea a una encuesta sobre teatro católico» en la que manifiesta su desacuerdo con la idea del hipotético concurso y señala la incongruencia de rechazar, como en efecto hace una mayoría de los encuestados, el teatro de propaganda católica, que es como entiende Sastre cualquier teatro católico: «¿por qué eliminar […] el teatro verdaderamente católico, el teatro de propaganda católico: el único teatro que puede llamarse de verdad católico?». Sin por ello defender, claro, dada su postura social-realista, un teatro de pureza estética: «creo que el dramaturgo debe enrolarse en una determinada forma ideológica de vida, aun a costa de la pureza objetiva de su testimonio y de la pureza artística de su trabajo (II, 24, 2).

De menor interés son las respuestas que, más de diez números después, la Tertulia Teatral de Zaragoza ofrecía sobre las cuestiones preguntadas. Allí defienden «un teatro viril, polémico, que combata con energía a todos los grandes pecados de la civilización actual» (Pedro Galán Bergua), de «sencillez

12. Del mismo modo, en el número 44 Gonzalo Torrente Ballester exploraba la condición cristiana y católica de *Cocktail Party,* drama de T. S. Eliot, concluyendo que su fracaso era consecuencia de abordar el problema del adulterio desde una perspectiva cristiana, y solo vagamente católica: «A nosotros, sin embargo, este cristianismo se nos escapa. Nos parece demasiado vago, abstracto» (III, 44, 12).

evangélica» en el estilo, que no necesitaría más ayuda «que la de Dios para una buena voluntad de creyente» (José María Salvador) y que combata el «teatro amargo, escéptico, con fuerte sabor ateo en su fondo y tintes de traducción americana» (Dámaso Santos y J. Giménez Aznar).

En todas estas discusiones ideológicas está latente la cuestión de lo social en el arte, tema de candente actualidad en todos los géneros y formas artísticas de la época. Al frente del Manifiesto TAS Sastre y de Quinto habían afirmado, no sin cierto afán de provocación, que «lo social, en nuestro tiempo, es una categoría superior a lo artístico» (*La Hora,* n.º 63). Sobre esta premisa Sastre prepara, en el número 30, una encuesta en torno al teatro social. Introduce la misma un extenso prólogo en el que, tras referir el éxito que el manifiesto TAS tuvo el año pasado entre la juventud, defiende que el teatro es social por su proyección masiva y porque el dramaturgo ha de «recoger la angustia social de esta hora y denunciarla». Contrasta el autor de *Escuadra hacia la muerte* su opinión sobre el momento dramático con la postura de los dramaturgos: «Pero los autores españoles de hoy se manifiestan, de modo unánime, en desacuerdo con estas ideas». Los encuestados, en efecto, expresaron su oposición: Calvo Sotelo, López Rubio (con un rotundo «no» como respuesta), Pemán, quien expuso una elaborada respuesta en referencia a la anterior polémica sobre teatro católico, y Buero Vallejo, afirmando que todo verdadero teatro «es por esencia el arte representativo de las sociedades humanas» (II, 30, 5).

Leocadio Machado, en el número siguiente, también se haría eco de la encuesta y le respondería a Sastre con ironía afirmando que «¡Ya tenemos teatro social!». Se refería a los polémicos premios Pujol, dotados con la generosa suma de 100.000 pesetas.[13] Alfonso Sastre le responde en «Pocas palabras sobre el concurso Pujol», inscrita en una sección de título «Los Pujol, plan Marshall de nuestras letras». Allí critica la misma concepción del concurso y sobre todo la falsa noción de lo social que propagaba —y que motivó la respuesta airada de Machado—: «Ya el hecho de proponer una tesis es detestable. Pero es que, además, las tesis propuestas eran superficiales y, en definitiva, falsas» (II, 32, 12). En la misma página, José María de Quinto se refería a que el concurso, «al exigir una tesis, se convertía, desde su nacimiento, en el concurso más antiteatral e ineficaz de todos cuantos se han convocado hasta la fecha», de ahí

13. Como afirma García Ruiz, «se les criticaba su inutilidad ya que podía concurrir cualquier escritor, consagrado o no, que, además, debía ceñirse a unos temas de tipo social o ideológico que se les marcaban como condición» (2006: 21-22). Los premiados fueron, entonces, autores consagrados con obras forzadas para su adecuación a las condiciones del concurso.

el título del artículo: «La tesis es la tisis del drama» (II, 32, 12). Desde unos presupuestos muy diferentes Emilio Romero cargaba contra cierta idea de teatro social, político, vinculado con el socialismo: «Este teatro social de detrás del socialismo podría tener su ocasión […] Pero corrientemente se transforma en teatro político, en mera peripecia o aventura, que en nuestro país alcanza sus tonos más inconvenientes». Para acabar defendiendo una noción de lo social totalmente vaga e imprecisa: «El teatro social, ¿no será exclusivamente aquel que nos diga lo que sucede en las almas, y no lo que pasa en la vía pública?» (II-34/35-7).

Pero al margen de cualquier polémica, los firmantes del manifiesto por un Teatro de Agitación Social reflexionaron reiteradamente sobre este aspecto. De Quinto, además de las consideraciones aisladas en su sección fija «Crónica de la quincena», desarrolla sus ideas sobre lo social en un artículo publicado en el número 61 bajo el título de «Lo intimista en la literatura social» (III, 61, 3). Se centra en las relaciones entre literatura social y propaganda, y afirma que las teorías teatrales de Piscator han perjudicado el devenir de este tipo de dramaturgia en cuanto que reducían las obras a dramas de tesis. El escritor afirma que «esta nueva edad literaria», caracterizada por el realismo y el interés en lo social, se manifiesta en aquellos dramas que conjugan lo social con lo individual o intimista (Toller, Upton, Sinclair o Miller son algunos de los ejemplos que ofrece).

Del mismo modo, Alfonso Sastre desarrolla en las páginas de *Correo literario* una elaborada teoría dramática que luego formará parte de *Drama y sociedad* (1956) y en menor medida de *Anatomía del realismo* (1965). Además de los artículos referidos a la polémica de los Pujol, es especialmente interesante el titulado «Sobre las formas sociales del drama», respuesta a otro de García Luengo, publicado en *Índice* a raíz, precisamente, de la encuesta firmada por Sastre en *Correo* de la que hemos hablado más arriba. Las conclusiones son fundamentalmente las de su libro de 1956: según Sastre, el teatro social se caracteriza «1º. Por su proyección (sobre extensas zonas de espectadores). 2º. Por su tema (temas en que están interesados grandes grupos humanos en cuanto grupos). 3º. Por su intención (el dramaturgo intenta, deliberadamente, una repercusión social purificadora)» (III, 39, 14; Sastre, 1956: 69-72). Finalmente, hay que subrayar la insistencia con que Sastre incide en la calidad dramática de la obra: «El teatro político es artísticamente válido —y solo al serlo artísticamente lo es socialmente— cuando la consecuencia política es un último resultado que arroja, sin esfuerzo, la trama, la fábula, el mito» (1956: 119), que lo alejaría del teatro de propaganda que de Quinto y Sastre atribuyen con matices a Piscator en el campo de la teoría (Quinto: III,

61, 3; Sastre, 1956: 111). En 1976, de hecho, Sastre se refiere a sus ideas de entonces: «Yo suscribía ya [la tesis de que todo arte es propaganda], matizadamente, en aquellas fechas, a pesar de los repeluznos que me producía la tesis piscatoriana, para mí inaccesible por entonces, de "un arte de partido"» (1976: xii).

Tragedia y realismo en el teatro de los años cincuenta

La cuestión de fondo que rige lo anteriormente referido —y me atrevería a decir, todas las polémicas sobre estética de *Correo literario*— es el debate en torno al realismo. Lo referencial del arte, su relación con la política o sus diferentes grados de autonomía fueron los temas principales de discusión en todas las artes durante la posguerra, desde la poesía hasta la pintura, tal y como estudia Sultana Wahnón en *La estética literaria de la posguerra* (1998). Aunque por tiempo y espacio no podemos delinear con precisión la postura de *Correo literario*, respecto de este problema podemos concluir que si bien predominaba la predilección por el arte y la literatura figurativos —y en esta categoría podemos incluir lo católico y lo social en cuanto estéticas contrarias al esteticismo y el purismo que diagnosticara Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925)— estuvo abierta a concepciones de carácter antimimético: por ejemplo, la poesía de Jorge Guillén o la pintura abstracta, que tanta importancia tendrían en las Bienales Hispanoamericanas de Arte y en las reuniones de la Escuela Altamira, ampliamente reseñadas en *Correo*.[14] Pero ello no fue obstáculo para que la revista incluyera voces disidentes. Alfonso Sastre, precisamente, afirma que «no cree […] en el porvenir del arte geometrizante, afigurativo». Y niega la concepción del escritor como creador de belleza: «para mí la belleza es algo secundario» (IV, 79, 9), aspecto este en el que insistirá en un artículo que luego se incluirá íntegramente en *Drama y sociedad*, «Otra vez la belleza», en el que precisa aún más la situación del teatro respecto de esta cuestión estética:

> Porque resulta que todo lo dicho está meditado por mí de un modo especial sobre un fenómeno artístico concreto: el Teatro. Anoto, para terminar, que el Teatro no ha llegado nunca, a pesar de los esfuerzos de muchos "invasores", a la desintegración, a la deshumanización —hablo de deshumanización a la vista de numerosos casos de mutilación de la realidad humana que se han

14. No se nos escapa que esta vinculación con un arte más formalista está relacionada con el denominado *pacto con la deshumanización estética,* que consistió en el acercamiento a formas de arte relacionadas con los preceptos orteguianos de la *deshumanización* por parte de autores e instituciones que anteriormente habían apostado por estéticas de carácter referencial como una forma de oposición al renovado empuje de la poesía social en los años 50 (Wahnón, 1998).

> dado en el arte contemporáneo— a que, en la entreguerra, llegaron la Poesía y la Pintura (IV, 81, 10).

José María de Quinto también advertía del riesgo de deshumanización que corría el teatro e identificaba este concepto con la evasión: «Todo parece dispuesto para entrar en un periodo de franca "evasión". En la "profundización" —granazón del realismo— se siente el pálpito del testimonio documental de la época […] Mientras que en la "evasión" los problemas testimoniales son absorbidos por una fábula en la que puede participar lo sobrenatural, se alejan y deshumanizan» (III, 55, 1).

En el caso concreto del teatro, además, el realismo es sinónimo de género trágico. En este sentido, Buero Vallejo, en un emotivo comentario sobre su *Historia de una escalera,* exponía su propósito: «yo había intentado, bajo la superficie sainetesca y costumbrista de mi obra, deslizar una tragedia auténtica» e insistía en el carácter amargo de su obra, de ahí el título del artículo, como una advertencia: «Cuidado con la amargura». Reclamaba, en fin, la catarsis como finalidad de la obra teatral y denunciaba la proliferación de comedias y revistas frívolas que solo buscaban la risa fácil. También en una entrevista a Joaquín Calvo Sotelo realizada por Sastre se insistía en la falta de dramaturgos trágicos en la escena: «Nuestro teatro actual está servido más por comediógrafos que por dramaturgos. Me parece percibir un deseo latente, en los espectadores y en los autores, de enfrentarse con los grandes temas de nuestros días» (III, 40, 12).

Es muy conocido el artículo «Teatro de magia y teatro de angustia» en el que Sastre apuesta, como Buero, por la amargura:

> La otra corriente, la que hemos llamado "teatro de Angustia", es el resultado de una conciencia distinta en torno al teatro, su sentido y su función. Es la corriente propiamente trágica del teatro moderno, sustentada en los postulados del realismo. Es el teatro que recoge la existencia como un tremendo desgarrarse temporal, sin magias ni fantásticas evasiones. Es el teatro en el que resuenan las cosas como son. Esta es la corriente provocada por los grandes dramaturgos testigos (III, 55, 8).

La reflexión que lleva a cabo sobre el género es notable, y se manifiesta en múltiples artículos teóricos que luego aparecerán en forma de libro: «Eugenio O'Neill en la resurrección de la tragedia» (IV, 86, 12), «Tragedia antigua y tragedia moderna» (IV, 86, 10), «La "katharsis" trágica» (V, 90, 10) o «La tragedia y el tiempo» (V, 92, 10), por citar algunos de los de su última etapa en la revista.

También de Quinto reclamaba una mayor presencia del género trágico en las tablas españolas:[15]

> Si se piensa en las obras representadas en estos últimos días, nos sentiremos suavemente mecidos por toda una marejada de "teatro amable", blando, tranquilizador, un teatro que enmascara la realidad política y social de nuestro tiempo y trata, por medio de la falsa y confiada alegría, de adormecer las conciencias […] Señalamos, desde aquí, la ausencia del drama y de la tragedia, el inminente peligro de que su aliento purificador y necesario no sople, en este año teatral, por nuestros escenarios. En este sentido, cabe añadir que en tanto la tragedia no haga su aparición no podremos hablar seriamente de teatro nacional (IV, 82, 10).

Por supuesto, Sastre tuvo detractores de sus ideas en *Correo.* Charles David Ley, por ejemplo, a propósito de las discutidas tragedias contemporáneas, refería que «presentan escenas muy dolorosas de la vida contemporánea en diversas partes. Pero, desde el punto de vista de la tragedia, los problemas que presentan me parecen demasiado parciales y locales» (IV, 80, 10). Precisamente, una de las obras que cita como ejemplo es *La muerte de un viajante* de Arthur Miller,[16] la cual ya había provocado cierta polémica en la revista, y sobre la que Sastre reflexionará largamente en sus libros teóricos. Los protagonistas de la disputa, iniciada en el diario *Arriba*, son los habituales Torrente Ballester y Sastre, y en ella se recogen los principales preceptos teóricos de que venimos hablando. El crítico gallego dice de la obra que es una pieza naturalista de tesis y la califica de alegato, en cuanto que como fotografía realista selecciona aquella parte de la realidad, en este caso los aspectos más desagradables, para demostrar, falsamente, una tesis concreta. Por último, critica la concepción social del arte, aunque siempre dentro de un mismo paradigma realista («el arte, según mi anticuado entendimiento, sirve a cosas más altas, referidas, precisamente, al hombre»), según la cual el drama «muestra, denuncia, hace patente algo» (III, 43, 12).

En esa misma página figuraba la respuesta de Sastre. En ella, defiende en primer lugar la actualidad y vigencia del teatro documento —además de Miller, menciona a Saroyan o Steinbeck, entre otros— y su validez como fundamento de una tragedia: el autor parte «del documento existencial, es decir, del comportamiento real del hombre en lugar y momento determinados. Penetra esta forma en el hombre, a través de su existencia, según diversos grados de

15. En 1962, José María de Quinto publicaría *La tragedia y el hombre (Notas estético-sociológicas)* en el que, desde una perspectiva mucho más teórica, reivindica la necesidad de una tragedia moderna.
16. La obra se estrenó el 10 de enero de 1952 en el teatro de la Comedia de Madrid, en versión de José López Rubio y bajo la dirección de José Tamayo.

profundización que pueden llegar al hallazgo esencial, a la emoción universal humana, ontológica» (III, 43, 12). En otro lugar, Sastre reflexiona también sobre cómo afecta la cuestión social (el hecho de que una reforma del sistema de trabajo resolvería la situación del protagonista) a su condición genérica, concluyendo que esto no afecta a su sustancia trágica, puesto que aunque haya una posibilidad de salir de su situación, Loman no la ve y no puede hacer nada por cambiar sus condiciones (1956: 36). También de Quinto se haría eco de esta polémica en su artículo «Europa, América y sus dos teatros». En él, tras rebatir el supuesto carácter naturalista de la obra de Miller, defiende la vigencia realista del teatro norteamericano, caracterizado por dos aspectos esenciales: «De un lado el signo social, y de otro, el meramente humano, ambos estrechamente ligados entre sí. […] Antes, el héroe trágico tenía necesariamente que estar representado por un rey, por una alta dignidad humana. Hoy, por el contrario —debemos comprenderlo de una vez— el héroe trágico es un William Loman cualquiera, un hombre gris, indeterminado, componente de la masa» (III, 54, 8).

En cualquier caso, la discusión en torno a Miller hace patente el interés permanente de los redactores de *Correo* —y del sistema literario español de la década de los cincuenta en general — por la ética y estética del realismo.[17]

Conclusiones

Como afirma Cabañas Bravo, la revista literaria «es un lugar ideal para la observación de los enfrentamientos y del despliegue de estrategias de diversos grupos productores de cultura, creando espacios discursivos mediadores, imprescindibles para el discernimiento de los mecanismos de consolidación de la hegemonía cultural» (2002: web). García Ruiz se refería, en concreto, a la polémica como elemento definidor de las revistas del medio siglo, uno de los momentos literarios recientes de mayor interés en cuanto bisagra del Siglo de Plata de nuestras letras, a medio caballo entre los años cuarenta, de autarquía cultural y reestructuración del campo literario, y los años sesenta, de apertura e internacionalización (Cabañas Bravo, 2007: 29).

Correo literario en concreto, una de las tres revistas que editó el Instituto de Cultura de Hispánica —queda para otro momento el análisis dramático de las dos restantes: *Cuadernos Hispanoamericanos* y *Mundo hispánico*—, es

17. *Las razones éticas del realismo* es el título de un libro de José Jurado Morales (2014) sobre *Revista Española,* publicación fundada por Antonio Rodríguez Moñino y que durante los seis números que se publicaron entre 1953 y 1954 defendió el realismo como posición estética. Alfonso Sastre, precisamente, fue uno de sus redactores.

especialmente interesante por su voluntad integradora y de apertura, resultado, en última instancia, del buen hacer de Leopoldo Panero, quien dirigió y marcó el camino a seguir durante la primera etapa de la misma. Del análisis de los textos referidos al teatro que en ella aparecen, se puede concluir que aunque los grandes teatros y autores comerciales —al margen del fenómeno del torradismo (Oliva, 2002: 149)— tuvieron una amplia representación en la revista (en forma, sobre todo, de reseñas y entrevistas personales), prevaleció, sin duda, el interés por propuestas del circuito alternativo, como diversas compañías de teatro de cámara y ensayo, diferentes TEU españoles y extranjeros y, principalmente, el grupo Arte Nuevo y TAS. José María de Quinto y sobre todo Alfonso Sastre, ya conocidos teóricos teatrales y polemistas en una de las revistas del SEU, *La Hora,* utilizaron *Correo literario* como plataforma desde la que exponer sus ideas acerca de los temas de interés del momento: la proyección católica del teatro, su significación social y, como cuestión de fondo permanente en la revista, las diferentes formas del realismo.

Bibliografía citada

AZNAR SOLER, M., «José María de Quinto, crítico teatral del realismo social», *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios,* IV, 1 (1993), pp. 207-232.

CABAÑAS, T., «La revista literaria: campo de tensiones y estrategias culturales», *Proceedings of the 2. Congreso Brasileño de Hispanistas* (2002); <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300062&lng=en&nrm=iso> [consulta: 07-XI-2017].

CABAÑAS BRAVO, M., *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español. El poeta Leopoldo Panero y el pintor Vela Zanetti en el marco artístico de los años cincuenta,* Astorga, Ayuntamiento de Astorga, 2007.

—, «Leopoldo Panero y las bienales hispanoamericanas de arte», *Astorica,* 31 (2012), pp. 183-208.

CAÑELLAS MAS, A., «Las políticas del Instituto de Cultura Hispánica, 1947-1953», *Historia Actual Online,* 33 Invierno (2014), pp. 77-91.

CAUDET, F., «*La Hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra», en J. M. López de Abiada (ed.), *Entre la cruz y la espada, en torno a la España de posguerra: homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 109-126.

DÍAZ DE ALDA HEIKKILA, M., «Aventuras y desventuras de Panero en la misión por América», *Astorica,* 31 (2012), pp. 99-130.

ESCUDERO, M. A., *El Instituto de Cultura Hispánica,* Madrid, Editorial Mapfre, 1994.

GARCÍA RUIZ, V., «El teatro español entre 1950 y 1955», en V. García Ruiz & G. Torres Nebrera (eds.), *Historia y antología del teatro español de posguerra. Vol. III. 1951-1955*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 11-172.

GONZÁLEZ CASANOVAS, I. (ed.), *La huella editorial del Instituto de Cultura Hispánica: Ediciones Cultura Hispánica y otras publicaciones: estudios y catálogo (1944-1980),* Madrid, Fundación Mapfre Tavera: Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003.

GORDON, J., *Teatro experimental español: (antología e historia),* Madrid, Escelicer, 1965.

HUERTA CALVO, J. (ed.), *Gerardo Diego y la Escuela de Astorga,* Astorga, Fundación Gerardo Diego & Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías, 2016.

JURADO MORALES, J., *Las razones éticas del realismo:* Revista Española *(1953-1954) en la literatura del medio siglo,* Sevilla, Renacimiento, 2012.

MAINER, J. C., *Falange y literatura,* Barcelona, RBA libros, 2013.

MONLEÓN, J., *Treinta años de teatro de la derecha,* Barcelona, Tusquets, 1971.

OLIVA, C., *Teatro español del siglo XX,* Madrid, Síntesis, 2002.

QUINTO, J. M., *La tragedia y el hombre (Notas estético-sociológicas),* Barcelona, Seix Barral, 1962.

—, «Sobre el verdadero estreno en España de *La casa de Bernarda Alba*», *Ínsula*, 476-477 (1986), pp. 8, 26.

—, «Memoria personal sobre el teatro», en L. García Lorenzo, *Aproximación al teatro español universitario (TEU),* Madrid, Instituto de la Lengua Española, 1999, pp. 63-110.

RUBIO, F., *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975,* Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003.

SASTRE, A., *Drama y sociedad,* Madrid, Taurus, 1956.

—, [1965] *Anatomía del realismo,* Barcelona, Seix Barral, 1974.

—, Prólogo a E. Piscator, *Teatro político,* Madrid, Ayuso, 1976, pp. vii-xxi.

SOBRINO VEGAS, A. L., *Las revistas literarias en la II República,* Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.

WAHNÓN, S., *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a las vanguardias,* Ámsterdam, Rodopi, 1998.

Anexo I
Artículos de Alfonso Sastre y José María de Quinto en *Correo literario*

Alfonso Sastre

«El teatro, en estado de alarma», II, 17, p. 4.
«Nota sobre Lenormand», II, 21, p. 8.
«Contestación espontánea a una encuesta sobre teatro católico, II, 24, p. 2.
«Hablamos con Jardiel Poncela», II, 28, p. 1.
«Los autores españoles ante el teatro como "arte social"», II, 30, p. 5.
«Pocas palabras sobre el concurso Pujol», II, 32, p. 12.

«Los “grandes” del teatro español hablan del teatro mundial», II, 34-35, p. 7.
«El autor no es más que la tercera parte del teatro», II, 37-38, pp. 7, 10.
«Sobre las formas «sociales» del drama», III, 39, p. 14.
«Joaquín Calvo Sotelo: premio Benavente», III, 40, p. 12.
«Suárez Carreño: premio Lope de Vega», III, 40, p. 12.
«Loman es un hombre dolorosamente vivo», III, 43, p. 12.
«Mutis definitivo de Enrique Jardiel Poncela», III, 44, p. 12.
«La crítica teatral no funciona», III, 46, p. 10.
«Un estreno en ocho notas», III, 47, p. 11.
«El teatro desde el cero al infinito», III, 50, p. 7.
«Teatro de magia y teatro de angustia», III, 54, p. 8.
«Tempestad sobre los teatros nacionales», III, 56, pp. 1, 10.
«El teatro en el libro», III, 56, p. 8.
«Tragedia», IV, 70, p. 10.
«Nueva salida del Teatro Popular Universitario», IV, 72, p. 10.
«Ugo Betti», IV, 75, p. 10.
«Nuevos empresarios para la escena española», IV, 76, p. 14.
«El drama y las ideas», IV, 77, p. 10.
«Ante la temporada 1953-1954», IV, 78, p. 10.
«Comunicación personal sobre el Lope de Vega», IV, 79, p.10.
«Diez días al arte abstracto», IV, 79, p. 9.
«Otra vez la belleza», IV, 81, p. 10.
«La tragedia americana», IV, 82, p. 10.
«Jean Anouilh», IV, 83, p. 10.
«Teatro Popular», IV, 84, p. 10.
«Teología del drama», IV, 85, p. 10.
«Tragedia antigua y tragedia moderna», IV, 86, p. 10.
«Eugenio O’Neill en la resurrección de la tragedia», IV, 86, p. 12.
«Tercer teatro», V, 87, p. 10.
«Zalamea y su Alcalde», V, 88, p. 10.
«Cinco cartas de felicitación», V, 89, p. 10.
«La “katharsis” trágica», V, 90, p. 10.
«Enrique Jardiel Poncela», V, 91, p. 10.
«La tragedia y el tiempo», V, 92, p. 10.
«El teatro y el cine», V, 93, p. 10.

José María de Quinto

«Ni teatro de ensayo ni teatro de cámara; sino todo lo contrario» II, 31, p. 5.
«La tesis es la tisis del drama», II, 32, p. 12.
«Europa, América y sus dos teatros», III, 55, pp. 1, 8.
«El intimismo en la literatura social», III, 61, p. 3..
«Mucho ruido y pocas obras», IV, 70, p. 10.
«El actual teatro italiano en la escena española», IV, 75, p. 10
«La programación, tarea de verano», IV, 76, p. 14.
«Teatro al aire libre», IV, 77, p. 10.
«Teatro lírico y teatro de ensayo», IV, 78, p. 10.
«Crónica de la quincena», IV, 81, p. 10.
«Crónica de la quincena», IV, 82, p. 10.
«Crónica de la quincena», IV, 83, p. 10.
«Crónica de la quincena», IV, 84, p. 10.
«Crónica de la quincena», IV, 85, p. 10.
«Crónica de la quincena», IV, 86, p. 10.
«Crónica de la quincena», IV, 87, p. 10.
«Crónica de la quincena», IV, 88, p. 10.
«Crónica de la quincena», IV, 89, p. 10.
«Crónica de la quincena», IV, 91, p. 10.
«Crónica de la quincena», IV, 92, p. 10.
«Crónica de la quincena», IV, 93, p. 10.

LOS AUTORES

Mª. Jesús Bajo Martínez

Doctora por la Universidad de Sevilla con la tesis *El teatro universitario en Sevilla, 1940-1975*. Licenciada en Filología Hispánica, cursó el doctorado de Ciencias del Espectáculo. Responsable del Departamento de Proyectos y Publicaciones del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. Ha realizado estudios, publicaciones y exposiciones sobre el teatro español del siglo XX y las artes escénicas en Andalucía durante las últimas décadas. Autora dramática especializada en teatro para niños y jóvenes.

Cristina Bravo Rozas

Profesora Contratada Doctora de la UCM. Coordinadora del máster Teatro y artes escénicas, desde 2010. Sus líneas de investigación son el teatro hispanoamericano, en particular el teatro documento, el teatro fantástico y el teatro actual argentino.

Javier Domingo Martín

Investigador predoctoral contratado (FPU) de la UCM. Graduado en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca con Premio Extraordinario (2016) y magíster en Estudios Literarios por la Universidad Complutense (2017), donde actualmente realiza sus estudios de doctorado con el proyecto de tesis «Tentativas de apertura cultural en el franquismo: Leopoldo Panero y la revista *Correo Literario*».

Rafael González Gonsálbez

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante con la tesis *Actores españoles en primera persona. El oficio de cómico en sus testimonios* (2015). Profesor asociado de la UA y responsable de comunicación de la Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Autor de obras teatrales estrenadas en

España y otros países de Europa e Iberoamérica. Ha publicado asimismo una novela y tres libros de cuentos. Autor de diferentes artículos sobre literatura dramática española y la obra teatral de Mario Benedetti.

Javier Huerta Calvo

Catedrático de Literatura Española en la UCM. Fundador y director del Instituto del Teatro de Madrid durante diez años. Investigador principal de diez proyectos i+d. Especialista en el teatro breve de los siglos de oro y el teatro contemporáneo. Ha dirigido la *Historia del teatro español* (Gredos). Ha editado los *Entremeses* de Cervantes, el *Teatro fantástico* de Benavente, *La venganza de don Mendo,* de Muñoz Seca, la *Obra dramática completa* de Juan Gutiérrez Gili y *El público* de García Lorca. Otro de sus focos de investigación es la poesía contemporánea, con estudios sobre Luis Cernuda, Gerardo Diego, Leopoldo Panero, Rafael Morales y Antonio Colinas.

Simone Trecca

Profesor de Literatura Española en la Università degli Studi Roma Tre. Se dedica fundamentalmente al estudio del teatro español contemporáneo y actual. Ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre Valle-Inclán, Arrabal, Buero Vallejo, Sanchis Sinisterra, Mayorga, entre otros. Es autor de libros sobre Fernando Arrabal y Buero Vallejo y editor de monográficos sobre Teatro y medios audiovisuales y sobre Memoria e identidad en el teatro hispánico actual. Ha traducido al italiano obras de Juan Mayorga, Laila Ripoll, Alberto Conejero, Antonio Tabares, entre otros.

Enrico Di Pastena

Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Pisa. Miembro del grupo de investigación Prolope (UAB) y de otros grupos internacionales de investigación. Codirector de *Anuario Lope de Vega* y miembro del comité científico de varias revistas internacionales. Dirige la colección bilingüe de teatro hispánico moderno y contemporáneo «La maschera e il volto». Sus principales ámbitos de investigación son el teatro español del Siglo de Oro, la novela decimonónica, el teatro moderno y contemporáneo, la ecdótica y la traducción. Ha publicado ediciones críticas de Lope de Vega, Agustín Moreto y Francisco de Rojas Zorrilla. Ha traducido al italiano obras de Moreto, Clarín, Lorca, Sastre, José R. Fernández y Mayorga.

José Payá Beltrán

Doctor en Filología Española por la Universidad de Alicante. Profesor de Lengua Castellana y Literatura en el IES Professor Manuel Broseta, de Banyeres de Mariola (Alicante). Colaborador del suplemento Artes y Letras del diario *Información*. Ha publicado media docena de novelas. Responsable de la edición crítica de *Beltenebros,* de Antonio Muñoz Molina (Cátedra) y del drama *La tragedia española,* de Thomas Kyd (Cátedra), que también tradujo.

Nieves Pérez-Abad

Directora de escena, pedagoga e investigadora teatral. Licenciada en Dirección de Escena y doctora en Filología Hispánica. Ha desarrollado su labor docente en la RESAD de Madrid, la Universidad de Murcia, la Universidad Internacional de La Rioja y otras instituciones académicas. Ponente en diversos congresos de estudios teatrales y autora de publicaciones de investigación teatral. Amplía sus estudios de Dirección Escénica en HB-Studio (Nueva York), así como con diferentes pedagogos y profesionales. Ha dirigido numerosas puestas en escena.

Juan A. Ríos Carratalá

Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Sus últimos libros versan sobre las relaciones entre el teatro y el cine, la historia del periodismo en el siglo XX y diversos temas vinculados con la memoria histórica de la II República y el franquismo. Véase más información acerca de estos ensayos en su web: rioscarratala.com.

Sergio Santiago Romero

Investigador contratado en la UCM, donde se graduó con Premio Extraordinario y Premio Nacional y obtuvo un máster en estudios literarios. Profesor en el máster de Estudios Avanzados de Teatro de la Universidad Internacional de La Rioja. Secretario de la revista *Astorica,* miembro del Instituto del Teatro de Madrid. Su investigación está centrada en la influencia de Nietzsche en el teatro español, la filosofía y teatrología de la tragedia y otras cuestiones relacionadas con el teatro y la poesía españolas del siglo XX. Actualmente, prepara una edición del teatro completo de García Lorca en colaboración con Javier Huerta y Javier Domingo. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Buenos Aires y ha sido profesor visitante en tres universidades europeas.

Mª. Ángeles Varela Olea

Titular de Literatura Española en la Universidad San Pablo-CEU. Como investigadora ha obtenido el Premio Internacional Pérez Galdós (2000) y el Premio Ángel Herrera (2017). Autora de varias decenas de artículos científicos en revistas y capítulos de libros, entre sus monografías se encuentran *Galdós regeneracionista, El regeneracionismo galdosiano en la prensa, Don Quijote, mitologema nacional, Literatura y Política entre la Septembrina y la II República* o *Conciencia y libertad en la literatura europea.* Es también coautora y editora de *Huellas de don Quijote, Voces de la feminidad, Lengua y literatura sobre la violencia contra la mujer.*

Juan Luis Urgel Cantalejo

Titulado en Arte Dramático por la RESAD y máster en Teatro y Artes Escénicas por la UCM, continúa su formación en la UIMP, el CDN y la Bienal de Venecia. Ha trabajado como actor en teatro, televisión y publicidad, así como docente en diversas instituciones públicas y privadas. Actualmente, es profesor de la ESAD de Extremadura y cursa el doctorado en Estudios Teatrales de la UCM.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

a

Anales de Literatura Española

(Universidad de Alicante)

- Los artículos deben ser originales, inéditos, escritos en español y no hallarse en proceso de aceptación por otra revista. Para su publicación en *ALEUA* será necesaria la evaluación positiva de dos expertos, que juzgarán sin conocimiento de su autoría. Deberán remitirse a la dirección de la revista dos copias, una en word y otra en pdf. La extensión máxima será de 10.000 palabras totales.

- El texto irá en páginas numeradas (salvo la primera), a espacio y medio (salvo citas, notas al pie y bibliografía, a un espacio), en letra Times New Roman, cuerpo 12 (salvo título: cuerpo 14; y notas al pie: cuerpo 10). No se cortarán las palabras a fin de línea. El título figurará arriba, centrado, en mayúsculas. Tras dos retornos de párrafo y alineación derecha, se pondrá el nombre del autor, y en renglón inferior y cursiva, centro de procedencia o cargo profesional.

- A continuación, tras tres retornos de párrafo, irá un resumen y una relación de palabras clave en español y en inglés. Los rótulos figurarán a la izquierda, en versalita, separados unos bloques de otros por dos retornos de párrafo: «RESUMEN» (resumen inmediatamente debajo, máximo 150 palabras), «PALABRAS CLAVE:» (escritas a continuación, en cursiva); con las mismas características anteriores, «ABSTRACT» y «KEYWORDS:». El texto comenzará tras tres retornos de párrafo.

- El autor puede distribuir el contenido en apartados, con sus correspondientes titulillos en negrita (precedidos y seguidos de tres y dos retornos de párrafo respectivamente). La primera línea de cada párrafo irá sangrada

con 1 cm a la izquierda, excepto en las citas exentas y tras títulos o titulillos, citas exentas, cuadros, tablas o imágenes.

- Se evitarán los recursos tipográficos de énfasis (mayúsculas, negritas, etc.) salvo en los casos especificados, o cuando se usen palabras que así lo exijan. Los números romanos de los siglos irán en versalitas, siempre que no estén en cursiva como en los títulos de un libro: «el siglo XIX» (pero «*el siglo XIX*»).

- Las citas exentas (4 o más líneas) deben ir con dos retornos de párrafo antes y después, sin entrecomillar, con margen de 1 cm a ambos lados. Las citas más breves irán a renglón seguido y entrecomilladas (el signo de puntuación final debe quedar fuera de las comillas). En estas, la separación entre versos se indicará con barra transversal precedida y seguida de espacio: «La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos». En las citas textuales, la omisión de una parte interior se señalará con [...]; la introducción de palabras o letras no textuales se hará entre corchetes; y para resaltar la literalidad de un término se usará [*sic*].

- Se usarán comillas latinas o angulares « ». Para distintos rangos de comillas (p. e., un texto entrecomillado dentro de otro también entrecomillado), el orden es este: «latinas» (primer rango), “inglesas” (segundo rango), ‘simples’ (tercer rango).

- La identificación de la fuente se hará por el sistema americano, en el cuerpo del texto y entre paréntesis (Apellido[s], año de la publicación: página[s]). Si hay varias obras del mismo autor y año, se coloca secuencialmente una letra minúscula junto al año en la bibliografía final, y así se reproducirá aquí (1987a, 1987b). Si se ha citado al autor en el cuerpo del texto, solo se especifica año y página(s); si se ha citado también la obra, solo página(s); si la referencia es a la obra en general, no se pone página. En la referencia a un trabajo de un autor inserto en un libro colectivo, antología, etc., debe especificarse el autor de la cita y el editor en cuya obra está inserta. Para páginas consecutivas, puede especificarse el número de la primera más «ss.»: (Silver, 1996: 13 ss.); y si se referencian contenidos dispersos en la obra, se especifica «*passim*»: (Silver, 1996: *passim*). Ejemplos:

  - Resulta evidente la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996: 123-124).

- Para Silver, es evidente la precariedad del Romanticismo español (1996: 123-124).
- En esa misma obra queda clara la precariedad del Romanticismo español (123-124).
- Ya hay estudios sobre la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996).
- Para Lanz, el fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (en Abril, 2011: 13).
- El fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (Lanz, en Abril, 2011: 13).

— Para el caso de que haya más de un autor, se procede así: (Pérez & Rosales, 1972: 134) [dos autores]; (Pérez, Rosales & Ramírez, 1973: 233) [tres]; (Pérez *et al.*, 1973: 233) [cuatro o más]; (AA. VV., 1975: 201-202)... [autores varios]. Si hay referencia a dos o más obras del mismo autor, o de distintos autores, se procede así: (Silver, 1996 y 2003) [dos obras del mismo autor, sin páginas]; (Silver, 1996: 123; y 2003: 107) [lo mismo, con páginas]; (Silver, 1996; Cárdenas, 2001; Salazar, 2007) [tres autores, sin páginas].

— Las notas al pie, si las hubiere, deben reservarse para comentarios o excursos necesarios. Si contuvieran referencias bibliográficas, rige el procedimiento señalado. La llamada a nota se hará con número volado a partir del 1, fuera de las comillas de cierre, si las hay, y antes del signo de puntuación de separación (coma, punto, punto y coma, puntos suspensivos) pero después de los de cierre expresivo (interrogación, admiración).

— Al final irá una «Bibliografía citada» donde figuren todas las obras referidas en texto y notas. El rótulo se pondrá en negrita, centrado, precedido y seguido de tres y dos retornos de párrafo respectivamente. Las entradas se dispondrán en párrafo francés (de 1 cm), y sus datos se separan por comas. Regirá el orden alfabético de apellidos de autores; en un autor con varias obras, el cronológico de publicación; y si tiene varias del mismo año, se coloca una letra minúscula junto al año: 1987a, 1987b. Cuando la misma persona figure unas veces como autor, otras como editor..., la secuencia es esta: primero autor único, luego editor (coordinador...), por fin coautor. En estos casos de un autor con varias obras, la indicación de autoría (Apellido, Nombre,) se pone solo la primera vez; luego se sustituye por raya (sin coma).

- Si se trata de un libro, se seguirá este orden: Apellido, Nombre [completo o con inicial], *Título del libro*, Ciudad [en el idioma original], Editorial [o Imprenta, en libros antiguos], año. Cuando la obra consta de varios volúmenes, se indicará tras el título con números arábigos (5 vols.), si se cita en su conjunto, o con romanos (IV) el volumen referido específicamente. Si se cita una reedición de una obra, pero se desea hacer constar el año de la primera edición, se pondrá este entre corchetes [ ], antes de la coma que separa el nombre del autor y el título de la obra. Si hay hasta tres autores, se nombra a todos (desde el segundo, el orden se invierte: Nombre Apellido): Forradellas, E., J. Reboredo & A. Sanjuán); si cuatro o más, al primero seguido de *et al.* (o bien: AA. VV.). En las obras colectivas, suele figurar alguien como editor, director, etc., en cuyo caso se especifica su condición entre paréntesis: Forradellas, E. (ed.). Cuando se trata de la obra de un clásico al cuidado de un editor literario, tras el autor y el título, se especifica «ed.» y –sin preposición «de»– Nombre Apellido del editor; lo mismo en el caso de un traductor («trad.») o prologuista («pról.»): Bécquer, G. A., *Rimas*, ed. J. M. Díez Taboada, Madrid, Alcalá, 1965.

- Si citamos un capítulo de un libro colectivo, la secuencia es: Apellido, Nombre [del autor del capítulo], «Título del capítulo», en AA. VV. [o, en su caso: Nombre Apellido (ed.)], *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año, pp. primera-última. Similares criterios se adoptan cuando se cita un prólogo, epílogo, etc., de un autor distinto al del libro.

- Si se trata de un artículo de revista, se procede así: Apellido, Nombre, «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, número en arábigos (año), pp. primera-última. Si el nombre de la revista tiene varias palabras, llevan inicial mayúscula todos los términos con valor semántico: *Caballo Verde para la Poesía*.

- Si se trata de un artículo en un diario, se cita igual que en una revista hasta el título de la publicación; a partir de ahí, se hace constar la fecha: 25 de abril de 1989.

- Para citar publicaciones en soporte electrónico o en línea, las reglas son las usuales. En las publicaciones en soporte electrónico debe especificarse al final, tras punto y coma, el soporte en cuestión (CD, DVD). En las publicaciones en línea debe especificarse al final, tras punto y coma, la dirección URL entre comillas simples angulares < >, y a continuación, entre corchetes, la fecha de la consulta: [consulta: 12 enero 2013].

– He aquí una relación bibliográfica a modo de ejemplo, según las normas especificadas:

Abellán, J. L. [1979], *Historia crítica del pensamiento español*, I, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

Abril, J. C. (ed.), *Campos magnéticos*, Monterrey (México), Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011a.

— (ed.), *Gramáticas del fragmento*, Granada, El Genio Maligno, 2011b.

Cotarelo y Mori, E., «La fundación de la Academia Española y su primer director D. Juan Manuel F. Pacheco, Marqués de Villena», *Boletín de la Real Academia Española*, 1 (1914), pp. 4-38 y 89-127.

Egido, A., «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII», *Estudios Humanísticos. Filología*, 6 (1984), pp. 9-26.

— «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», *Ephialte*, 2 (1990), pp. 144-158.

Góngora, L. de, *Soledades*, ed. D. Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

Henry, A. (ed.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

Krause, A., *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

Leopardi, G. [1975], *Canti*, Milán, Garzanti, 1989.

Llanos de los Reyes, M., «Perfil de Pedro Jara Carrillo», *Tonos*, 4 (2002); <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/perfiles/PerfilJaraCarrillo.htm> [consulta: 26 abril 2013].

Maceiras, M., *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, Madrid, Cincel, 1985.

Mary, A., *Tristán*, trad. E. Galvarriato, Barcelona, José Janés, 1947.

Oliver, A., «Murcia y Salvador Rueda», *La Verdad*, 21 de julio de 1957, p. 16.

Oteo Sans, R., «Prólogo» a J. González Soto, *La palabra labrada. La poesía de Luis López Álvarez*, Barcelona, PPU, 1995, pp. I-III.

Robles Vázquez, G., *Negaciones subintuicionistas para lógicas con la Conversa de la Propiedad Ackermann*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006; 1 CD.

Ros de Olano, A., *Poesías*, pról. P. A. de Alarcón, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1886.

Savater, F., «Schopenhauer», en V. Camps (ed.), *Historia de la ética*, II, Barcelona, Crítica, 1992.

Schopenhauer, A., *Metafísica de las costumbres*, trad. R. Rodríguez Aramayo, Madrid, Debate / CSIC, 1993.

— *Parábolas, aforismos y comparaciones*, ed. y trad. Á. Sánchez Pascual, Barcelona, Edhasa, 1995.

- Si hay que incluir anexos documentales, deberán situarse tras la bibliografía, en hojas aparte, numerados (ANEXO I, ANEXO II...) y con el rótulo correspondiente.

- Si el artículo precisa ilustraciones, estas han de presentarse en CD aparte, con buena resolución y formato jpg, indicando su ubicación y el rótulo que debe acompañarlas al pie. Cada autor garantiza con la mera presentación que este material es original o puede ser legalmente reproducido.

SERIE MONOGRÁFICA DE *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA*

La novela española del siglo XVIII, 1 (1995)
Edición de Guillermo Carnero

Guillermo Carnero, «La novela española del siglo XVIII: estado de la cuestión (1985-1995)».– J. Alonso Seoane, «Infelices extremos de sensibilidad en las Lecturas de Olavide».– J. Álvarez Barrientos, «*El Emprendedor* (1805), novela de aventuras original de Jerónimo Martín de Bernardo».– R. Benítez, «*Vargas*, novela española de Blanco White».– G. Dufour, «Elementos novelescos de *El evangelio en triunfo* de Olavide».– A. Fernández Insuela, «Acercamiento a una novela por entregas dieciochescas: *Zumbas*, de José de Santos Capuano».– M. J. García Garrosa, «*La Leandra,* novela moral».– M. Z. Hafter, «*Sabina y Dorotea,* a forgotten novel of 1797».– J. Pérez Magallón, «Epistolaridad y novela: Afán de Ribera y Cadalso».– Russell P. Sebold, «Novelas de "muchos Cervantes": Olavide y el realismo».– I. Urzainqui, «Autocreación y formas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII».

Schopenhauer y la creación literaria en España, 2 (1996)
Edición de M. Á. Lozano Marco

A. Sotelo Vázquez, «Schopenhauer, Zola y *Clarín*».– Cecilio Alonso, «Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900 (un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir».– Ángel L. Prieto de Paula, «Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del Novecientos».– R. de la Fuente Ballesteros, «Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos».– P. Ribas, «Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico».– J. Verdú de Gregorio, «Huellas de Schopenhauer en la novela de Unamuno *(San Manuel Bueno, mártir)*».– F. Abad Nebot, «Schopenhauer y el joven Baroja (el léxico del dolor y de la compasión)».– D. Ordoñez García, «Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación».– Roberta Johnson, «*La voluntad* de Azorín. Schopenhauer bajo prueba».– M. Á. Lozano Marco, «Schopenhauer en Azorín. La "necesidad de una metafísica"».– C. E. García Lara, «Schopenhauer en la perspectiva de Ortega».

Letras novohispanas, 3 (1999)
Edición de M. Á. Méndez & J. C. Rovira

Ó. A. García Gutiérrez, «Fray Toribio Motolinía: la visión urbana de un cronista novohispano».– B. Aracil Varón, «Del texto literario a la representación popular sobre la conquista: *La destrucción* de *Jerusalén*».– Teodosio Fernández, «Sobre el teatro de Fernán González de Eslava».– B. Mariscal Hay, «"Entre los juncos, entre las cañas": los indios en la fiesta jesuita novohispana».– S. Poot Herrera, «Sor Juana: nuevos hallazgos, viejas relaciones».– P. A. J. Brescia, «Las razones de sor Juana Inés de la Cruz».– Margo Glantz, «El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana».– Aurelio González, «Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños* de *una casa* de sor Juana».– Octavio Rivera, «Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de sor Juana Inés de la Cruz».– M. Á. Méndez, «Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana: un administrador poco común».– M.ª D. Bravo Arriaga, «Algunas consideraciones sobre el discurso del poder y la autoría de Núñez de Miranda, en el *Túmulo a Felipe IV*, de 1666».– M.ª C. Espinosa, «La palabra conquistadora. Las crónicas jesuitas sobre el noroeste novohispano».– C. Comes Peña, «La formulación del criollismo en Juan José de Eguiara y Eguren».– José Carlos Rovira, «El bibliógrafo Beristáin en una contienda poética desde los balcones a fines de 1796».

Memorias y autobiografías, 4 (2000-2001)
Edición de M.ª Ángeles Ayala

M.ª Ángeles Ayala, «Impresiones y recuerdos de Julio Nombela».– Anna Caballé, «Escribir el pasado, yendo al futuro».– F. Durán López, «Las *Memorias* de *un setentón* de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica».– S. García Castañeda, «Las reminiscencias de Pereda».– J. Juan Penalva, «Descargos, diarios y palinodias: algunos ejemplos de literatura memorialística en la generación del 36».– Á. G. Loureiro, «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible».– M. Á. Lozano Marco, «*Recuerdos de niñez y de mocedad.* Unamuno y "el alma de la niñez"».– Remedios Mataix, «Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida».– J. A. Ríos Carratalá, «Los cómicos españoles y sus memorias».– José Carlos Rovira, «José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo» – E. Rubio Cremades, «Visión y análisis de la prensa en *Memorias* de *un setentón,* de Ramón Mesonero Romanos».

Simbolismo y modernismo, 5 (2002)
Edición de M. Á. Lozano Marco

Guillermo Carnero, «La ruptura modernista».– R. A. Cardwell, «"La poesía moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro". Los orígenes del simbolismo en España».– Ángel L. Prieto de Paula, «Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía española hacia 1900».– R. Alarcón Sierra, «Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX».– M.ª P. Celma Valero, «Miguel de Unamuno, poeta simbolista».– César Oliva, «El simbolismo en el teatro de Valle Indán».– M. Á. Lozano Marco, «Azorín y la sensibilidad simbolista».– F. J. Blasco Pascual, «Del modernismo a la vanguardia: el *Diario* de *un poeta recién casado»*.– J. M.ª Ferri Coll, «"Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida". Raíz y sentido de una figuración simbólica en la poesía del novecientos».– J. L. Bernal Muñoz, «El color en la literatura del Modernismo».– E. Trenc, «Texto e imagen en A. de Riquer: dos lenguajes para una misma cosmovisión».– F. Fontbona de Vallescar, «Las raíces simbolistas del *Art Nouveau»*.– X. Aviñoa, «El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L'aportació musical, plastica i literaria».– J. Bassegoda i Nonell, «Símbolos y simbolismos ciertos y falsos en la obra de Antonio Gaudí».– Jorge Urrutia, «El retorno de Cristo, tipo y mito».

Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días, 6 (2003)
Edición de Carmen Alemany Bay

Remedios Mataix, «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XX».– Paco Tovar, «Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario* de *un amor»*.– Trinidad Barrera, «La narrativa femenina: balance de un siglo».– Carmen Alemany, «Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muchas nueces».– Paola Madrid, «Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente».– Margo Glantz, «Vigencia de Nellie Campobello».– M. Ruiz Bañuls, «Luces y sombras de una mística española: *Morada interior* de Angelina Muñiz-Huberman ».– Teodosio Fernández, «Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo».– María Bermúdez, «La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia».– Eva Valero, «El desconcierto de la realidad en la narrativa de M.ª Luisa Bombal».– María Caballero, «Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica».– Beatriz Aracil, «Margo Glantz: el rastro de la escritura».

Literatura española desde 1975, 7 (2004)
Edición de J. M. Ferri Coll & Ángel L. Prieto de Paula

L. Bagué Quílez, «Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta».– J. M.ª Ferri Coll, «Itálica abolida: una colección de *vanitas* en la poesía española contemporánea.– J. Gómez Capuz, «La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español».– F. Gutiérrez Carbajo, «La pragmática teatral en Alfonso Vallejo».– J. Juan Penalva, «De cómo el *roman fusion* llego a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa».– M. Langa Pizarro, «La novela histórica española en la transición y en la democracia».– A. Méndez Rubio, «Memorias de la desaparición: notas sobre poesía y poder».– Mariano de Paco, «El teatro español en la transición: ¿una generación *olvidada?*».– Ángel L. Prieto de Paula, «Poetas del 68... después de 1975».– J. A. Ríos Carratalá, «Humor para una nueva etapa histórica: *Manicòmic*, de Tricicle».– Laura Scarano, «Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo».

Romanticismo español e hispanoamericano
Homenaje al profesor Ermanno Caldera, 8 (2005)
Edición de Enrique Rubio Cremades

M.ª J. Alonso Seoane, «Algunos datos sobre José Bermúdez de Castro y un primer acercamiento a sus colaboraciones en *La Revista Española* (1836)».– J. Álvarez Barrientos, «Ramón de Mesonero Romanos y el *Panteón de hombres ilustres*».– M.ª Ángeles Ayala, «Ángela Grassi, del romanticismo al dualismo moral».– A. Calderone, «Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia».– R. Charques Gámez, «¿Un cuento antirromántico de Juan Eugenio Hartzenbusch?».– L. F. Díaz Larios, «*Trafalgar* (1805): política, literatura y mito».– José Escobar, «Un tema costumbrista: las horas de la ciudad».– M.ª P. Espín Templado, «Las ideas literarias en la prensa de la época romántica: el debate *Sobre la influencia del teatro en las costumbres* (a propósito de varios artículos de Miguel Agustín Príncipe)».– H. Establier Pérez, «El teatro mágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista».– Ana M.ª Freire, «Un negocio editorial romántico (Aribau y Walter Scott)».– S. García Castañeda, «Terpsícore montañesa. Bailes y bailarines en el Santander decomonónico».– P. Garelli, «A modo de prólogo: *Marcela,* o *¿cuál de los tres?,* comedia de Bretón de los Herreros.– D. T. Gies, «Romanticismo e histeria en España».– J. L. González Subías, «Un manuscrito "apócrifo" de *Don Álvaro o la fuerza del sino*».– Francisco Lafarga, «Teatro y traducción a las puertas del Romanticismo: presencia de tragedias

de Voltaire durante el Trienio Constitucional».– Marina Mayoral, «Magia y humor en un relato de Álvaro Cunqueiro».– P. Menarini, «El problema de la autoría en la prensa romántica: apuntes sobre destinatarios, erratas e *imposturas*».– V. M. Peláez, «Propuesta de historia espectacular de la parodia del Romanticismo».– S. Pujol Rossel, «La mujer: una visión de época. De la necesaria documentación histórica».– M. Ribao Pereira, «Poderosos y tiranos en la primera parte de *El zapatero y el rey*».– A. Romero Ferrer, «La escena del siglo XIX, *domicilio de todas las artes*».– L. Romero Tobar, «Valera escribe un soneto de Zorrilla: sobre la hermandad lírica de los románticos».– E. Rubio Cremades, «Una visión del drama *El Trovador,* de A. García Gutiérrez: la novela homónima de R. Ortega y Frías».– Eva Valero, «El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la tradición».

Humor y humoristas en la España del franquismo, 9 (2007)
Edición de J. A. Ríos Carratalá

S. Aguilar Alvear, «José Santugini: el humorista seducido por la señorita cinematografía».– M.ª L. Burguesa Nadal, «*La venganza* de *Don Mendo* o la parodia como desafío a la estética realista».– J. M.ª Ferri Coll, «La narrativa humorística de un novelista serio: Antonio Mingote».– M.ª T. García-Abad García, «Literatura, disparate y humor en *Manicomio,* de Fernando Fernán-Gómez».– V. García Ruiz, «Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950».– F. Gutiérrez Carbajo, «Representación del teatro cómico de Pío Baroja: *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*».– J. A. Llera, «Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura».– P. I. López García, «Julio Camba a través de su epistolario».– J. Moreno, «*María de la Hoz:* Tono y Mihura en las trincheras».– V. M. Peláez, «Aproximación al humor de Tono».– J. A. Pérez-Bowie, «La función paródica de las estrategias metaficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita*».– E. Pérez-Rasilla, «El humor en los personajes de Alfonso Paso».– J. A. Ríos Carratalá, «*El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca».– M.ª V. Sotomayor, «El humor en la literatura infantil del franquismo ».– G. Torres Nebrera, «Espectáculos teatrales como escorzos narrativos en Neville: cine, toros y teatro».

Escritores olvidados, raros y marginados, 10 (2008)
Edición de Enrique Rubio Cremades

Cecilio Alonso, «Sobre la categoría de raros y olvidados».– J. Álvarez Barrientos, «Fray Ramón Valvidares y Longo (1769-1826), escritor político y antimoderno».– M.ª

Ángeles Ayala, «*Una Eva moderna,* última novela de Concepción Gimeno de Flaquen».– Ana L. Baquero Escudero, «Las novelas históricas olvidadas de Blasco Ibáñez».– R. Charques Gámez, «La Baronesa de Wilson. Colaboraciones en *La Ilustración Artística de Barcelona*».– Luis F. Díaz Larios, «Notas sobre Antonio Ribot y Fontseré».– F. J. Díez de Revenga, «Eliodoro Puche, un raro y olvidado entre simbolismo y vanguardia».– H. Establier Pérez, «*Las "luces" de Sara Th***.* María Antonia del Río Arrendó y su traducción dieciochesca del Marqués de Saint-Lambert».– J. M.ª Ferri Coll, «El Libro de la Academia de los Nocturnos».– Ana M.ª Freire, «*Carta a una desconocida* (con Gertrudis Gómez de Avellaneda al fondo)».– S. García Castañeda, «*Vanitas vanitatis:* las ferias de Madrid».– David T. Gies, «El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo "desconocido" de la segunda mitad del siglo XIX (con apéndice de títulos)».– J. A. Ríos Carratalá, «Versos a medianoche en el Café Varela».– L. Romero Tobar, «Ausencias en el canon de la narrativa actual: Santiago Rodríguez Santerbás».– E. Rubio Cremades, «*El crimen de Villaviciosa*, de Ramón de Navarrete: entre la crónica de sociedad y el relato de misterio».– Eva Valero, «Geografías de poesía y vida en los *Cinco metros* de Carlos Oquendo de Amat».

La memoria literaria del franquismo, 11 (2009)
Edición de J. A. Ríos Carratalá

José Paulino Ayuso, «Los dramas de la conciencia y la memoria».– Francisco Caudet, «¿Será ya todo silencio?».– F. Gutiérrez Carbajo, «La memoria de Julio Diamante».– J. Juan Penalva, «*Diario* y *Los cuadernos de Segovia*: La memoria póstuma de Luis Felipe Vivanco».– Juan José Lanz, «La memoria y su silencio: *Descripción de la mentira* (1977), de Antonio Gamoneda, y la memoria callada del franquismo y de la transición».– Ermitas Penas, «La vigencia de la novela de aprendizaje: un análisis de *Carreteras secundarias*, de Martínez de Pisón y *El viento de la luna*, de Muños Molina».– E. Pérez-Rasilla, «La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982».– J. A. Ríos Carratalá, «El paraíso ibicenco y Rafael Azcona».– J. Romera Castillo, «La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas».– G. Torres-Nebrera, «Imágenes fílmicas de la España del franquismo».– R. Utrera Macías, «*Raza*, novela de Jaime de Andrade, seudónimo de Francisco Franco».

Novela lírica y novela poemática en el modernismo español, 12 (2010)
Edición de M. Á. Lozano Marco

A. Sotelo Vázquez, «Leopoldo Alas, narrador en el *fin-de-siècle*: ética y estética».– Ángel L. Prieto de Paula, «Unamuno: la abolición del género novela».– R. Charques Gámez, «En torno a *Flor de santidad*, novela poemática de Valle-Inclán».– F. Ezpeleta Aguilar, «Formación y maestro en *La voluntad* de Azorín».– J. M.ª Ferri Coll, «*Una isla propia*: sobre una novela poemática de Azorín».– Dolores Thion, «Renovar novelando: lo apolíneo y lo dionisíaco en *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró».– M. Á. Lozano Marco, «La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró».– Kevin S. Larsen, «Miró y Midrash: el caso de *Figuras de la Pasión del Señor*».– José Ramón González, «El perspectivismo lírico de Ramón Pérez de Ayala».– Amelina Correa Ramón, «Una novela lírica de la tierra de los faraones: *La serpiente de Egipto*, de Isaac Muñoz».– Begoña Sáez Martínez, «Lirismos negros, novelas canallas: *Las lobas de arrabal*, por Antonio de Hoyos y Vinent».

«Cantad, hermosas». Escritoras ilustradas y románticas, 13 (2011)
Edición de Helena Establier Pérez

M. Angulo Egea, «Hombre o mujer, cuestión de apariencia. Un caso de travestismo en el teatro del siglo XVIII».– M.ª J. García Garrosa, «La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica».– F. Morand, «Influencias medievales y originalidad en la literatura española de finales del setecientos: el caso de la gaditana María Gertrudis de Hore».– H. Establier Pérez, «*Las esclavas amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entresiglos».– E. Palacios Fernández, «Bibliografía general de escritoras españolas del siglo XVIII».– E. Franklin Lewis, «La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimonónica».– M. Cantos Casenave, «Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, M.ª Manuela López de Ulloa y Vicenta Matura de Gutiérrez».– R. Haidt, «Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado: contemplación y *praxis* fenomenológica».– E. Penas Varela, «Juana de Vega desde la literatura del yo».– M.ª C. Simón Palmer, «En busca del mecenazgo real: autoras románticas y Palacio».– R. Fernández Cabezón, «Una voz femenina en el teatro de mediados del XIX: la comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda».– Ángeles Ezama, «Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda».– R. Charques Gámez, «*Sab* y el juego de las miradas».– M.ª Ángeles Ayala, «*El testamento de D. Juan I*, novela histórica de una escritora olvidada: Teresa Arróniz y Bosch».– Dolores Thion, «Joaquina García Balmaseda: una escritora isabelina al servicio de la mujer».

Literatura y espacio urbano, 14 (2012)
Edición de M.ª Ángeles Ayala

S. García Castañeda, «El peligroso Madrid de las aleluyas».– Mónica Fuentes, «Madrid en los artículos satíricos costumbristas de Modesto Lafuente».– Borja Rodríguez, «Ramón de Navarrete y *Misterios del corazón* (1845): ciudad del lujo y del glamour».– Ana M.ª Freire, «España y la literatura de viajes del siglo XIX».– Yvan Lissorgues, «Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del siglo XIX. Una estética de la verdad».– J. M. González Herrán, «El Santander de Pereda: *Sotileza* (1885) y *Nubes de estío* (1891)».– Raquel Gutiérrez, «Luces y sombras de Madrid en la narrativa de Pereda».– Fanny Vienne, «Urbanografía: el caso de *Pedro Sánchez*, de Pereda y *Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós».– Germán Gullón, «El Madrid de Galdós: de la calle a la vía urbana».– Ermitas Penas, «*Gerona*, de Galdós: en el espacio heroico».– M.ª Ángeles Ayala, «Galdós, *flâneur* y peregrino por Inglaterra: *La casa de Shakespeare*».– Dolores Thion, «Realismo y espacio urbano: notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán».– R. Charques Gámez, «Recorriendo Madrid. *Una cristiana* y *La prueba* de Emilia Pardo Bazán».– Monserrat Ribao, «De la corte trovadoresca a la urbe de las maravillas: la ciudad en el teatro de Emilia Pardo Bazán».– Isabel Román Román, «La descripción de espacios urbanos y sus convenciones del romanticismo a la novela intelectual».– Solange Hibbs, «La ciudad como espacio de transgresión y decadencia en la novela finisecular. La trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja».– Fernando Romera Galán, «Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura autobiográfica».– Marisa Sotelo, «Espacio urbano y guerra civil en *Luciérnagas* de Ana María Matute».– Juan Antonio Ríos, «Un *flâneur* en Nueva York y Holanda: Jacinto Miquelarena».– Carmen Servén, «Los barrios de Elvira Lindo».– Mercedes Cano, «*Doce cuentos peregrinos* o el espacio de la pérdida: Gabriel García Márquez en el laberinto europeo».– Gregorio Martín, «Ciudad e identidad en *La cátedra de la calavera*».

Revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1835-1868), 15 (2013)
Edición de J. M.ª Ferri Coll & E. Rubio Cremades

M.ª José Alonso Seoane, «La participación del Conde de Campo Alange en *El Artista* en los tres primeros meses de 1835».– Cecilio Alonso, «Las revistas de actualidad, germen de la crónica literaria. Algunas calas en la evolución de un género periodístico entre 1845 y 1868».– Antonio Arroyo Alamaraz, «Ángel Saavedra, Duque de Rivas, en las revistas literarias españolas».– M.ª Ángeles Ayala, «*El Artista* (Madrid,

1835-1836), fuente literaria de *El Recreo de las Familias* (México, 1837-1838)».– Marieta Cantos Casenave, «Los dispositivos óptico y su recepción en la prensa del romanticismo (1835-1868). Una aproximación».– J. M.ª Ferri Coll & Eva Valero, «Las dos Españas y la emancipación literaria americana en *El Iniciador* de Montevideo».– Marina Gacto Sánchez, «La estimación del artista dieciochesco a través de la estética romántica en la prensa ilustrada española».– S. García Castañeda, «Costumbrismo y prensa en la Cantabria del siglo XIX».– Raquel Gutiérrez Sebastián, «Usos, tipos, modas y costumbres del medio siglo. El costumbrismo en *La Ilustración*».– Luis Marcelo Martino, «Lecturas transatlánticas. Letras españolas en *El Iniciador* (Montevideo, 1838-1839)».– Ángeles Quesada Novás, «*La Ilustración. Periódico universal* (1849-1857). Panorámica general».– Franco Quinzano, «Prensa periódica, política y campo cultural en el Río de la Plata. Pedro de Angelis, "escritor oficial"».– Borja Rodríguez, «La narrativa en *La Ilustración* (1849-1857): la "Serie B" del *Seminario Pintoresco Español*».– L. Romero Tobar, «*El Belén* (1857), periódico de un día de los últimos románticos».– E. Rubio Cremades, «Hispanoamérica y España a mediados del siglo XIX: el editor Francisco de Paula Mellado en la *Revista Española de Ambos Mundos*».– Dolores Thion, «Antonio Berges de las Casas, un editor para todos. De los primeros pasos en el gremio a *El Museo de las Familias*».– Nadia Vaíllo, «Crítica teatral de *El Artista*: defensa del nuevo drama romántico».– Pilar Vega Rodríguez, «Geografía literaria en la prensa romántica: la cueva encantada».

Revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1869-1914), 16 (2014)
Edición de Miguel Ángel Auladell

R. Alarcón Sierra, «El periodismo finisecular de Ramiro de Maeztu».– Cecilio Alonso, «Noticia de "Plana del Lunes", suplemento literario de *El Globo* (1897-1898) .– P. Bellido Navarro, «El más literato de todos los periodistas o el más periodista de todos los literatos: Mariano de Cavia en *El Liberal*. La retórica argumentativa de la serie "Plato del día"».– M.ª P. Celma Valero, «La crítica literaria en las revistas del fin de siglo como fuente historiográfica».– D. Chozas Ruiz-Belloso, «*El Museo Universal* pintado por sí mismo: trayectoria de un proyecto editorial (1857-1869).– A. Correa Ramón, «Melchor Almagro San Martín y sus colaboraciones en revistas literarias de su primera etapa (1896-1914)».– Ángeles Ezama, «Primeros datos sobre la presencia del reportero en la prensa española».– Marta Giné, «La recepción del teatro lírico extranjero en las crónicas teatrales de *La Ilustración Española y Americana* (1888-1898)».– J. M. González Soriano, «Miguel Moya y la revista *La América* (1879-1882).– Francisco Lafarga, «Literatura y literatos españoles en la revista *Les*

Matinées Espagnoles (Madrid-París, 1883-1888)».– Ramón F. Llorens, «Las publicaciones para niños en el fin de siglo: un suplemento de *El Liberal*».– Christian Manso, «El *Heraldo de París* (1900-1904): poesía necesaria».– Margarita Merbilhaá, «*El Nuevo Mercurio* (1907) en el eje España/Francia/América».– D. Muela Bermejo, «La revista *La Vida Literaria* (1899) como reflejo de una nueva estética finisecular».– Marta Palenque, «Un diluvio de almanaques. Los almanaques de la prensa ilustrada: *Blanco y Negro* (1896-1900).– Ana María Risco, «Canto y desencanto del cisne. Rubén Dario en el diario *El Orden* de Tucumán (Argentina, 1898).– I. Rodríguez Moranta, «*La República de las Letras* (1905): entre el regeneracionismo y el republicanismo militante. Correspondencia inédita con Galdós».– Isabel Román, «Regeneracionismo y costumbrismo: los nuevos *Españoles pintados por sí mismos* del semanario *España*».– Jesús Rubio Jiménez, «*La Ilustración de Madrid* (1870-1871). Revista de transición del romanticismo al realismo.– M.ª Luisa Sotelo Vázquez, «Emilia Pardo Bazán en *La España Moderna* (1889-1910)».– Dolores Thion, «La revista *Germinal*, crisol de estéticas».– J. M. Vidal Ortuño, «Rescatar del olvido (Azorín en *Blanco y Negro)*.– Carole Vinals, «Recursos literarios en la prensa de fin de siglo: función de la ironía y función de la sátira en *La Ilustración Popular* y *Don Quijote* (1893-1904).

Hacia otra luz más pura (Memoria de Francisco Giner de los Ríos), 17 (2015)

Edición de Ángel L. Prieto de Paula

Elías Díaz, «Giner de los Ríos: la Institución como Ilustración».– Nicolás Ortega Cantero, «Francisco Giner y el descubrimiento moderno del paisaje de España».– Juan Navarro de San Pío, «"Tan práctico es pensar como cavar la tierra": filosofía, educación y paisaje en Giner de los Ríos».– Antonio de Murcia Conesa, «"Un santo de corte hispánico": Giner de los Ríos y el espectro del sujeto español».– Ricardo Pinilla Burgos, «La idea de Crítica del arte en el pensamiento estético de Francisco Giner de los Ríos».– Ferrán Riesgo Martínez, «Reformismo, difusión y legado musical de Francisco Giner de los Ríos».– Joaquín Juan Penalva, «Giner de los Ríos, crítico literario».– Delia Manzanero, «La competencia de la razón práctica en la conformación del humanismo gineriano».– Ángel L. Prieto de Paula, «Panenteísmo y mística activa en "A don Francisco Giner de los Ríos", de Antonio Machado».– José Luis González Geraldo & Benito del Rincón Igea, «Francisco Giner de los Ríos o el arte de forjar almas».– Raquel López Sánchez, «Francisco Giner, estudiante de Bachillerato en el Instituto Jorge Juan de Alicante (una nota documental)».– Adelina Sirvent Gárriga, «La influencia de la Institución Libre de Enseñanza en Rodolfo Llopis».

Textos esenciales de Rubén Darío.
En el centenario de su muerte, 18 (2016)
Edición de Miguel Ángel Auladell Pérez y José Carlos Rovira

Miguel Ángel Auladell Pérez, «"Manuel Reina", texto esencial del joven Rubén Darío».– Ignacio Ballester Pardo,«"Florentina"».– Niall Binns, «"¡Pax..!" De Rubén Darío: testamento poético y acto de clausura».– Francisco Javier Díez de Revenga, «"Lo fatal", un poema conclusivo de Rubén Darío».– Teodosio Fernández,«Rubén Darío y su homenaje a Paul Verlaine»,– Alfonso García Morales, «*Paralela/mente*: "El reino interior" como la "obra maestra" de Rubén Darío».– Alejandro Jacobo Egea, «Écfrasis de ida y vuelta: monólogo dramático y *culturalismo* en "Trébol", de Rubén Darío».– Francisco José López Alfonso, «El "Poema del otoño", de Rubén Darío, consolación de la poesía».– Rocío Oviedo Pérez de Tudela, «El poema confesional».– Miguel Ángel Pérez Priego, «"Dezires, layes y canciones" de *Prosas profanas*».– Ferran Riesgo Martínez, «"La larva": Una incursión dariana en el cuento sobrenatural».– Joaquín Roses, «"Filosofía" de Rubén Darío, emblema de la renovación modernista».– José Carlos Rovira, «La "Letanía de Nuestro Señor Don Quijote"».– Carmen Ruiz Barrionuevo, «La "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" de Rubén Darío, desmitificación poética del modernismo».– Víctor Manuel Sanchis Amat, «Aprender a escribir con Rubén Darío: hacia una propuesta de comentario de textos esenciales sobre la recepción del Modernismo entre los jóvenes poetas españoles»