

The cover features a black background with several white, elongated, leaf-like or feather-like shapes that fan out from the left side towards the center. The shapes are layered and have a slightly textured appearance. The title is printed in a bold, white, serif font, centered in the upper half of the cover.

**ANALES DE LA  
LITERATURA ESPAÑOLA  
CONTEMPORANEA**

**Volume 22, Issue 3 1997**

**«LA GUERRA HA TERMINADO»,  
EMPIEZA EL TEATRO.  
NOTAS SOBRE EL TEATRO  
MADRILEÑO Y SU CONTEXTO  
EN LA INMEDIATA POSGUERRA  
(1.IV-31.XII.1939)\***

**VÍCTOR GARCÍA RUIZ**  
*Universidad de Navarra*

Hace ya bastantes años que Ruiz Ramón, en su conocido manual, dedicó al teatro español de la inmediata posguerra algunas páginas que siguen siendo válidas en sustancia. En la Introducción al capítulo titulado «Herederos y nuevos herederos o la continuidad sin ruptura», hace una distinción entre dos tipos de teatro: uno responde a «un criterio de estricta y rigurosa contemporaneidad, tanto en la forma como en el contenido y significado . . . [situado] en el centro mismo y al mismo nivel de la mejor y más importante corriente dramática del teatro occidental contemporáneo» (297). El otro teatro vendría marcado por criterios como la cantidad, frecuencia de estrenos de un autor, o permanencia en cartel. Ruiz Ramón denomina este teatro «Teatro público» y lo caracteriza en ocho puntos. Pero añade algo más que nos importa mucho destacar ahora:

El estudio en profundidad del teatro público español debería . . . utilizar las más avanzadas técnicas de investigación sociológica, pues sólo ellas podrían dar cuenta con cierto rigor del por qué y el cómo de tal teatro, de su persistencia, de su triunfo y de todos sus condicionamientos, tanto de aquellos relativos a la economía

y a la política de empresarios y compañías como a los referentes al público—a *su* público—y a su composición o a aquellos otros que atañen a los presupuestos de la crítica teatral periodística. (297-98)

Dentro de tan ambicioso marco, pretendo incidir en las propuestas relacionadas con el público, dando a conocer los resultados de un estudio documental sobre el periodo comprendido entre el 1 de abril y el 31 de diciembre del 1939, con una segmentación que divide lo anterior al comienzo de la temporada 39-40 en el mes de septiembre, y la temporada propiamente. Me baso en la sistemática revisión de lo contenido en el periódico *ABC*, concretamente en sus secciones de Cartelera, Informaciones teatrales y Guía del espectador.

Antes de proceder al comentario de esas informaciones conviene hacer una precisión relacionada con el sentido de esos datos. La tendencia general en el ámbito de la teoría literaria está destacando desde hace años, la necesidad de contar con los aspectos relativos a la recepción del fenómeno estético, si se pretende alcanzar una mejor comprensión del proceso de comunicación literaria. Si esto es así en el ámbito de la literatura, mucho más necesario me parece tener presente esta actitud en el momento de historiar el teatro.<sup>1</sup> El teatro es antes que nada un espectáculo que entra en relación directa y viva con un público; por tanto, conocer cuál es la actitud mayoritaria de ese público, su gusto, ofrece un punto de partida muy apto para calibrar la significación y el valor de las distintas obras que se ponen en escena, precisamente en ese contexto y no en otro. Esto no equivale a otorgar autoridad en cuanto a valoración, a ese gusto del público, normalmente bastante deficiente, sino a introducirlo como un elemento que influye en el desarrollo de la actividad dramática.

La cartelera de un diario no refleja con exactitud, claro está, ese «horizonte de expectativas» mayoritario o la posible existencia de públicos distintos. No obstante, aunque parcial, la prensa es al menos una fuente que nos permite ir levantando aquel contexto histórico-teatral, una especie de telón de fondo que entrará en contraste tanto con el teatro público como con el «otro», permitiéndonos un mejor conocimiento de ambos.<sup>2</sup>

*Generalidades y patriotismo*

El calendario se portó bien con las compañías teatrales porque la guerra terminó en vísperas de uno de los tradicionales hitos de toda temporada: el Sábado de Gloria, que aquel año cayó el 8 de abril. En esta fecha las compañías solían presentar estrenos dando comienzo a la tercera parte de la temporada 1938-39, después del también tradicional cambio de programaciones de la Navidad, en que se daban funciones navideñas e infantiles. Pero antes de los primeros estrenos el sábado 8 de abril, aparecieron en las secciones de teatro algunas informaciones que merece la pena comentar.

«Una ojeada retrospectiva» (4.IV.39)<sup>3</sup> hacía tabla rasa de todo lo estrenado en Madrid durante el «bienio rojo», según dos categorías: «comedias de circunstancias chorreando bermellón y zafiedades, y obritas pornográficas rezumando mugre y atrevimientos. . . . Como único oasis en este desierto, han figurado algunas comedias del antiguo régimen a base de *astracanas* para hacer reír a la multitud Y esto ha sido todo. Nada» (28).

A continuación se puntualiza un aspecto importante: «[los teatros] se reorganizarán volviendo a sus antiguos dueños y empresarios . . . siempre, claro es, que no se trate de personas indeseables sino de reconocida decencia política» (5.IV.39: 28); durante la guerra muchos de esos locales habían sido incautados por sindicatos y explotados en régimen de cooperativa. Se advierte también en «Una ojeada retrospectiva» que a algunas de las compañías que han venido actuando en la zona nacionalista se les asignarán algunos de los locales disponibles.

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

«En el Sindicato de actores» (5.IV.39) refleja el nerviosismo de los cómicos deseosos de que tras el obligado cierre de la Semana de Pasión, se reanude inmediatamente la actividad, con «la impresión consiguiente de no haberse interrumpido la normalidad» y, también, para que haya ingresos en contaduría. Se precisa también que «[l]os teatros cuya propiedad no sea reclamada seguirán bajo la explotación

de la Delegación de Propaganda» y se anuncia la constitución de sindicatos verticales «en la más perfecta acomodación y subordinación, desde el empresario hasta el último elemento» con una novedad prometedora: la creación de «un directivo escénico, cargo que hasta ahora fue siempre vinculado al puesto de primer actor, y que en lo sucesivo tendrá independientes funciones» (28).

### *Patriotismo y homenajes diversos*

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

Las muertes y penalidades de la guerra tuvieron su influencia en la programación teatral. Muñoz Seca, «asesinado por los rojos» en Madrid, unía su éxito cómico y popular a su carácter de caído por la Causa. Inmejorables condiciones para que el empresario Tirso Escudero comenzara la temporada de la Comedia con un Ciclo-homenaje que hizo compatible el fervor patriótico con la seguridad económica.

Había otro candidato a una operación semejante: Serafin Alvarez Quintero, muerto también durante la guerra, aunque no asesinado. Se le asimiló, no obstante, a los demás caídos atribuyendo su muerte a «las penalidades sufridas durante el dominio rojo». Hubo un acto en el Retiro que fue organizado por los autores y actores de Madrid—la extensa reseña (13.IV.39) insiste: «ilustre caído del Madrid martirizado»—y tanto Lara como el Español programaron obras suyas, con esa doble finalidad económico-patriótica (13).

Társila Criado anuncia su propósito de rendir «homenaje a las tres naciones que más se han significado en sus simpatías por España durante la guerra con los rojos: de Portugal, representaría una comedia de Mezquita, titulada *Envejecer*. De Italia, *La Gioconda*, de D'Annunzio. Y de Alemania, *Los bandidos*, de Schiller. Entre las obras españolas que trae en cartera figura la comedia de Tomás Borrás, *Noche de Alfama*» (12.IV.39). El homenaje no llegó más allá del anuncio pero probablemente la Criado dejó clara su adhesión al Caudillo.

El capítulo de homenajes incluye también una «Semana teatral de Homenaje al glorioso Ejército español», del 16-21 de mayo. No está

muy claro en qué consiste y más bien parece que cada teatro echaba a su gusto sal patriótica. Por ejemplo, el Pavón decide incluir «en todas sus funciones al final del espectáculo . . . dos números de carácter patriótico, uno de los cuales será el estreno de 'La marcha de las centurias', letra de Luis Fernández Ardavín, música del maestro Alonso» (16.V.39: 14). O sea, un fin de fiesta que, al parecer, fue engrosando día a día: «Entre otros números, el de La Banderita es un verdadero acierto y de un éxito apoteósico» (18.V.39: 19).

El Teatro de Falange dio *El Hospital de los locos* en el cine Capitol (aunque el lunes 22). En Infanta Isabel, Isabel Garcés recita el monólogo «Una madrileña en la frontera»: «La acogida dispensada por el público expresa la necesidad de volver a esta escena breve, de tan firme tradición española» (20.V.39: 29).

Semanas antes, en el cine Alkázar ya se había hecho cosa parecida, en honor del Ejército y a beneficio de Auxilio Social, con la representación de un diálogo de Benavente y unos sainetes de Ricardo de la Vega, autor éste al que también se rinde homenaje, hay que suponer que por su casticismo. La sesión de hispanidad se cierra con un apropósito lírico original titulado *Estampa Argentina* (20.IV.39: 18).

El recurso a lo patriótico, sin embargo, no era garantía de éxito seguro. Aprovechando la Semana patriótica, se estrenó en Lara *Amor, Patria, Caridad*. De ella y de su autor afirmaba el crítico, Luis Araujo Costa, lindezas como esta: a don Luis Teijeiro

le sobra . . . amor a España y a nuestro glorioso Caudillo . . . el caso de amor inmenso de una buenísima muchacha a su primo militar se resuelve en el desenlace feliz entre oleadas de sentimentalismo . . . *Amor, Patria, Caridad*, que antes se llamó ¡*Arriba España!* y que no sabemos por qué razón se le cambió de título, es una de esas comedias inestrenables que guardan muchos españoles en el cajón de su mesa . . . [l]a inconsistencia de la obra dificultó el trabajo de los intérpretes . . . a ninguno de ellos le fue posible dar vida a una comedia que nacía muerta. (25.V.39: 19)

En esta línea nacionalista, aparecieron a lo largo del mes de abril noticias referentes a secuelas de la guerra entre los miembros de la profesión; en algunos casos, víctimas violentas: así, el actor cómico Diéguez, «asesinado, como se sabe, por la [inevitable] Horda roja marxista en Madrid» (25.IV.39: 24 y 18.IV.39: 26), es objeto de una función a beneficio de la familia; se hace recuento de que son siete los autores asesinados por los rojos (24.V.39: 23); o se recuerda al

maestro Calleja, «caído en el presidio suelto (sic) de Madrid, a consecuencia del hambre y la angustia, como tantos otros. . . El notable músico sucumbió finalmente a este asesinato lento» (20.IV.39: 18).

En una reseña se hace una necrológica triple de María Cancio y Nieves Suárez que murieron «durante el período de la dominación roja»; y de Rafael Mario Victorero, «actor de silueta elegante», se detalla que «[p]or sus ideas y su adhesión a la Causa Nacional fue bárbaramente asesinado por los rojos». En la retórica del anónimo escribiente se percibe el tratamiento respetuoso a estos tres actores, acorde con la categoría del género cultivado. También se puede adquirir la condición de víctimas por extensión, como en el caso de Serafín Álvarez Quintero: así «la prestigiosa actriz de la Comedia, María Mayor; [que] ha fallecido; una víctima más de las privaciones y sufrimientos de la guerra» (13.IV.39: 27) o Pilar Millán Astray «decana de las excautivas de los rojos» (16.V.39: 14).

Se hacen públicas adhesiones: «Celia Gámez es merecedora de un saludo especial por haberse acusado como ferviente nacionalista desde el principio del levantamiento» (18.IV.39: 26). Ricardo Simó Raso «notable actor murió en San Sebastián cuando más confiaba en volver a Madrid por el triunfo de las armas franquistas, de las que era fervoroso partidario» (19.IV.39: 17). Y palinodias decorosas en forma de aclaración: dos artistas cómicos habían expresado

actitudes favorables al credo marxista. En aquella ocasión Pompo y Teddy no pudieron rectificar porque no encontraban donde hacerlo. Hoy quieren sincerarse de toda sombra de pecado antinacionalista y recurren a los periódicos para . . . afirmar su ideología, completamente adecuada a la obra del Caudillo. Dichos artistas ponen como garantía de la sinceridad de sus manifestaciones de ahora a todos sus compañeros y amigos que les conocen y pueden testimoniar su conducta durante el imperio de la Horda en España. (20.IV.39: 18)

La rectificación de Jacinto Benavente, que pasó los tres años de guerra en Valencia, capital de la República, es más conocida: «en cuanto se encontró con el caqui del uniforme y la faja roja del General Aranda, se abalanzó sobre él y le dio un abrazo al mismo tiempo que decía con voz trémula, velada por la emoción: ¡Ya sabe usted, mi general! ¡Me obligaron! ¡Me obligaron!» (Monleón 24).

El ABC de 15.IV.39 incluye un resumen de los dos años de teatro en la zona nacionalista con un balance no muy lucido en cuanto a

novedades: doce comedias nuevas y seis líricas (26).<sup>4</sup> No faltan alusiones bienhumoradas y patrióticas al tópico del hambre en el Madrid sitiado, como si fuera cosa del pasado: «Han llegado los del Infanta Isabel. Vienen más gorditos. Los del Madrid de la dieta y del bostezo famélico les han visto aparecer sin envidia, porque ellos también comen ya» (23.IV.39: 22). Pero pasemos a aspectos más concretos del funcionamiento empresarial.

### *Inicio de la temporada*

1. Los primeros locales en reanudar la actividad fueron Maravillas, Martín y Fontalba el Sábado de Gloria (8.IV), primer día disponible.

Fontalba inaugura la temporada con *El divino impaciente*, de Pemán, a beneficio de Auxilio Social, y en un teatro lleno de público. La compañía de José Rivero lograba así iniciar inmediatamente la actividad con una obra de repertorio, que no presentaba la menor vacilación en cuanto a censura e incidía en el flanco, muy vivo en aquel momento, de los sentimientos y los padecimientos por la religión. La reseña del crítico (A.C.), sin embargo, no alude para nada al aspecto religioso. Obtuvo una buena permanencia en cartel: unas cincuenta y cinco funciones.<sup>5</sup>

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

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

El Español optó por homenajear a Serafín Álvarez Quintero con una obra de repertorio, *Malvaloca*, «que tantos éxitos ha proporcionado a Anita Adamuz» (14.IV.39: 19), centrada en «la nueva vida que sigue al pecado una vez purgada la culpa de la redención que el amor opera en las almas» (16.IV.39: 24). Es de suponer que lo de «la nueva vida» no era alusivo—aunque ¿quién sabe?—. La función fue a benefi-



cio de Frentes y Hospitales, y Auxilio Social; y se remató con la recitación de poesías dedicadas al hermano desaparecido, a cargo de Fernández Ardavín y José Méndez Herrero.

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

3. Cinco teatros más se ponen en marcha el siguiente fin de semana: en Victoria (Reina Victoria) se repone a Pemán, *Cuando las Cortes de Cádiz*, que mereció una breve crítica sin firma y duró una semana escasa (13 funciones). Se pasa a Muñoz Seca y, a mediados de mayo, da entrada a las revistas.

Infanta Isabel, con su compañía titular (Rafael Rivelles, Isabel Garcés), también ve un buen comienzo en el homenaje a Muñoz Seca y repone *El conflicto de Mercedes*.

Por su parte, Lara también opta por el homenaje a los Quintero, con *El centenario*.

La empresa Carcellé, al cargo del Teatro de la Zarzuela, pone bastante interés en la propaganda y moralidad de sus espectáculos: «que estas 'Variedades' sean realmente 'variedades' y de noble estilo. Para ello ha contratado a . . . ». Por si esto fuera poco, se añade en la misma página del diario: «[La] Empresa propietaria y Circuitos Carcellé saludan al Caudillo y al restablecer contacto con el distinguido público madrileño . . . tienen el honor de anunciar la inauguración de su temporada de Altas Variedades . . . » (19.IV.39: 17). Se conoce que la propaganda iba bien dirigida porque

[e]l general Saliquet, acompañado por el gobernador general del Ejército del Centro . . . y de uno de sus ayudantes . . . asistió a la representación. El público, al darse cuenta de su presencia en el proscenio, prorrumpió en una gran ovación, dando vivas al general Saliquet, al Generalísimo y a España. Suspendido unos momentos el programa, la orquesta interpretó el himno *Cara al sol*, que fue acompañado por el público con el brazo en alto. (25.IV.39: 24)

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

los empresarios respecto a este género: «Otro teatro que quiere dedicarse al género frívolo . . . y nos parece que van saliendo ya muchas frivolidades. Aunque este género sea ofrecido a los guerreros que andan hoy por Madrid, como compensación de la seriedad de la reciente lucha, entendemos que no hay que exagerar. A lo mejor, los guerreros optan por presenciar un teatro formal, artístico y limpio» (20.IV.39: 18). Finalmente el proyecto de *Eslava* no cuajó y se sustituyó con otro no mucho más elevado: «Risa, risa, risa»; así se hacía propaganda de una comedia de A. y E. Paso (22.IV.39: 25), que cayó pronto de cartel. En mayo se reanudó la actividad con una opereta que reunía ambos reclamos: «arte, belleza, risa, frivolidad» (6.V.39: 22).

4. Con doce teatros puestos en marcha en el plazo de tres semanas, sólo faltaba la incorporación del Calderón, dedicado al género lírico (Compañía del maestro Moreno Torroba) que se produjo el 10 de mayo, al mismo tiempo que el Pavón, entregado a las revistas.

Para el otoño quedó la incorporación del Colisevm, dedicado a revistas, el Cómico, con comedias, y el Pardiñas, también de comedia, más la fugaz incursión veraniega del Rialto con bailes andaluces.

5. Por la importancia que adquirirán en el futuro conviene decir algo ahora sobre los Teatros Nacionales.<sup>6</sup> El Teatro Nacional de la Falange, dirigido por Luis Escobar, empezó a funcionar en junio de 1938 con una representación del auto sacramental de José de Valdivieso, *El hospital de los locos*, el día de Corpus Christi, al estilo de La Barraca, en un espacio abierto frente a la fachada de la catedral de Segovia. De este también llamado «Teatro Oficial de Propaganda de Falange» surgiría el primer Teatro Nacional de España en el teatro María Guerrero. La obra inaugural será otro auto sacramental, *La cena del rey Baltasar* el 27 de abril del 40, dentro aún de la primera temporada completa 1939-40.

Hubo un segundo Teatro Nacional que empezó la siguiente temporada 1940-41, constituido al amparo del Sindicato Nacional del Espectáculo. El Jefe del Sindicato, Tomás Borrás, propuso un programa no comercial a base de obras clásicas españolas, que se desarrollaría en el Teatro Español. El Ayuntamiento, propietario del local, aprobó el plan y tras algunas complicaciones, el Estado asumió el déficit previsto, con lo que la compañía del Español se oficializó. Dirigía el proyecto Felipe Lluch, el colaborador de Rivas Cherif en los teatros experimentales de la preguerra. Su debut fue con *La celestina* (13.XI.40).

Pero volvamos a la primavera del 39. *ABC* informa de la actividad realizada por el Teatro de Falange (13.IV.39: 27) y hace una entu-

siasta presentación de la calidad artística del grupo: «Esta joven y aguerrida agrupación, orientada hacia las más audaces formas escenográficas y espectaculares, y enraizada en la más noble y auténtica tradición teatral española . . . más de 300.000 espectadores . . . esperanza de un nuevo teatro español» (18.V.39: 17). *El Hospital de los locos* se representó en Madrid el 22 de mayo en el cine Capitol. Al día siguiente, el crítico de *ABC*, Luis Arajo Costa se deshacía en elogios por su espectacularidad, su modernidad y por el sentido de tradición que expresaba.

La segunda y última función (23.VII.39) de este aún proto-Teatro Nacional consistió en otro auto sacramental, *La cena del rey Baltasar*. Arajo Costa, además de mostrar su erudición, alabó la puesta en escena y sintió su ánimo transportado «a otras épocas españolas de poesía y ensueño», gracias «sobre todo, [a] ambiente perfumado del Retiro madrileño en una hermosa noche de verano» (25.VII.39: 19). Se repetía, pues, la tradición barraqueña de los montajes «populares» al aire libre, que su director, Luis Escobar, conocía bien.

Estas dos funciones fue lo único efectivo que se hizo en este segundo semestre de 1939. Lo demás fueron movimientos preparatorios para institucionalizar esta iniciativa, surgida del entusiasmo pero que habría fenecido pronto de no haber encontrado finalmente el apoyo oficial dentro de la nueva constitución del Consejo Nacional de Teatros (BOE 13.III.40). Este respaldo llegó a concretarse tras un año de burocracias y reuniones, como la de diciembre del 39 en que Luis Escobar, Comisario Nacional de Teatro, expuso los planes de un Teatro Nacional con sede en el María Guerrero y repertorio tanto clásico como moderno.<sup>7</sup>

### *El verano*

Pocas novedades trajo el verano en este panorama todavía provisional. Julio es un mes bastante activo aunque el número de locales abiertos desciende de trece en la primera semana a nueve a mediados de mes, y a seis el último domingo. El gran bajón se da en agosto con sólo tres teatros abiertos y cuatro la última semana. La primera quincena de septiembre es de recuperación y se puede decir que el sábado 23 de septiembre con doce teatros en marcha representa la vuelta a la normalidad. Los éxitos del verano, naturalmente cómicos, fueron dos estrenos: una opereta de Jardiel Poncela, *Carlo Monte en Monte Carlo* y *¡Que se case Rita!*, juguete cómico de Antonio Paso.

En agosto siguieron abiertos, sin embargo, treintaitantos cines en Madrid que debieron de ser la gran competencia en la atracción de la

población madrileña de ese verano, probablemente numerosa, pues pocos podrían permitirse el lujo—o las ganas—de salir de Madrid para un veraneo. «¡Qué temperatura más agradable hace en este teatro . . .», «Temperatura ideal» y reclamos parecidos de los teatros, seguramente tenían poco efecto ante las mejores condiciones ambientales de los cines.

### Los géneros

El género Revista-Varietades representa la proporción mayoritaria de la actividad teatral de los primeros meses y por ello vale la pena dedicar un poco de atención a esta forma de subteatro. La primera dificultad procede de su puro carácter espectacular, variable, sin texto fijo susceptible de posterior publicación. Podemos imaginar cómo serían esas funciones y conjeturar acerca del carácter general de esas obras en conjunto, pero poco más; y habitualmente por fuentes indirectas, como la información teatral de la prensa o la Censura.

De lo publicado en *ABC* acerca de esta modalidad se puede deducir, por ejemplo, lo inestable del género, que lo mismo incluye espectáculos más o menos picantes a base de señoritas, que variedades honestas y hasta infantiles con payasos, o el reino de lo «flamenco» con una mayor o menor elaboración argumental.

Se percibe también una actitud de cierta tolerancia con la frivolidad aunque no deje de marcarse el límite de la decencia acorde con la «nueva España», que parece concretarse básicamente en aspectos de vocabulario. En «Dignidad en la frivolidad» (13.V.39) finge el crítico el siguiente diálogo:

—¿No cree usted que . . . debieran aplicarse a obras así los preceptos rigurosos que acerca de la familia trae el nuevo régimen . . . ?

—¡Qué locura! Piense usted que la gente vendrá a Eslava a vivir un rato en el reino de la frivolidad. Y que la familia frívola en el teatro es una *convención arraigada* que va desde la comedia francesa, donde el marido es siempre el señor que paga los vidrios rotos, hasta esta «comedia con ilustraciones musicales» [*Mi marido está en peligro*] en que todo se hace a costa del pobre marido. No se ponga usted, pues, muy severo y aplique a esta familia . . . la medida de la frivolidad.

—Bueno, hombre. (7.V.39: 17; énfasis mío)

A los pocos días, actitud parecida inspira otro comentario sobre una revista de Chueca, *Rosas de España*, que merecería titularse «*Cocina española*, ya que sólo de cosas de comer se trata en ella . . . parece engendrada por la imaginación de un madrileño en los últimos meses del terror y las lentejas . . . un desfile de platos suculentos . . . comida heliogabalesca, que ha de consumir, por una apuesta, un Gargantúa de Madrid» (11.V.39: 17).

Este fenómeno de relajación psicológica, habitual tras las guerras, y hasta de humor, hace posible el estreno en la Comedia de una herencia del astracán titulada *Los rojillos* (A. Paso y colaboradores), sátira de la guerra. Pero con motivo de esta pieza cómica asoma otra actitud menos tolerante y menos consciente de las convenciones. El crítico—un mediocre autor teatral, José M<sup>a</sup> de Arozamena—distingue entre la sátira legítima de Muñoz Seca sobre la República y «nuestra guerra—guerra teñida de horrenda profanación revolucionaria—. . . muy seria para ser ofrecida públicamente a broma». Y se la va calentando la pluma: «[no] se puede tampoco dulcificar el instinto criminal de la horda bajo el cariño de *rojillos*. Rojazos asesinos estaría mejor. Nuestro pueblo ha olvidado pronto a sus ídolos . . .» (17.VI.39: 22). El obtuso crítico no alcanza el nivel de inteligencia de las convenciones que declaraba su sensato compañero de periódico. La mayoría del público, seguramente, sí debía de compartirlo cuando repetía aquella frase que fue cliché de entonces: «¡No me cuente usted su caso!». Perseverando en su celo, el mismo Arozamena advertía del fondo anti-patriótico de las comedias flamencas, que apoyan todo su efecto «en determinadas rebeldías que trascienden al terreno social . . . Flamenquería, señoritismo, desprecios a la humildad. Mucho cuidado con todo eso...» (24.V.39: 23), incompatible con el nuevo orden que ha abolido las clases sociales.<sup>8</sup>

No faltan alusiones al grado de esclerosis a que había llegado todo este multiforme género de la revista-variedades, en boca, por cierto, de este mismo crítico tan intachable en su espíritu nacional:

Del género de las Variedades:

¿No es hora de que vaya desapareciendo del repertorio de los recitadores y de las cupletistas el bonito recurso del señorito provocador, de la humilde mocita y del cuchillo que enarbola el 'payo' justiciero? Lo menos que se puede pedir es una consonancia de actualidad.

Definición dada para su provecho por algunos artistas de Variedades:

«Contrato es un convenio entre dos personas para que uno haga el 'vivo' y otro el 'primo'». (28.VI.39: 21)

o, en ese estilo de prosa cortada, tan propio de los años 30:

Género frívolo. Tarde de estreno calurosa; palidez mor[t]al de circunstancias en autores y cómicos. Muchas bandas: «Altamente culto y moderno». Se levanta el telón. Colorines. Muchos colorines. Un chiste de los que se ceden unas revistas a otras en noches de insomnio. Primer número.

—¿Esto no es de *Los gavilanes*?

El compañero de butaca se revuelve airado.

—No, señor. *De Parsifal*.

El descubridor del latrocinio queda satisfecho. Casi disculpa al músico.

—Por lo menos es un chico con pretensiones.

Sale un actor, calvo, a quien llaman Calvino. La primera tiple se acuerda de pronto de su origen madrileño, y al histérico conjuro hace su aparición un coro de chulas, verbeneras.

Ya en la calle, uno sigue leyendo: «Altamente culto y moderno».

Sobre todo, moderno. (19.V.39: 37)<sup>9</sup>

Otros críticos también se quejan de que lo presentado como estreno son cosas viejas disfrazadas y señalan a Antonio Paso como veterano en estas lides del buen apaño.

Todas estas características se reflejan en el tratamiento dado por la censura de aquellos años a la Revista y las Variedades.<sup>10</sup> Puesto que la inestabilidad formal del espectáculo representaba un obstáculo para el control censorial, el objetivo consistió precisamente en fijar al máximo el desarrollo de tales espectáculos. Las medidas adoptadas fueron de dos tipos, básicamente: por un lado, la obligación de presentar un libreto con la letra de las canciones, chistes y diálogos, y el título general del espectáculo. Se autorizaba cada número por separado y el conjunto del espectáculo, para evitar que se metieran números no autorizados dentro del conjunto de un espectáculo autorizado. En las Revistas era preceptivo visar los figurines de los vestidos. Esta exigencia llevaba anejas otras dos, bastante lógicas dadas las intenciones de los censores: prohibir las improvisaciones y reservar la decisión final hasta no haber visto el ensayo general, al que asistía únicamente el censor.

Por otra parte, estaba prevista una vaga flexibilidad acorde con la territorialidad y, posiblemente, el nivel social y cultural de los asistentes a locales nocturnos:

En estas funciones se exige del Delegado Comarcal un prudente y justo criterio, debiendo tener una elasticidad prudente, pues antes de fallar deberá ponderar el «medio» donde se vayan a realizar los números de variedades, y el ambiente de la localidad respectiva. . . . Cada Delegado Comarcal . . . tiene completa autonomía para ejercer la censura dentro de lo dispuesto en estas normas por el ambiente de la Comarca donde actúen estas compañías. (Abellán 256, 258)

Las autorizaciones, en principio, se daban sólo para determinadas ciudades, comarcas o provincias. Este poder de los Delegados Comarcales, que podían autorizar lo que en otras partes se había prohibido, provocó algunas denuncias de abuso: «procurarán que la [función de censurar] no quede desprestigiada ni en cuanto a cometer arbitrariedades ni en cuanto a usar de esa atribución para obtener favores femeninos etc., etc.» (Abellán 256).

#### *Géneros que se extinguen*

La impresión de agotamiento de los géneros heredados no es exclusiva del teatro menos exigente; se comprueba igualmente en el nivel más noble. Falso y caduco resultó el poema dramático de Méndez Herrero y Casas Bricio *Viento de proa* en el Español. «Al acabar el primer acto pensaron todos los espectadores: '¡Pero si esto es Echegaray!' Y, en efecto, las mismas redondillas, idénticos romances. . . .» Araujo Costa remata con dureza: «En resumen: una obra más . . . a la que concurren todas las falsedades de una escuela que pasó para no volver» (4.VI.39: 20).

Pero el fenómeno—recordémoslo—no es exclusivo de este momento. La queja y el estupor de Araujo ante esta prueba de la increíble permanencia del romanticismo no hace más que reproducir con los mismos contornos una situación que se daba en los años 30, cuando Margarita Xirgu, la actriz con gusto más refinado, representaba *El gran galeoto* de Echegaray como repertorio mientras Jardiel, entre otros, se burla de esos dramas en 1934 con *Angelina o el honor de un brigadier* (McGaha).

*Modos actorales*

Partiendo del interés por los clásicos españoles se interesó el crítico de ABC, Luis Araujo Costa, por el problema de los modos actorales. En su extenso artículo «El arte de los cómicos» (1.VI.39), entre mucha cita presuntuosa y sin que termine de verse cuál es su intención, se opone a la palabrería sonora pero sin ideas, y apunta al teatro del Siglo de Oro como buen modelo. Quizá lo único interesante sea la necesidad apuntada en la exclamación final: «¿Quiérese más noble alcurnia de una profesión . . . abajada muchas veces . . . ? Dignifíquese el teatro y dignifíquese la condición de los actores . . . porque la interpretación escénica puede incluso dar nuevos horizontes a la ciencia de Baumgarten» (21).

Este mismo crítico ponderaba en *El centenario*, de los Quintero, la interpretación de Gaspar Campos con detalles que seguramente coincidían con el gusto del público medio: «Todo en él contribuye a expresar el alma de Papá Juan: el temblor de la barbilla, las inflexiones de la voz, los movimientos torpes de un anciano que va a cumplir los cien años, las miradas, ya tiernas y sentimentales, ya maliciosas; la traducción a un cuerpo caduco de un alma buena . . .» (23.IV.39: 22).

Conviene destacar el comentario de este mismo crítico alabando a la compañía Gascó-Granada por representar sin apuntador en una obra no particularmente importante: *El delirio*, de Antonio Quintero (24.IX.39: 19).

Para completar el panorama de los distintos géneros, digamos que la primera iniciativa para reanudar la ópera partió del teatro Calderón, que venía cultivando la zarzuela y que anunció para enero un abono de ocho funciones de ópera (*La Bohème*, *Traviata*, *Las gollondrinas*, *Payasos*, *Manón*, *Madame Butterfly*) «en las que intervendrán los más afamados artistas del género, contratados, a pesar de todas las dificultades . . .» (16.XII.39: 11).

*Los éxitos de público*

Sería necesario comenzar distinguiendo tres momentos: los meses de abril-junio, el verano y el primer tramo de la nueva temporada 1939-40.

1. *Hasta el verano*. La revista *Mujeres de fuego* alcanzó 101 representaciones en el Martín desde el mismo Sábado de Gloria (8.IV) hasta el 24 de mayo. Fue el único espectáculo de este periodo en superar las 100; aunque a duras penas, pues al día siguiente se anunciaba ya el reestreno de «la mejor superrevista: *Las de los ojos en*



blanco», con lo que parece claro que la empresa alargó la obra para llegar a la consideración oficial de éxito que daba la obra centenaria. Los reclamos publicitarios eran inequívocos respecto a la oferta de comicidad y sensualidad elementales: «Mucho se reirá el público con los inigualables . . . [aquí nombres de los actores cómicos] y más disfrutará saboreando el fino arte de . . . [la cantante principal] que con . . . 25 bellísimas muchachas celebrarán. . . » (24.V.39: 24).

En segunda posición, con 80 representaciones, otra revista: *Las tocas* en Pavón (11.V a 25-VI) a cargo de una «compañía de revistas españolas». No hay comentarios sobre esta pieza en la prensa de los días siguientes pero el artículo «Dignidad en la frivolidad» (13.V.39: 18) toma pie de «un estreno reciente» para su tema: que los autores de revista están tomando la medida a la nueva situación y evitando atrevimientos.

En tercer lugar, una obra cómica de Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, que llegó a 58 representaciones en el Infanta Isabel (28.IV a 30.V). Al día siguiente, A[raujo]. C[osta]. aludía a su condición de reestreno de *Morirse es un error*. Aunque no entusiasta, la reseña es positiva y señala como sobresaliente el tercer acto, contrariamente a lo que más solían atacar los adversarios de Jardiel.

*El divino impaciente* de Pemán alcanzó 55 representaciones en Fontalba (de 8.IV a 15.V). La obra funcionó bien aunque ni en la reseña del estreno (9.IV) ni en días sucesivos se hacen alusiones al contenido católico en relación con la Cruzada. El día de la despedida (14.V) se dieron tres funciones y al siguiente entró una nueva compañía con un juguete cómico, lo que quizá indique vencimiento de contrato más que falta de apoyo del público.

2. *Verano del 39*. Durante este verano se produjo un fenómeno de concentración: sólo dos obras superaron las 50 representaciones, pero esas dos superaron también las 100. El éxito del verano fue un juguete cómico de Antonio Paso (hijo), Sáez y González Álvarez, titulado *¡Que se case Rita!* Estuvo en la Comedia desde el 15 de julio hasta el 20 de septiembre (más otra decena de días en octubre 18.X a 25.X) con un total de 142 funciones. Se trata «de un juguete más, ni mejor ni peor que los muchos que, a través de las temporadas, han venido representándose en la Comedia. Seguramente llevará gente al teatro—como así fue—, pero ni la literatura ni el arte tienen relación con todo lo que allí ocurre» (16.VII.39: 55).

Cien representaciones justas alcanzó otra obra de Jardiel: *Carlo Monte en Monte Carlo*, «opereta con más cantables que cantantes», con música del maestro Jacinto Guerrero (16.VI a 30.VII), éxito más

bien preveraniego. La crítica del estreno, positiva, destacaba la dimensión de sátira de los convencionalismos del género, singularmente por haber dado la obra a una compañía que no sabía cantar. Si el segundo acto estuviera al nivel del primero habría éxito para muchas noches, dice el crítico. Quizá consciente de esta debilidad, la empresa se sintió satisfecha al llegar a las 62 representaciones y organizó un homenaje a Jardiel y a Guerrero (15.VII.39, 21).

3. *Temporada 39-40*. Con el comienzo de la temporada 1939-40 sonó para el teatro la hora de la verdad. Entre el 15 de septiembre y el 31 de diciembre hubo 11 obras con más de 50 representaciones, de ellas sólo una centenaria, la zarzuela *Monte Carmela*.

La comprobación más importante es que el absoluto predominio que ejerció el subteatro los meses anteriores, ha dejado paso a un tono general menos burdo, como si el público de soldados se hubiera retirado para dejar las butacas a un público menos silvestre o hubiera cedido en su psicología de cuartel para adaptarse a un tono de corrección.

De esas once obras de éxito no hay ningún espectáculo frívolo. Hay un juguete cómico, una obra musical, un sainete madrileño, una zarzuela original y, lo que es más importante, siete comedias. La transición respecto al periodo de abril a septiembre se concreta, pues, en la presencia consistente de este último bloque de comedias, distintas entre sí pero homogéneas frente al resto de la oferta.

Se observa, además, un cierto ritmo en los estrenos que triunfan, en ciclos de una o dos semanas, como si un grupo de público con gusto más o menos homogéneo fuera manteniendo los distintos teatros.

### *Las comedias*

—*Medio minuto de amor*, de Aldo de Benedetti (traducida y refundida por Juan José Cadenas), en *Eslava* (15.IX.39 a 10.X y 31.X a 4.XI= 49 representaciones) gustó «a los espectadores refinados», por su «argumento cómico de gran finura, en el que interviene al unísono toda una familia» más otras alusiones a la gracia, donaire, lo sagaz de la psicología y lo inesperado del desenlace (16.IX.39: 20). A duras penas alcanzó las 50 funciones, quizá por ser ya conocida en su versión cinematográfica.

—*Mis chavales*, de Luis de Vargas, en el *Cómico* (22.IX a 20.X=50). «Allí todo se resuelve imponiéndose los nobles sentimientos sin llegar nunca al sentimentalismo ni muchísimo menos a la sensiblería». Pero la breve reseña del argumento (familia honrada madrileña con hijos que llegan de la guerra y una bella refugiada que ha de

escoger marido entre los hermanos) nos hace desconfiar de la medida del tratamiento (23.IX.39: 20). También se quedó justo en las 50.

—Lo mismo que *Rosa, la pantalonera*, sainete madrileño con «[c]histes y más chistes», «[c]lasticismo un poco tardío» y un «bienintencionado decoro artístico» (6.X.39: 14). Del 4.X al 6.XI (=50) en Pavón.

—*El delirio*, de Antonio Quintero, en el Reina Victoria (23.IX a 13.XI=75). A juzgar por la crítica del estreno, una comedia sentimental-andaluza. Fue representada por la compañía Gascó-Granada, lo que asegura cierto mínimo decoro artístico; llama la atención que se representara sin apuntador (24.IX.39: 19).

—*Las colegialas*, de Leandro Navarro es una comedia consabida, de tema contemporáneo, en la que el crítico da la contrasena del «sacar a la escena hombres y mujeres en la integridad de su ser humano . . . el buen plan de la fábula y el . . . satisfacer el gusto que siempre se saca de presenciar y oír historias interesantes». La psicología de las dos amigas, íntimas desde el colegio y rivales en amor, «no por superficial [es] menos estimable» (26.X.39: 17). Mereció 80 representaciones (25.X a 7.XII).

—*Los restos*, de los hermanos Quintero, comedia burlesca sobre el tema de los gemelos, ya presentada en América, se estrenó en «[n]oche triunfal» y duró 61 funciones (9.XI a 12.XII). Maestría, humor y buenos sentimientos (10.XI.39: 12).

—*Los brillantes* es una obra musical con libro de Antonio Quintero y Adolfo Torrado que el 31.XII llevaba 58 funciones en el Colisevm (desde 1.XII).

—*¿Quién me compra un lío?*, juguete cómico despachado en dos párrafos desdeñosos por el crítico de *ABC* (6.XII a 31.XII=55): «algo muy viejo . . . olor a nafatalina . . . La gente se ríe mucho . . .».

Tres obras hay que ofrecen algo más que vulgaridad:

—Jardiel se presentó por tercera vez en seis meses ante el público de Madrid. En esta ocasión con *Un marido de ida y vuelta*, que logró 94 representaciones (26.X a 21.XII en Infanta Isabel, con Isabel Garcés). Se ve que Araujo Costa capta el sentido de «despropósito» y ruptura lógica del planteamiento cómico jardielesco pero que no termina de gustarle del todo, aunque respeta y elogia su talento. Probablemente el público anduviera en esa misma indecisión, pero el caso es que acudió al teatro con asiduidad.

—Lo interesante de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* son sus implicaciones sociales de esnobismo aristocratizante. Se trata de una adaptación (a cargo de Luis de Vargas) de una novela de Carmen

de Icaza que, como señala el crítico de *ABC*, «es . . . una muchacha de la crema». Pero no se contenta con esa alusión sino que ahonda: «Airosa, inteligente, culta, elegante, con dos líneas de antecesores que la relacionan a familias de alto relieve social, cuanto ella escriba y haga representar en el teatro tiene siempre interés, *al menos desde el punto de vista de la sociedad*» (16.XI.39: 11; énfasis mío). La comedia, en sí misma, no es objeto de mucho comentario en la reseña. Lo que puede atraer al lector y lectora de *ABC* en este caso no es lo entretenido de la comedia sino la oportunidad que ofrece de contemplar o identificarse con las maneras y el mundo de la clase alta (Gascó-Granada en Reina Victoria; a partir del 15.XI. a 31.XII.=80 representaciones).

—*Monte Carmelo* es posiblemente uno de los últimos estertores de un género condenado a la extinción: la zarzuela. Todos los elogios acerca de la calidad de la música de Moreno Torroba en esta obra suenan a marcha fúnebre:

En el paisaje desolador de nuestro teatro lírico, brota de vez en cuando alguna rara flor que le anima momentáneamente y nos hace creer en su fertilidad no extinguida y en la posibilidad de ver renovadas antiguas y frescas gracias. . . . La zarzuela como género no es mejor ni peor que otro cualquiera destinado a cumplir una función teatral. Es la capacidad creadora de los autores, el ingenio y la fantasía del poeta y la inspiración y maestría del músico los que confieren jerarquía. (18.X.39: 13)

Por otra parte, el crítico musical, Regino Sainz de la Maza, escribe desde el presupuesto de que este género lírico es la plasmación teatral de «la vena popular española». En *Monte Carmelo*, el marco es «una Granada de portfolio . . . romántica». No dejan, sin embargo, de señalarse varios defectos: escenas demasiado largas, desgana en alguno de los cantantes principales, exageración interpretativa en otro, penuria en el decorado.

En cualquier caso, lo destacable es su éxito de público, que se inicia el 17 de octubre y es aún constante el 1 de enero, con 106 representaciones. El libro era de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, y la música de Federico Moreno Torroba.

### Conclusión

1. Al observador del teatro madrileño de estos meses de abril a diciembre del 39 se le impone una primera distinción: la primavera-verano, por un lado, y el arranque de la nueva temporada 1939-40, por otro. Los rasgos que pueden señalarse para el primer periodo suponen, en definitiva, la puesta en marcha del teatro:

- una escalonada rapidez: de los 13 locales que funcionaron ese año, 12 estaban en marcha en el plazo de tres semanas (3/ 7/ 12).
- absoluto predominio del entretenimiento: en forma de género ligero (7/13 locales), mayoritariamente cómico con alguna comedia (5/13) o musical (1/13).<sup>11</sup>
- urgencia y provisionalidad en el repertorio: como es lógico, las compañías echaron mano de obras de repertorio o espectáculos de rápida confección con los que comenzar, mientras los autores y artistas conocidos iban llegando a Madrid y se ponían en condiciones de preparar algún estreno más o menos riguroso.

2. El otoño de 1939 significó un comienzo de normalización en el panorama teatral: el género frívolo pasa a segundo plano; las obras de más éxito pertenecen a géneros distintos; el público medio adicto a la comedia empieza a ser estable en su asistencia a los teatros. Los autores taquilleros, Luis de Vargas, Muñoz Seca, Antonio Quintero, Leandro Navarro, los Quintero, Adolfo Torrado y Jardiel, son básicamente los mismos que hacían buenas liquidaciones durante la República. Con la excepción de *Un marido de ida y vuelta* de Jardiel—cuyo teatro no cambia antes o después de la guerra (García Ruiz; Ruiz Ramón 269)—el tono de calidad es bajo.

3. El panorama, a mi juicio, no debe sorprender. Corresponde a lo que cabía esperar en tales circunstancias. Tampoco debe llevarnos a obtener conclusiones apresuradas. Parece mejor, por el momento, subrayar el carácter no significativo del panorama del teatro madrileño en los primeros seis meses, que fueron de excepcionalidad y transición, tanto por los aspectos patrióticos como por los empresariales y de reorganización. Sería bueno, pues, descartar estos meses preotoñales a la hora de hacer valoraciones del conjunto del teatro de la posguerra.

4. Llama la atención la ausencia de un teatro que pueda calificarse estrictamente como teatro franquista o falangista; esto es, un teatro apologético del régimen concebido como tal.

5. Lo contenido en estas páginas confirma en la práctica la distinción de que partí al comienzo, entre esos dos tipos de teatro, el público de baja estofa y el «otro» imposible y de calidad.

Y, no obstante, si se contempla esa distinción—establecida por Ruiz Ramón con el lógico afán clarificador necesario en un manual—con la perspectiva de las décadas subsiguientes, sería posible matizarla haciendo sus términos más homogéneos. Habría, en primer lugar, que hacer algunas precisiones respecto al concepto mismo de Teatro Público y, después, tener a la vista el teatro español de los años 40, 50 y 60, para delimitar no dos, sino tres categorías de teatro: el «otro», imposible; el Teatro público malo y el Teatro público que, en medio de precisamente *este* difícil contexto teatral, procura abrirse paso y presentarse ante el público con ciertos niveles de calidad o, al menos, de dignidad.

Si bien es cierto que en la inmediata posguerra—estos primeros meses y años a partir de abril del 39—parece no existir más que esa desesperante disyuntiva de lo malo posible y lo bueno imposible, también parece que el Teatro público en España a partir de 1950 inicia una línea ascendente, encabezada por Antonio Buero Vallejo y completada por un notable grupo de comediógrafos, que poco a poco llegó a consolidar un público teatral de considerables dimensiones numéricas. Este público nuevo no aceptaba provocaciones o posiciones críticas antagónicas a sus valores—como quedó claro en los primeros años 70—, pero tampoco pasaba ni por la zafiedad ni el puro entretenimiento mecánico y sin sustancia. Que no es poco, visto el panorama.

#### NOTAS

\*Una primera versión reducida del presente trabajo fue presentada en el xii Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, agosto 1995).

1. Ver Holloway que estudia precisamente *ABC* hasta 1936.
2. Ver los espléndidos resultados de este acercamiento—que aquí se prolonga—en Dougherty-Vilches. Estos dos investigadores llevan a cabo un proyecto, pionero y exhaustivo, que cubrirá el teatro español representado desde 1918 a 1936.
3. De no indicarse otra cosa, todas las fechas y número de página corresponden al diario *ABC*. Acercamientos al teatro durante la guerra pueden verse en Marrast y Mundi.
4. Comedias nuevas: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (Jardiel), *Yo soy Brandel* (J.I. Luca de Tena), *Garcilaso de la Vega* (Mariano Tomás), *De*

*ellos es el mundo* (J.M. Pemán), *Manos brujas y Gracia y justicia* (Antonio Quintero), *Felipe, el de la F.A.I.* (Sicilia y M. Merino).

5. Los cómputos que ofrezco proceden de una sola fuente, ABC. No son, por tanto, rigurosamente exactos aunque sí bastante aproximados y, en cualquier caso, suficientes para el propósito que me he fijado en el presente trabajo.

6. Para todo lo referente a los Teatros Nacionales ver Peláez, especialmente Aguilera «Antecedentes» y «Felipe Lluch».

7. Se constituye el Consejo Nacional de Teatro y se citan sus miembros. Presidió la reunión el marqués de Lozoya, que propuso que el Consejo formara parte de su Dirección General de Bellas Artes (ABC, 12.XII.39: 11).

8. En una línea semejante va el intento, en 1944, de depurar el gusto y huir de la rutina eliminando de la letra de las canciones «las españoladas con los juramentos ante Dios de amores eternos, muerte del torero en la plaza, la mocita que le engaña, etcétera» (Abellán 40).

9. Más sobre variedades: I.VI.39: 21.

10. Sigo a Abellán (37-43 y 255-59), que recoge datos y legislación algo más tardía (1944) pero—creo—perfectamente aplicables en líneas generales.

11. Maravillas, Victoria, Zarzuela, Martín, Chueca, Muñoz Seca, Eslava, Comedia, Español, Lara, Isabel, Fontalba, Calderón.

#### OBRAS CONSULTADAS

- Abellán, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península, 1980.
- Aguilera Sastre, Juan. «Antecedentes republicanos de los Teatros Nacionales». Peláez 1-39.
- \_\_\_\_\_. «Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del Teatro Nacional Español». Peláez 40-67.
- Dougherty, Dru y M<sup>a</sup> F<sup>a</sup> Vilches de Frutos. *La escena madrileña entre 1918 y 1926 (Análisis y documentación)*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- García Ruiz, Víctor. «El joven Jardiel en su contexto: los compañeros y la crítica». *Estreno* 21.1 (1995): 32-37.
- Holloway, Vance R. «La Página Teatral de ABC: actualidad y renovación del teatro madrileño». *Siglo XX/20th Century* 7 (1989-90): 1-6.
- \_\_\_\_\_. *La crítica teatral en ABC (1918-1936)*. Nueva York: Peter Lang, 1991.
- Marrast, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Barcelona: Institut del Teatre, 1978.
- McGaha, M.D. *The Theater in Madrid during the Second Republic: A Checklist*. Londres: Grant & Cutler, 1979.
- Monleón, José. *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Mundi Pedret, Francisco. *El teatro de la guerra civil*. Barcelona: PPU, 1987.
- Peláez, Andrés, dir. *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*. Madrid: Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Cultura), 1993.

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1975.