

El Teatro Nacional del Español: la crisis de marzo de 1942

The Teatro Nacional del Español: the Crisis in March 1942

EMETERIO DIEZ PUERTAS

Universidad Camilo José Cela
Castillo de Alarcón, 49. 28692 Madrid
ediez@ucjc.edu

RECIBIDO: 11 DE FEBRERO DE 2011
ACEPTADO: 3 DE MARZO DE 2011

Resumen: En marzo de 1942 Gabriel Arias Salgado, Vicesecretario de Educación Popular, se hace con el control del Teatro Español de Madrid y adopta varias medidas para mejorar una gestión que considera anómala. En primer lugar, desplaza parte de la administración de la sala a la Delegación Nacional de Propaganda y modifica el organigrama de gobierno hasta que decide rectificar y nombra a Cayetano Luca de Tena director del coliseo. En segundo lugar, mejora la explotación económica del teatro y, por lo tanto, consigue que el proyecto del Teatro Nacional del Español sea viable, pero sin que ello le permita abordar de forma inmediata la modernización de sus instalaciones, en especial, en lo referente a la iluminación. Por último, somete a un estricto control ideológico el repertorio del teatro y recupera las representaciones religiosas del Corpus Christi.

Palabras clave: Teatro franquista, Teatros Nacionales, Gabriel Arias Salgado, Manuel Augusto García Viñolas, Cayetano Luca de Tena.

Abstract: In March 1942, Gabriel Arias Salgado, Vice-Secretary of Popular Education, takes control of the Teatro Español in Madrid. He adopts various measures to improve a management he regards as anomalous. First of all, he removes part of the administration from the room of the National Delegation of Propaganda; he modifies the organization chart of the Government and appoints Cayetano Luca de Tena as director of the coliseum. Secondly, he improves the economic exploitation of the theatre. He makes possible the project of the Teatro Nacional del Español, although he cannot undergo the modernization of its facilities immediately, lightning specially. Finally, he subjects the repertory to strict ideological control and recovers the religious performances of the Corpus Christi.

Keywords: Spanish Political Theatre under Franco, National Theatres, Gabriel Arias Salgado, Manuel Augusto García Viñolas, Cayetano Luca de Tena.

La idea de crear en España un Teatro Nacional se remonta a finales del siglo XVIII. Entonces se formula como una alternativa al teatro público de los regímenes absolutistas, donde el teatro oficial era una concesión real, casi un monopolio y un gremio, como la Comédie-Française. Por otro lado, la idea del Teatro Nacional se consolida como una reacción a la pérdida de calidad del teatro comercial: evasivo, viejo, antinatural, rutinario, elitista, solo pendiente de la taquilla. Constituye, en este sentido, la aspiración de unas élites intelectuales que viven en el contexto urbano, industrial y de clases de la Edad Contemporánea, la cual propicia la irrupción e imposición de ese teatro comercial.

En concreto, con el concepto Teatro Nacional los estudiosos designan distintas iniciativas e instituciones destinadas a reformar el teatro en España y crear un teatro estatal, es decir, un teatro financiado mediante impuestos, consagrado de forma especial a la dramaturgia nacional y destinado a elevar el nivel cultural del pueblo. Tal idea puede desarrollarse después en proyectos muy distintos según el signo político e ideológico de los promotores o bien dar lugar etapas distintas en la gestión de dicho teatro. Pero, en líneas generales, se trata de una institución que conlleva subvenciones, un edificio público, un equipo artístico fijo, que incluye director de escena, asesor literario, escenógrafo o director musical, y una compañía estable, que se dedica a la representación, bajo los parámetros de máxima calidad artística, de los clásicos españoles y universales, la dramaturgia nacional y el teatro experimental. Incluso puede albergar en su seno una Escuela y un Museo. Teatro, por lo tanto, con vocación cultural y educadora, de prestigio y de renovación, academia y laboratorio, del pueblo y del Estado. Y, desde luego, teatro burgués. Porque, aunque se oponga a lo comercial, es una idea burguesa, un efecto del mercado o, más bien, del capitalismo social europeo y hasta del capitalismo corporativo fascista. En los regímenes comunistas o anarquistas todo el teatro es del Estado o del sindicato, como sucederá en España durante la Guerra Civil.

Tras múltiples tentativas (Dougherty/Vilches; Aguilera Sastre 1993a y 2002; Consorcio), ese Teatro Nacional se hace realidad en el campo del teatro musical. Me refiero al Teatro de la Ópera y, tras su cierre momentáneo en 1926, al Teatro Lírico Nacional. El Teatro Dramático Nacional, sin embargo, es una creación del franquismo. En abril de 1940, el Ministerio de Educación abre el Teatro Nacional María Guerrero y, en octubre, la Falange se hace con la concesión del Teatro Español. El objetivo de estas páginas es, precisamente, dar cuenta del desenvolvimiento del Teatro Nacional del Español durante el

año 1942. Esta fecha señala una nueva etapa en el coliseo, la cuarta tras la Guerra Civil, y, además, es la más larga, ya que las decisiones de Gabriel Arias Salgado, Vicesecretario de Educación Popular, marcan el futuro.

La documentación principal que nos permite describir lo que supone este cambio procede del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGAC). El expediente consultado comprende básicamente una serie de cartas, proyectos, presupuestos, peticiones e informes intercambiados, básicamente, entre el Teatro Español, la Delegación Nacional de Propaganda y el Departamento de Teatro. La importancia de estos documentos radica en que son fuentes directas, seriadas (aunque incompletas) y no voluntarias, es decir, con menor sesgo que otras fuentes primarias que también utilizamos con profusión. Me refiero a los libros de memorias (Escobar, Ridruejo), a los testimonios (Borrás, Luca de Tena) y a las entrevistas (Fernández Conde, Santa-Cruz, Oliva/García Dueñas), fuentes directas fácilmente manipuladoras. Bien es verdad que, con respecto al expediente del AGAC, al tener en cuenta los lectores que, en 1942, reciben estos documentos oficiales (receptores proyectados), hemos tenido que someter, en algún caso, el contenido a una severa crítica y, desde luego, hay sonoras ausencias. Por ejemplo, no encontraremos en ningún documento una explicación clara de por qué se cesa a García Viñolas. Por otro lado, somos conscientes de que manejamos unas fuentes parciales tanto por su sesgo como por su volumen. En el futuro, y de cara a estudios más extensos que los que estas páginas permiten (entre la aprobación y la publicación de este artículo Blanca Baltés ha presentado su tesis sobre Cayetano Luca de Tena) es preciso consultar la documentación de instancias superiores, además de acudir a la documentación municipal, sindical y a un rastreo mucho más exhaustivo de la prensa.

En cualquier caso, esta documentación nos permite avanzar en lo que sería una Historia Social del Teatro en España, es decir, un estudio del teatro desde postulados teóricos representados, entre otros, por la corriente francesa de los *Annales*, la tradición marxista británica y la tradición anglosajona de la “social history” (Juliá). Este enfoque del hecho teatral cada vez tiene más desarrollo, aunque desvinculado de la teoría marxista que dio lugar o influyó en estudios como los de Hauser, Berthold y Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala. En concreto, para esta historiografía, la historia del teatro se concibe como estudio en el tiempo de las estructuras teatrales. Esas estructuras, interrelacionadas entre sí, configuran la base económica, los usos políticos y sociales del teatro y, por último, su pensamiento, siempre ligado al lenguaje teatral.

En concreto, estas páginas abordan un estudio de las instituciones políticas que controlan el Teatro Nacional del Español con el fin de demostrar que la gestión y programación viene dictada por instancias superiores a la dirección del teatro o debe someterse a su aprobación, una injerencia que nos parecería intolerable en los actuales teatros públicos. Para ello, y tras resumir el origen del Teatro Nacional de Falange, aspecto que ya ha merecido varios estudios (Aguilera Sastre, Bernal/Oliva, García Ruiz), determinaremos los cambios que, a raíz de la crisis de marzo de 1942, se producen en el organigrama de gestión del teatro, en los recursos financieros, humanos y técnicos y, por último, en la programación.

1. EL TEATRO NACIONAL DE FALANGE

En enero de 1938, al formarse el primer gobierno de Franco, Ramón Serrano Suñer unifica los servicios de prensa y propaganda del Estado y del partido fet de las jons bajo el Ministerio del Interior y entrega su administración al sector más fascista del régimen. Al frente de la propaganda se sitúa Dionisio Ridruejo, un joven poeta que ha pertenecido a la corte literaria de José Antonio Primo de Rivera, en expresión de Carbajosa. Ridruejo, a su vez, designa como Jefe del Departamento Nacional de Teatro y Música a Luis Escobar. Éste, en realidad, no es un hombre de Falange. Proviene de una familia noble y conservadora y es un monárquico bohemio de talante liberal. En la primavera, Dionisio Ridruejo pide a Luis Escobar que monte un auto sacramental en Segovia con motivo del Corpus Christi. Tras leer distintos textos, Luis Escobar se decanta por *El hospital de los locos*, de José de Valdivielso. Como solo ofrece papeles a ciertos actores de *La Tarumba* y estos los rechazan para no romper la compañía, Luis Escobar tiene que confeccionar un nuevo elenco y una nueva compañía que pasará a ser conocida como el Teatro Nacional de la Falange.

Terminada la guerra, esta agrupación comienza a funcionar como una compañía del Estado, pero sin una sala propia (Bernal/Oliva 27). Ahora bien, Luis Escobar encaja mal en el Servicio Nacional de Propaganda. Este organismo, como decíamos, está dominado por un falangismo de corte radical y fascista con el que el director está en desacuerdo. Por otro lado, la actividad del departamento de teatro se reduce a la censura y a la gestión de la compañía, cuando, con el fin de la guerra, debería asumir la dirección de la política teatral en otras facetas. Pero Luis Escobar no es un dirigente político y tampoco se siente autorizado y con autoridad para imponer nada. “Mi puesto era casi fantas-

mal, con un sueldo modestísimo y ninguna autoridad concreta”, aunque “eran muchos los que lo ambicionaban” (Escobar 130).

Uno de los que desean su puesto es Felipe Lluch. Entre sus documentos privados, se encuentra una larga descalificación del trabajo de Luis Escobar, donde puede leerse:

hoy día, el Departamento –abandonado por sus titulares, a quienes no interesa más que el jubiloso y espectacular cometido del mal llamado Teatro Nacional de la Falange- está regido, sin la seguridad que da la autoridad y sin la tranquilidad que supone la remuneración, por un Secretario [Ramón Escobotado] no reconocido oficialmente y que, cansado ya de trabajar sin apoyo y sin estímulo, apenas realiza función alguna. (García Ruiz 2010, 377)

Con el fin de sustituir a Luis Escobar, el 28 de junio de 1939, Ramón Escobotado y Felipe Lluch cierran un proyecto de reorganización total del teatro y del propio del Departamento, con el fin de hacerlo llegar a Ramón Serrano Suñer (García Ruiz 2000 y 2010). Este proyecto, sin embargo, no sale adelante. Es verdad que Luis Escobar carece de dotes y de ambición para cargos políticos. Pero Felipe Lluch tiene un pasado de amistades republicanas que le cierra las puertas a puestos tan altos. De hecho, tendrá que presentar acreditaciones y avales de su adhesión al Alzamiento (Aguilera Sastre 1993b, 65).

Felipe Lluch intenta entonces aproximarse al Ministerio de Educación. Franco acaba de nombrar un nuevo ministro, José Ibáñez Martín, miembro de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas. Entre julio y agosto de 1939, Lluch redacta un proyecto (García Ruiz 2000, 117-32) y un borrador de disposición (García Ruiz 2010, 369-76) para que el ministerio emprenda la reforma teatral a través de un Instituto Dramático Nacional. Su sede estaría en el Teatro María Guerrero. Pero las divisiones y los enfrentamientos conducen a que Lluch desista del proyecto.

Quien no desiste es el Ministerio de Educación. A comienzos de 1940, el director general de Bellas Artes llama a Luis Escobar y le ofrece dirigir el Teatro María Guerrero. Allí debe poner en marcha el Teatro Nacional. Le promete una subvención anual de 300.000 pesetas, además de los ingresos en taquilla y la exención de impuestos. Escobar acepta y deja el Teatro Nacional de Falange, pero se lleva a sus actores.

El mismo día en que el María Guerrero abría sus puertas para la nueva etapa [27 de abril] recibí del Ministerio del Interior un cese fulminante de mi anterior cargo que yo contaba como cancelado. El tono del cese probaba que mis antiguos compañeros estaban respecto a mí en son de guerra” (Escobar 132).

El desplante de Luis Escobar favorece que, en febrero de 1940, Ridruejo apruebe el proyecto de Lluch de montar una gran representación teatral de significado contenido político para celebrar el primer aniversario de la Victoria. Es el espectáculo *España, una grande y libre*. Lluch propone que se estrene el 7 de abril de 1940 en el Teatro Español de Madrid. Es así como Felipe Lluch pone sus ojos en el Español para convertirlo en la sede de la segunda etapa del Teatro Nacional de la Falange.

Aguilera Sastre (1993a) señala que el Teatro Español figura en numerosos proyectos previos a la Guerra Civil como uno de los coliseos que debería ser sede de los teatros nacionales. Sin embargo, por “una decidida oposición del ayuntamiento de Madrid a perder el control del emblemático escenario, todas esas propuestas habían acabado en fracaso” (26). En efecto, como puede verse en el trabajo de Gil Fombellida, el ayuntamiento madrileño había instaurado la práctica de explotar el teatro mediante un concurso público al que se presentaban compañías comerciales, entre otras, la de Margarita Xirgu.

Tras la guerra, la explotación del Español pasa por dos fases. La primera es comercial y tiene dos etapas. La compañía de Ana Adamuz ocupa el teatro desde abril de 1939 hasta el final de la temporada. Luego el concurso de 1939-1940 lo gana el empresario Manuel Herrera Oria y trabajan las compañías de Niní Montión y de María Guerrero.

En octubre de 1940 se abre una segunda fase de explotación del coliseo. Se caracteriza porque la gestión corresponde a un organismo público dependiente de un ministerio. Es una fase que da lugar al segundo Teatro Nacional. Se prolonga, con distintas etapas, hasta 1980, cuando la sala vuelve al ayuntamiento. Pero los primeros años son muy convulsos. Se suceden tres equipos que dan lugar a tres períodos: el triunvirato Alfaro-Borrás-Lluch durante la temporada 1940-1941; la etapa de Manuel Augusto García Viñolas (de junio de 1941 a febrero de 1942); y, desde marzo de 1942, la etapa de Cayetano Luca de Tena, fuertemente fiscalizado desde la Vicesecretaría.

En efecto, el 30 de octubre de 1940 el ayuntamiento de Madrid, tras mu-

chas reticencias, concede la explotación del Español a una coalición de falangistas. Está formada por el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), cuyo jefe, Tomás Borrás, se convierte en Director Artístico del teatro, y por la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, cuyo responsable, José M.^a Alfaro, pasa a ser Director General del teatro. Felipe Lluch, el cerebro del proyecto, obtiene el puesto de Director de Escena (Bernal/Oliva 33). Sin embargo, la gestión se salda con logros modestos. Lluch pone en marcha una nueva Compañía Nacional de Falange, pero no consigue abrir la escuela que proyectaba y el resultado económico es negativo. Además, el propio director de escena fallece semanas antes de concluir la temporada.

2. LA CRISIS DE MARZO DE 1942

Se plantea entonces quién sucederá a Felipe Lluch y cuál será la suerte de su proyecto. Aunque ignoramos las nuevas batallas que, sin duda, tienen lugar, lo cierto es que Tomás Borrás y el SNE se retiran. Entre otras razones, porque, tras la crisis ministerial de mayo de 1941, de la que luego hablaremos, los sindicatos pasan a depender de José Luis Arrese, mientras Gerardo Salvador Merino es depurado.

En cambio, la Delegación de Prensa y Propaganda decide seguir adelante. Según Lola Santa-Cruz, Cayetano Luca de Tena, discípulo de Felipe Lluch, es propuesto para dirigir el teatro. Sin embargo, él lo rechaza porque piensa que su excesiva juventud es un obstáculo para su nombramiento (71). El puesto de Director del Teatro recae entonces en Manuel Augusto García Viñolas. Es una decisión de José Jiménez Rosado, Administrador General de la Prensa del Movimiento, oficina que, por segundo año, financiará la concesión. García Viñolas es en aquel momento Jefe del Departamento de Cinematografía y director de la revista *Primer Plano*. Su experiencia teatral es mínima. Poco más de unos meses con *La Tarumba*. Dice Viñolas:

La verdad es que no tenía yo credencial alguna para ocuparme del teatro, sólo una vocación. El hecho de haber hecho crítica teatral y haber estudiado y gustado del teatro en mi tierra y luego más tarde no me daba realmente título alguno para ocuparme de aquello. Pero eran tiempos en que uno tenía que ocuparse de muchas cosas y casi ganarse el propio título, y esto es lo que procuré hacer. (Fernández Conde 66-67)

La primera tarea de García Viñolas consiste en ganar el concurso de adjudicación del teatro que, en agosto de 1941, abre el ayuntamiento de Madrid. El pliego de condiciones consta de once cláusulas. La primera fija el marco temporal del convenio: de septiembre de 1941 a agosto de 1942, prorrogable por dos años más. La segunda cláusula señala que el repertorio y las compañías que lo pondrán en escena tienen que tener la aprobación de la Comisión de Cultura e Información del Ayuntamiento. Asimismo el Regidor Delegado del Teatro del ayuntamiento, José Vicente Puente, tiene que estar siempre informado y dar el visto bueno a cualquier cambio en la programación. José Vicente Puente es el autor de *Una chica topolino*, todo un *best seller*, y escribirá la versión de *Fausto* que el Español estrena en 1944.¹

El 5 de septiembre de 1941 la Comisión Municipal Permanente del ayuntamiento aprueba la concesión del Español a la Delegación de Prensa y Propaganda (DEPP). De acuerdo con las peticiones formuladas por la Comisión de Cultura e Información del ayuntamiento, el 13 de septiembre se firma un convenio que, a las once estipulaciones del concurso, añade siete cláusulas más.

La primera exige que la DEPP forme una compañía titular con los actores más prestigiosos, como Mary Carrillo, Mercedes Prendes, Julia Lajos, Jesús Tordesillas, Julio Peña, etc. Asimismo, a la vista del proyecto presentado por García Viñolas, acuerda un repertorio formado por (cito el documento depositado en el AGAC): *Lo que el viento se llevó*, “cuya realización cinematográfica ha constituido el más resonante éxito tenido por el cine de América”, dice depositado; *Don Juan Tenorio*, “el famoso drama de D. José Zorrilla, cuya tradicional reposición tendrá lugar un carácter extraordinario por la cuidadísima puesta escénica”; *Macbeth*, tragedia de Shakespeare; *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca, “cuya representación será revestida de gran importancia como homenaje a la memoria del gran comediógrafo”; y un estreno de Jacinto Benavente. Otras propuestas aprobadas no se llevarán a cabo: *Los prados de León*, “comedia histórica de Lope de Vega, versión espectacular de Felipe Lluch Garín”; *Intriga y Amor*, de Schiller; *El café*, “comedia de Fernández de Moratín que sirva para crear en torno a esta figura un recuerdo literario que merece”; *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, “como precursor de la comedia moderna, de singulares recursos teatrales, que luego han cultivado algunos teatros extranjeros”; y, finalmente, “una obra escogida por concurso nacional”.²

A continuación, García Viñolas forma la compañía y pasa a designar los directores de cada obra: : *Lo que el viento se llevó*, Cayetano Luca de Tena, el *Tenorio*, José Blanco, *El gran galeoto*, Vicente Soler, *La venganza de don Mendo*, Ed-

gar Neville, *La tragedia de Macbeth*, Cayetano Luca de Tena. Sin embargo, la permanencia de García Viñolas al frente del Teatro Español apenas dura medio año. Unos meses antes de su nombramiento se ha producido una crisis de gobierno. El Ministerio de Gobernación está casi sin ministro, pues Serrano Suñer se ocupa cada vez más de la política exterior. Pero en mayo de 1941, Franco aborda, por fin, una remodelación ministerial y nombra como ministro de Gobernación al coronel Valentín Galarza. Este designa a Antonio Iturmen-di, un abogado tradicionalista de Bilbao, Subsecretario de Prensa y Propaganda. Tales cambios son muy cuestionados por la Falange por el perfil conservador de los mandos y porque significa que el partido de José Antonio pierde el control de los medios de comunicación social. Tras varias dimisiones y ceses, Franco mantiene a Galarza en su puesto, pero devuelve los servicios de prensa y propaganda a la Falange a través de José Luis Arrese y la Secretaría General de Movimiento. José Luis Arrese pasa a crear la “Falange de Franco”, es decir, un partido más respetuoso con las otras facciones del régimen, más tradicionalista y católico y menos fascista a medida que los fascismos europeos son derrotados por los aliados.

En cuanto a los servicios de prensa y propaganda, Arrese se los encomienda a Gabriel Arias Salgado, Vicesecretario de Educación Popular, un hombre muy católico, muy franquista, además de antiliberal y anticomunista. En efecto, militante de Acción Católica y de la ACNP, Arias Salgado es un político próximo al integrismo. Se considera a sí mismo el salvador del bien común nacional, que no es otro que mantener a los españoles lejos de pecado. Además pronto va a descubrir que bajo su dependencia ha quedado un número importante de homosexuales de gran talento. Por otro lado, y a diferencia de sus predecesores, su fidelidad a Franco es total. El Caudillo está por encima del Partido, de la Corona o de cualquier otra institución que cuestione el régimen, reducto de paz y oasis de fe. En cuanto al liberalismo, sostiene que ha tergiversado por completo la escala de valores. El hombre por su culpa está entregado al placer egoísta y al dinero. Es más, el pensamiento liberal, unido al Renacimiento, la Reforma y la Enciclopedia, ha sido uno de los peldaños que nos ha conducido al Comunismo, con el que la España Nacional acaba de enfrentarse en la Guerra Civil.

Pues bien, la primera labor de Gabriel Arias Salgado es fiscalizar el trabajo de sus predecesores, conseguir un estado de cuentas y preparar un nuevo equipo. Esto le lleva varios meses. Manuel Augusto García Viñolas sale muy mal parado de esta investigación: dejación de la censura cinematográfica, in-

moralidad en el Círculo Cinematográfico Español, consignas equivocadas en *Primer Plano* y despilfarro en el Español. García Viñolas, por su parte, entiende que están boicoteando su gestión. Por ejemplo, el 23 de enero de 1942, se produce un choque porque no se han librado las 30.000 pesetas necesarias para el montaje de *La tragedia de Macbeth*. Por este motivo, el estreno se ha retrasado con una pérdida de más de 12.000 pesetas. García Viñolas le escribe a su superior inmediato, Manuel Torres López, lo siguiente:

Denuncio ante tu Delegación Nacional esta anomalía y al mismo tiempo hago ver que la Administración General con un desconocimiento absoluto de lo que son las necesidades del Teatro se permite demorar el pago ordenado por la Vicesecretaría bajo pretextos que no son justificables y que en este caso concreto han ocasionado una pérdida considerable de la que debe exigirse responsabilidades. (AGAC)

En definitiva, termina produciéndose un enfrentamiento personal que concluye en marzo de 1942 con la destitución de García Viñolas en todos sus cargos: en el Teatro Español, en circe, en el Departamento Nacional de Cinematografía y en la dirección de *Primer Plano*. Cuando haga balance de su gestión, García Viñolas considerará que su aportación más importante al Teatro Nacional del Español fueron los montajes de *Lo que el viento se llevó* y el estreno de *La honradez de la cerradura*, de Benavente.

3. CAMBIOS EN EL ORGANIGRAMA DEL TEATRO

Durante varios meses el puesto de Director del Teatro Español está sin ocupar. Bien es verdad que lo ejerce de hecho el segundo del equipo, Cayetano Luca de Tena. Antes de nombrar un sucesor, Arias Salgado quiere modificar la estructura de mando. Lo normal, en las compañías teatrales comerciales, es que el empresario de sala lleve lo que llamaríamos la Dirección del Teatro. El primer actor, por su parte, se encarga de la Dirección Escénica (realización de las obras) y de la Dirección Artística (dirección de la compañía de actores). La música, los decorados, el vestuario y demás elementos plásticos se encargan y se contratan fuera. Los teatros nacionales, en cambio, se caracterizan porque el Estado es el propietario de la sala (o bien se alquila) y además financia las obras para que las representaciones no dependan de la recaudación de taquilla. A cambio de todo ello, el Estado impone, desde arriba, la política teatral de la sa-

la. Lo hace a través de un Patronato o bien de otro organismo del que hace depender dicho teatro (en el caso del Español también está el ayuntamiento). Por debajo de esta instancia y sometida a ella, está el gestor de la sala o Director del Teatro. Éste gobierna el local y se asesora de un amplio equipo directivo donde caben un director de escena, un decorador, un asesor literario, etc. En la temporada 1940-1941, la Dirección del Teatro, la Dirección Artística y la Dirección de Escena habían sido funciones separadas (Alfaro-Borrás-Lluch). Desde marzo de 1942, se produce una simplificación del organigrama del Español por razones de economía y de mayor supeditación política.

En concreto, hasta mayo de 1942, el Teatro Español depende, en lo administrativo y en lo técnico, de José Jiménez Rosado, Administrador General de la Prensa del Movimiento. El 5 de mayo Arias Salgado decide que, en los que son sus tareas propias, es decir, las representaciones teatrales, la sala pase a depender de la Delegación Nacional de Propaganda, que dirige Manuel Torres López. En cambio, la gestión del personal y demás cuestiones burocráticas corresponden a la Administración General de la Vicesecretaría.

En esa misma fecha, 5 de mayo, Manuel Torres López escribe a Gabriel Arias Salgado y le propone que Cayetano Luca de Tena sea el Director del Teatro Español. Plantea, además, que el cargo de Director de Escena desaparezca y que una de las funciones del Director del Teatro Español sea montar el repertorio de la sala. Como es perceptivo, se procede a un examen político del candidato. Cayetano Luca de Tena descende de una de las familias más de relevantes de Sevilla. Su padre era primo de Torcuato Luca de Tena, fundador del diario *ABC* y patriarca de una larga familia de periodistas monárquicos, católicos y conservadores, además de hombres de letras vinculados al teatro. Al estallar la Guerra Civil, Cayetano Luca de Tena es arrestado con sus hermanos y el de 8 diciembre de 1936 está a punto de morir en la prisión de Alcalá de Henares cuando se prepara una saca como revancha a un bombardeo (Álvarez). En la cárcel, traba amistad con Felipe Lluch. Allí recibe tales clases magistrales de su compañero que descubre que él no está hecho para ser médico sino hombre de teatro. Lluch le promete contar con él en el futuro y, en efecto, le nombra, con 22 años, su ayudante. En fin, a la vista de esta trayectoria y de su gran profesionalidad, la Vicesecretaría coloca a Cayetano Luca de Tena al frente del Teatro Español.

Sin embargo, Luca de Tena se encuentra con que su actividad va a ser muy fiscalizada. En septiembre, se desmonta prácticamente el equipo directivo del teatro y su gestión queda supeditada a toda una cadena de mando den-

tro de la Vicesecretaría. Esta cadena la forman, de abajo a arriba, Francisco Rubiola, responsable del Departamento de Teatro, Joaquín Argamasilla, Jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro, Manuel Torres López, Delegado Nacional de Propaganda, y, finalmente, Gabriel Arias Salgado, Vicesecretario. El organigrama es tan burocrático y lento que, el 17 de septiembre de 1942, coincidiendo con la liquidación del equipo directivo del teatro, Manuel Torres López decide que Cayetano Luca de Tena se relacione directamente con él.

4. CAMBIOS EN LA GESTIÓN ECONÓMICA

El segundo cometido que se impone la Vicesecretaría consiste en someter el teatro a un férreo control económico y aplicar medidas muy restrictivas de gasto. Esto supone intervenir en el capital financiero, humano y tecnológico del Teatro Español. Se hace así por el propio carácter de Arias Salgado. Hombre muy austero, impone a todos los negociados bajo su dependencia una política muy sobria. Y, sobre todo, se hace así porque el Teatro Español ha tenido en la temporada 1940-1941 una pérdida de cerca de 500.000 pesetas, cifra realmente escandalosa. Desde luego, la Vicesecretaría está obligada a subvencionar el teatro, pero determina que el primer paso para librar dinero consista en elaborar una memoria explicativa de necesidades económicas. Esta memoria se entrega a la Sección de Teatro. Su jefe la pasa al Delegado Nacional de Propaganda y éste da el visto bueno. A continuación, la memoria llega a la oficina de intervención de la Vicesecretaría y, a la vista del saldo para fondos especiales de teatro, se entregan las cantidades correspondientes. En concreto, durante la temporada 1941-1942, la Vicesecretaría subvenciona el Teatro Nacional del Español con unas 300.000 pesetas: 150.000 pesetas para los espectáculos de la sala y otra cantidad similar para los autos sacramentales en el Retiro.

Ahora bien, este sistema choca inmediatamente con la dirección del Español, ya que dificulta su desenvolvimiento. Ya hemos comentado las quejas de García Viñolas en relación con *La tragedia de Macbeth*. No será hasta el final de la temporada cuando la Vicesecretaría reconozca que el mecanismo de control de gasto constituye en sí un problema. El 4 de mayo Joaquín Argamasilla solicita que, en cuanto al dinero, “se haga posible su rápida e inmediata movilización, pues las atenciones del Teatro no pueden estar sometidas a un expediente dilatorio o tramitación que paralice toda su actividad con los consiguientes perjuicios para su funcionamiento” (AGAC). El 19 de mayo es Cayetano Luca de Tena quien reclama disponer de una “caja chica” de 3.000 pesetas semana-

les para pequeños pagos, salarios de personal eventual y otros gastos que son necesarios para que la actividad del teatro no se paralice.

Sin embargo, también es verdad que Arias Salgado consigue mejorar la explotación del Teatro Español con su mayor atención a lo económico. Hemos dicho que, en la temporada anterior a su mandato, se habían perdido 500.000 pesetas porque (hasta abril de 1941) solo se ingresan por taquilla 234.235,55 pesetas. En cambio, durante la temporada 1941-1942 y en ese mismo lapso de tiempo, los ingresos se triplican: 682.592 pesetas. En efecto, aunque *Lo que el viento se llevó* es un fracaso, solo dos semanas en cartel, el *Tenorio* está un mes, *El gran galeoto*, tres semanas, *La venganza de don Mendo*, cincuenta días, *La tragedia de Macbeth*, cuarenta días, *La honradez de la cerradura*, casi dos meses, y *La dama duende*, más de cuarenta días (Bernal/Oliva 39-40). También es un gran éxito *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*, aunque muy costoso por sus características y por las entradas gratuitas. Este montaje y el fracaso de la gira a Barcelona, de la que luego hablaremos, determinan que la subvención siga siendo necesaria, pese a mejorarse los resultados de taquilla.

Al mismo tiempo que aumenta los ingresos, la Vicesecretaría plantea una drástica reducción de gastos. El montaje de cada obra cuesta entre 80.000 y 90.000 pesetas de media. ¿Por dónde recortar? Basta comparar el presupuesto que Tomás Borrás presenta al ayuntamiento en mayo de 1940 (Borrás 343-44) con el presupuesto de la temporada 1941-1942 (AGAC) para observar que hay un gasto excesivo en personal. No tanto en la compañía (450.000 pesetas) como en el equipo directivo y de técnicos (155.000 pesetas) y en los empleados y subalternos (155.000).

En concreto, el coste en salarios de una compañía teatral media formada por 18 actores, 7 personas en la administración, 19 personas subalternas (acomodadores, conserjes, limpieza) y 13 auxiliares de escenarios (apuntadores, maquinistas, electricista, avisador...), es decir, una plantilla de 57 personas, suele ser de 1.250 a 1.500 pesetas al día. El Teatro Español, en febrero de 1942, tiene más del doble de personal: 130 trabajadores. Estos se reparten así: 6 personas en el equipo directivo, 24 actores y 24 figurantes y más de 70 personas de administración y servicios. Su coste asciende a 2.152 pesetas diarias: 58% la compañía, 32% el personal de teatro y 10% el equipo directivo. A la Vicesecretaría le parece mucho dinero. Quiere reducir la plantilla. Pero, como hay contratos firmados, pospone esta decisión hasta el fin de la temporada.

El 2 de junio, en efecto, Manuel Torres López le dice a Joaquín Argamasilla:

los gastos generales producidos en el Teatro Español para su explotación, se elevan en algunos conceptos a cifras un tanto excesivas, por lo que te servirás realizar las gestiones oportunas a fin de examinar los contratos existentes y a la vista de los cuales, resolverás su rescisión, estableciendo lo que estimes oportuno. (AGAC)

La reducción de plantilla tiene cierto carácter de “purga”. El 24 de junio el Jefe del Departamento de Teatro le dice a Cayetano Luca de Tena que, con la “máxima urgencia”, le informe de todo el personal del Teatro Español, Compañía, Administración y Dirección que tenga otro sueldo. Así mismo le señala lo siguiente: “procederás a dar el cese a los actores o actrices sobre los que recaigan sospechas fundadas de tener aberraciones sexuales” (AGAC). El propio Cayetano Luca de Tena aprovecha la situación para desprenderse de Juan del Rey Cámara, Secretario del Teatro Español. Justifica su despido en su poca colaboración y en los comentarios en contra de su persona que han “fomentado de este modo la indisciplina y el desprestigio del Teatro en su jerarquía representativa” (AGAC). En efecto, el 3 de septiembre Juan del Rey cesa “por motivos de salud”. Poco después, se despide al resto del equipo directivo: José Montero Alonso, encargado de la propaganda, Manuel Comba, figurinista, y Manuel Parada, maestro concertador (Carrillo). No obstante, los dos últimos trabajarán posteriormente por obra representada. Es más, la Vicesecretaría le quiere bajar el sueldo al propio Luca de Tena. Se le asigna un salario de 1.200 pesetas al mes más una gratificación anual de 3.000 pesetas. Pero resulta que antes cobraba 2.250 pesetas. Son 1.050 pesetas menos. El director propone que esa cantidad salga de la caja del Español en concepto de gastos de representación.

Por último, la petición de Cayetano Luca de Tena para que, dentro del equipo directivo, se contrate a un asesor literario se desestima en un principio. Dice el Jefe de Departamento de Teatro en una carta de 17 de septiembre: “nombrar un asesor literario a la dirección de un Teatro como el Español es tan parecido como nombrar un abogado asesor para un abogado del Estado. Cuando sea preciso hacer traducciones o adaptar obras a la escena, se encarga a un técnico y se le paga por ese trabajo” (AGAC). No obstante, su petición será atendida a través del asesor literario de la Sección de Cinematografía y Teatro, Nicolás González Ruiz, nombrado en julio con un sueldo de 12.000 pesetas al año. González Ruiz pertenece a la escuela de *El Debate* y fue colaborador de la revista *Acción Española*, por lo que estuvo encarcelado durante la guerra.

Desde 1939 es editorialista del periódico *Ya* y, más tarde, fundará la agencia de noticias *Logos*. Uno de sus trabajos para el Español es *El tríptico de la Pasión*.

Una vez reducido el equipo directivo se procede contra el personal de administración, de limpieza y técnicos de sala. También en septiembre, se despide al contable, Ángel Carrasco, y al auxiliar, Domingo Serrano. Luego se examina la plantilla de técnicos. El Administrador informa que la plantilla mínima, dado que el Teatro Español es una sala de primera categoría, es la siguiente: para los tramoyistas, 1 jefe, 5 oficiales, 3 aprendices y 1 correturno de cada una de esas categorías; en electricistas, 1 jefe, 1 oficial y 2 aprendices y el correturno; el mismo número de personas en utilería.

La compañía, prácticamente, no se toca o, mejor dicho, se renueva en alguno de sus actores. Pensando en la temporada 1942-1943, el director baraja la posibilidad de contratar a Armado Calvo, Elvira Noriega, Blanca de Silos, Jesús Tordesillas y Lola Membrives, ya que lo dejan las dos primeras figuras de la compañía, Vicente Soler y Mercedes Prendes. Sobre todo, Luca de Tena pone gran empeño en contratar como primer galán a Armando Calvo.

Otra cuestión económica relevante para la marcha del teatro se refiere a las instalaciones y tramoya necesaria para unas representaciones de calidad. Luca de Tena tiene que enfrentarse en los montajes con múltiples problemas relacionados con la falta de recursos técnicos en los escenarios. Tanto le obsesiona esta cuestión que considera que, entre sus méritos principales, están algunas improvisaciones para sacar adelante los espectáculos (Baltés 2008, 174-77). Por ejemplo, ilumina su *Mabeth* con focos de alumbrado público de desecho que saca del almacén del ayuntamiento. Es más, en mayo de ese mismo año, presenta un informe para la mejora de la iluminación del teatro, pobre y escasa. Solicita una reforma completa de los elementos fijos, pide material de iluminación móvil y quiere que se cambie la instalación de corriente alterna por otra de corriente continua, además de adquirir un transformador que le permita la regulación en intensidad de toda la luz de la escena. Todo ello significa un coste final de 300.000 pesetas. Joaquín Argamasilla le informa que no hay tal dinero. Sugiere que la obra se haga mediante un acuerdo económico entre la Vicesecretaría y el ayuntamiento.

5. LA FISCALIZACIÓN DEL REPERTORIO

Dice García Ruiz que Luca de Tena, “hereda toda la técnica de su antecesor y amigo [Felipe Lluch], pero poco o nada de sus sueños ideológicos” (2010,

291). Desde luego, lo que la documentación constata es que, como viene siendo costumbre a lo largo de todo el siglo, la programación del Español está marcada por el concurso que convoca el ayuntamiento, un concurso muy relevante por cuanto marca muchas líneas de la política teatral del coliseo. En segundo lugar, las obras que Luca de Tena representa son aprobadas por su jefe inmediato, Manuel Torres López, o bien éste le dicta ciertos encargos. En este sentido, no hemos encontrado una sola carta o un informe, fechado en 1942, que nos presente algún choque relevante por esta cuestión, aunque con posterioridad parece ser que los hubo. Dice el propio director:

Yo hacía propuestas que generalmente se aceptaban. Debemos tener en cuenta que sólo se planteaban textos ya establecidos, o consagrados; no había obras que pudieran ser peligrosas desde el punto de vista de la censura. Aún así, iba más de una vez al despacho de mi jefe máximo a protestar por una censura mal entendida. (Santa-Cruz 72)

En este momento, lo que constatamos es que Luca de Tena se entrevista con Arias Salgado a finales de marzo. Luego envía la programación para los meses siguientes con el fin de que sus superiores la aprueben. En primer lugar, propone *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega. Es, dice el director, una obra fácil de acoplar dentro de la compañía, posibilita un magnífico espectáculo y cumple el requisito de divulgar los clásicos. Pero es un montaje costoso y, dado lo avanzado de la temporada, poco oportuno. Por eso se dejará para la temporada siguiente. La segunda propuesta, dentro de los clásicos, es *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Tirso de Molina. Su coste es más bajo, es muy popular, graciosa y amena y recupera un autor que entonces casi no se representa. Pero también es demasiado compleja. Hay que esperar a 1945 para que se monte en el Español. Finalmente, Luca de Tena se decantará por un texto que en estos momentos no contempla: *La dama duende*, de Calderón. La Vicesecretaría aprueba un presupuesto de 15.500 pesetas para su montaje. Se emplean en la confección de 13 trajes (6.600 pesetas), los decorados (5.000 pesetas) y la construcción de dos plataformas giratorias “divididas en cuatro sectores con eje metálico, ocho poleas y por rodamiento por bolas” (3.900 pesetas) (AGAC). El movimiento escénico que permiten estas dos plataformas convierte la puesta en escena en todo un éxito.

Otra propuesta de Cayetano Luca de Tena para lo que queda de temporada es *Intriga y Amor*, una versión de Hans Rothe y Dámaso Alonso de *Kabale und Liebe*, de Schiller. La obra tiene gran valor melodramático, es versátil y

representa al gran teatro alemán, ausente esa temporada de la programación. Pero es un espectáculo costoso y la versión todavía está sin terminar.

Una cuarta alternativa es reponer obras de la temporada anterior, salvo el *Don Juan* y *La venganza de Don Mendo*. Esta solución apenas genera gasto, pero cierra la temporada de forma poco brillante. En especial, Luca de Tena propone *Lo que el viento se llevó*, *El gran galeoto*, *La tragedia de Macbeth* y *La honra de la cerradura*. Incluso, si esta última sigue teniendo éxito, puede que sea innecesario programar más obras; con excepción, dice, de las tres comedias premiadas por el ayuntamiento, tal y como consta en las bases del concurso, las cuales no se montarán.

Otra solución consiste en dos programas de tres obras cortas con diez días de funciones. Luego se montarían las obras premiadas por el ayuntamiento. La sala, en efecto, programa un espectáculo de tres piezas breves dirigido por Modesto Higuera. Pero los textos representados no coinciden con los propuestos.

Finalmente, se decide cerrar la temporada, que viene a coincidir con el 18 de julio o día del Movimiento, con un espectáculo grandioso. Si la temporada anterior se representó *España. Una, Grande y Libre*, ahora se propone, con motivo de las fiestas del Corpus Christi, un auto sacramental. Es una vieja idea de Dionisio Ridruejo que ahora Francisco Rubiola sugiere a Manuel Torres López. En su escrito de 14 de abril de 1942, Rubiola dice que se trata de “piezas literarias de profundo sentido religioso y filosófico que constituyen, además, una manifestación de pensamiento, única entre la dramaturgia universal”. Razona su conveniencia en que: “Hoy que la humanidad se ha tornado ciega para la captación de los valores religiosos y morales ha de ser beneficioso, en grado sumo, colocar esas antorchas alegóricas del ‘auto’ para iluminar toda la vastedad a oscuras que llena por completo a la mente culta como a la rudimentaria”. Por otro lado, la Vicesecretaría “daría cabal cumplimiento a la función educadora que nos incumbe y asestaríamos otro golpe más para hundir toda la engañosa sensibilidad que nos ha traído el cine norteamericano” (AGAC).

Francisco Rubiola propone que los grupos teatrales del TEU (Teatro Español Universitario) de Barcelona, Valencia, Granada, Sevilla y Madrid organicen esas representaciones. Es más barato y conviene “dejar ese honor reservado a la juventud”, ya que son compañías formadas por alumnos del SEU (Sindicato Español Universitario). En Madrid también daría una representación la compañía del Teatro Español. El acto propagandístico se completaría con una campaña en prensa. Las “plumas más prestigiosas” escribirían artículos sobre los autos sacramentales, sus alegorías, sus claves dramáticas y sus temas teológicos.

El 15 de abril Francisco Rubiola comunica a Cayetano Luca de Tena que ha hablado con Torres López y éste ha dado su visto bueno al repertorio propuesto hasta el verano: *La honradez de la cerradura*, las obras premiadas de los autores noveles, alguna reposición y, para el Corpus, dos obras de Calderón de la Barca: *El pleito matrimonial entre el alma y el cuerpo* y la *Mojiganga de la muerte*.

Para la festividad del Corpus, la Vicesecretaría concede un presupuesto extraordinario de 80.000 pesetas. Cada uno de los montajes de Barcelona, Valencia, Sevilla y Granada se lleva 10.000 pesetas: un 40% para el decorado y un 60% para trajes. Las dos representaciones de Madrid disponen de 20.000 pesetas: un 50% para trajes y el otro 50% para decorados y atrezzo. Finalmente, los montajes de Valencia y Granada no se realizan porque los estudiantes están de exámenes. En cambio, se prorrogan varios días las representaciones en Madrid, de modo que la Vicesecretaría invierte más de 150.000 pesetas en esta campaña.

La compañía del SEU de Madrid, en manos de Modesto Higuera,³ decide montar *El hijo pródigo*, de José de Valdivielso. Se trata de una parábola que refleja el paternalismo del franquismo, el deseo de ciertos sectores de que “los rojos” reconozcan sus errores y, arrepentidos, se reincorporen al Nuevo Estado. La representación tiene lugar en la Plaza de Marqués de Comillas, antes Plaza de la Paja.

La compañía del Español, como decíamos, pone en escena en el Paseo de las Estatuas del Parque del Retiro *El pleito matrimonial entre el alma y el cuerpo*. No se representa, en cambio, la *Mojiganga de la muerte*. Hay que esperar a marzo de 1943 para que las dos obras se monten juntas. El auto sacramental presenta un combate entre el Cuerpo y el Alma. Ambos se acusan de ser la causa de los males de un difunto. Constituye una alegoría sobre la lucha entre el espiritualismo y el materialismo, entre la España católica y la España pagana, o bien, si tenemos en cuenta la propuesta de Francisco Rubiola, un combate entre el auto sacramental y el cine de Hollywood. Por supuesto, vence el Alma. Éste se une a Dios, mientras el Cuerpo se convierte en polvo.

El éxito de los autos sacramentales es de tal calibre que los seis días previstos se amplían a once días más, con un coste añadido de 74.076 pesetas. Toda la prensa alaba la iniciativa de la Vicesecretaría. El diario *Arriba* del 25 de junio dice: “Recurrir por medio del teatro a influir en la educación del pueblo es signo de cultura y de elevación espiritual”. Así mismo *El pleito matrimonial entre el alma y el cuerpo* se representará el 12 de octubre en el Teatro Español para conmemorar el Día de la Raza.

A continuación, la Compañía del Teatro Español inicia una gira veraniega a Barcelona. La idea es de Juan Martínez Penas, empresario del Teatro Tívoli de la ciudad. En marzo de 1942, ha tenido un gran éxito en su sala la compañía de ballets de Vicente Escudero y su espectáculo *El amor brujo*, estrenado en el Español. Esto le lleva a ofrecer el Tívoli para que se presenten otras obras, repartiéndose al 50% los ingresos.

Durante 49 días, en efecto, se representan *La venganza de Don Mendo*, *La honradez de la cerradura*, *La tragedia de Macbeth*, *La dama duende* y *Don Juan Tenorio*. La primera, programada para seis días, es un gran éxito de crítica y público. Mayor éxito se espera de *La honradez de la cerradura*, obra para la que el empresario ha reservado dos semanas. En Madrid se habían dado 120 representaciones. Pero resulta que “por las circunstancias políticas que concurrían en aquellos días con Don Jacinto Benavente, fue un fracaso rotundo, teniendo que quitarla del cartel a los tres días, algunos de los cuales se hizo un ingreso de taquilla de 35 pesetas” (AGAC). El texto se refiere a la filiación política de Benavente. Por un lado, se disculpa por su pasado republicano; pero también manifiesta ciertas disidencias con el régimen. Luego el informe dice: “Semejante contrariedad echó por tierra el desarrollo normal de la temporada, obligó a precipitar la marcha artística y constituyó una rémora económica con la contra de quedarnos el teatro vacío.” (AGAC). Tampoco tiene éxito *Don Juan Tenorio*. Afortunadamente *La tragedia de Macbeth* y *La dama duende* funcionan muy bien y consiguen ingresos de entre 9.000 y 10.00 pesetas. Pero, aún así, la gira se cierra, a mediados de septiembre, con una pérdida de 12.500 pesetas. Luca de Tena tiene que justificarse ante sus superiores. Y lo hace resaltando el éxito artístico de la gira y el buen nombre que ha adquirido la Vicesecretaría en la ciudad condal.

Desde luego, el Regidor Delegado del ayuntamiento, José Vicente Puente, considera que Cayetano Luca de Tena ha tenido una actuación brillante al frente del teatro y de la compañía. El 16 de junio recomienda al alcalde que se prorrogue la concesión. Está en total conformidad con el programa desarrollado y sabe que existe el propósito de continuar en la misma línea. Al día siguiente, le escribe a Luca de Tena para que le indique cuál será el repertorio de la siguiente temporada. El 29 de julio el ayuntamiento en pleno, a partir de los informes positivos de la Comisión Municipal Permanente y de la Comisión de Cultura e Información, aprueba la prórroga por un año de la concesión a la Vicesecretaría de Educación Popular. Es así como Cayetano Luca de Tena materializa la etapa de diez años en la que estará al frente del Español.⁴

6. CONCLUSIONES

El falangismo considera que, en el terreno del teatro, la revolución pendiente consiste en tres tareas: incentivar el teatro del Estado (y de su partido único); someter el teatro comercial al control del sindicato vertical y de la censura, pues está regido por empresarios poco honrados y su contenido es evasivo, inmoral y frívolo; y fomentar en ambos ámbitos, pero sobre todo en el oficial, una nueva estética teatral. Aquí nos hemos ocupado del primer aspecto y, en parte, del tercero.

Hemos visto, en concreto, cómo “el teatro que se convierte en institución pública conjuga de forma particular la doble función ceremonial-ideológica que, como se ha notado tantas veces, ha sido fundamental desde sus orígenes” (González 66). En este sentido, durante la Monarquía y durante la República, el Teatro Nacional se entiende, en gran parte, como una obligación moral del gobierno de formar a los ciudadanos, de elevar su cultura al tiempo que se conserva y difunde el patrimonio dramático nacional, proyecto que, hasta cierto punto, continúa el María Guerrero. En cambio, el Teatro Nacional del Español nace inscrito en la política de comunicación de masas de los totalitarismos, donde prensa, cine, radio, ediciones, etc., funcionan como un todo. Esto supone que, dentro del convenio con el ayuntamiento de Madrid, la actividad teatral de este coliseo surge y se desarrolla en sus primeros años bajo las directrices impuestas por los sucesivos organismos en los que el Estado ubica las tareas de propaganda. Por eso el Teatro Nacional del Español es, en realidad, el Teatro Nacional de la Falange: su segunda fase tras la marcha de Luis Escobar al María Guerrero. No representa el teatro de “los nacionales” sino el de tan solo una parte de ellos. En concreto, esta sala constituye, entre octubre de 1940 y marzo de 1942, la plataforma de propaganda más importante, en el ámbito del teatro, del sector fascista del régimen. La intervención de Arias Salgado, en cambio, conduce paulatinamente hacia el nacionalcatolicismo.

En cuanto al repertorio, la Falange entiende que su misión es dar un “estilo” al Nuevo Estado. Dentro de la retórica falangista, la palabra “estilo” es una de las más importantes (Carbajosa 116). El Estado, sus instituciones, su arte, sus ciudadanos han de tener un estilo falangista. Dicho estilo consiste en una simbiosis de espíritu militar, religioso y patriótico. En este sentido, el teatro falangista, al menos en el plano teórico, ha de ser un teatro que exalte el Imperio, la Religión y la Patria. En la práctica, este nuevo estilo de teatro, unas veces, será obra de falangistas, como Gonzalo Torrente Ballester. Otras veces estas claves dramáticas influyen en autores que no son propiamente falangistas

y hasta contaminan o bien coinciden con el teatro de dramaturgos que pertenecen a otras familias. Por ejemplo, bajo estos postulados y desde 1936 (Martínez Cachero, Dennis y Peral Vega), aparece un teatro sobre los avatares de la Guerra Civil o teatro de cruzada, como *Víspera* (1941), de Samuel Ros, montada en el Español. Así mismo, se produce un encuentro con el teatro histórico de Eduardo Marquina, un encuentro que da lugar a un teatro lleno de grandes figuras y “episodios nacionales”, como *Garcilaso de la Vega* (1939), de Mariano Tomás, también representada en el Español. Finalmente, hay un teatro religioso, no siempre en forma de auto sacramental, incluso puede ser de cruzada o histórico, como *El tríptico de la Pasión* (1943), de Nicolás González Ruiz.

Pero, sobre todo, el nuevo “estilo” es una recuperación y una renovación del teatro clásico. Éste es el verdadero teatro nacional, el que, con sus enseñanzas, ha de conducir a otro nuevo teatro nacional. Así lo expresa Gonzalo Torrente Ballester en su ensayo “Cincuenta años de teatro y algunas cosas más”, publicado en la revista *Escorial* en 1941. Torrente Ballester llama “teatro nacional” al espectáculo teatral que es común a todos y está estrechamente ligado a la Patria, esto es, la expresión dramática que rompe las barreras de sexo, localidad y, sobre todo, de clase social. Entiende que, en el caso español, esa fue la principal característica del teatro del Siglo de Oro. Lope, Calderón, Tirso... son el Teatro Nacional. De ahí su necesaria recuperación y la obligación de que forme parte del Teatro Nacional de Falange. En cambio, desde el siglo xviii, desaparece el teatro nacional porque la nobleza y la burguesía prefieren, sucesivamente, el teatro afrancesado y la alta comedia, mientras el pueblo llano se divierte con la comedia disparatada y el melodrama. Por lo tanto, España lleva más de dos siglos sin un teatro nacional. Volver a conseguirlo es la tarea del Nuevo Estado.

Esto explica que el repertorio del Teatro Español consista, en esencia, en obras del Siglo de Oro, además de textos en su clave, como el *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, y *La tragedia de Macbeth*, de Shakespeare. Desde luego, Arias Salgado no hubiese programado *Lo que el viento se llevó*, pues lo americano representa uno de sus demonios: el liberalismo. De hecho, no es casualidad (Pérez Magallón) que, desde el momento en que Arias Salgado se hace con el control del coliseo, las dos primeras obras que aprueba sean *La dama duende* y *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*, ambas de Calderón. Como tampoco lo es que el teatro clásico se convierta en la nota característica del Español frente al María Guerrero. Hasta 1947 prácticamente todos los años hay un Calderón, un Lope, un Shakespeare y un *Tenorio*, además de alguna obra de lo que hemos llamado te-

atro de cruzada, teatro histórico y teatro religioso. A este teatro le corresponde, por otro lado, una estética cuya modernidad reside en la figura del director de escena. Se le entrega un teatro público para que ofrezca una lectura franquista de los clásicos y organice el espectáculo sobre una plástica de corte historicista, colosal, mística, triunfalista y antinaturalista inspirada en el teatro fascista.

Notas

1. El pliego dice, asimismo, que es obligatorio dar un mínimo de veinte representaciones de teatro clásico español y estrenar una obra de autor novel. Esta programación no podrá interrumpirse durante la temporada teatral más de ocho días y el concesionario dará cien funciones por temporada a “precios populares, entendiéndose por tales aquellos en que los precios de las localidades no excedan del cincuenta por ciento del valor que tengan asignadas las mismas en los días ordinarios laborales”. Luego otra serie de estipulaciones reservan la sala para a actos oficiales o regulan el bar del teatro y la venta en la sala de bombones, chocolates y otros productos.
2. Las tres cláusulas siguientes, y también la sexta, se refieren, Asimismo, a la programación. Imponen la obligación de dar sesiones de música, danza española (en concreto, se pone en escena *El amor brujo*, de Falla), teatro infantil y funciones por compañías extranjeras. La cláusula quinta exige la “creación de una escuela teatral en la que recibirán enseñanza completa un grupo de jóvenes actores de Madrid y provincias”. Tampoco se cumplirá en sentido estricto. La solución de la Vicesecretaría es fundar en 1942 el Teatro Escuela Lope de Rueda, con sede en la calle Fernando El Santo n.º 20 de Madrid. Por último, se fijan las condiciones económicas. La cláusula séptima dice que el ayuntamiento se lleva el 2% de los ingresos. La cláusula novena obliga a la DEPP a entregar cada día una hoja de las ventas por taquilla.
3. Miembro de La Barraca, Modesto Higuera había fundado, al terminar la guerra, el Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles. Con él se dedicaba a representar teatro clásico para menores de edad. En enero de 1941, José Miguel Guitarte, uno de los fundadores de Falange y, en aquel

- momento, jefe del SEU, le llama para que cree algo parecido a lo que fue La Barraca, es decir, un grupo teatral compuesto por jóvenes universitarios con un repertorio popular y culto. Tras dos meses de pruebas, forma una compañía que es el origen del Teatro Español Universitario.
4. Luca de Tena deja el Español en 1952 por una desavenencia con Arias Salgado. Este le quiere imponer algo más que la programación: un primer actor. Dice el director que ese actor era “alguien que no me gustaba y no quería en la compañía, pero que iba a comulgar todos los días a la misma iglesia que el jefe. Ante esa imposición y ese modo de pasar por encima de mi criterio, preferí irme” (Santa Cruz 79). Según el actor Fernando Guillén (Oliva/García Dueñas 21), en 1952 Arias Salgado echa a Luis Escobar del María Guerrero por homosexual y a Cayetano Luca de Tena del Español por adúltero.

Obras citadas

- AGAC. Archivo General de la Administración del Estado. Sección Cultura. (3) 48 21/48.
- Aguilera Sastre, Juan. “Antecedentes republicanos de los teatros nacionales”. *Historia de los Teatros Nacionales*. Ed. Andrés Peláez. Madrid: CDT, 1993a. 1-39.
- . “Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del Teatro Nacional Español”. *Historia de los Teatros Nacionales*. Ed. Andrés Peláez. Madrid: CDT, 1993b. 41-67.
- . *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939): ideología y estética*. Madrid: CDT, 2002.
- Álvarez, Alfonso Domingo. *El ángel rojo: la historia de Melchor Rodríguez*. Córdoba: Almuzara, 2009.
- Baltés, Blanca. “Cayetano Luca de Tena, dirigir en los años cuarenta”. *ADE Teatro* 120 (2008): 171-82.
- . *Historia de la dirección de escena en España: Cayetano Luca de Tena 1941-1991*. Tesis doctoral por la Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- Bernal, Francisca, y César Oliva. *El teatro público en España (1939-1978)*. Ma-

- drid: J. García Verdugo, 1996.
- Berthold, Margot. *Historia Social del Teatro*. Madrid: Guadarrama, 1974
- Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puertotas e Iris M. Zabala. *Historia social de la literatura española*. Madrid: Castalia, 1978
- Borrás, Tomás. *Historillas de Madrid y cosas en su punto*. Madrid: Gráficas Bacheche, 1968.
- Cañizares Bundorf, Natalie. *Memoria de un escenario: Teatro María Guerrero, 1885-2000*. Madrid: INAEM/CDT, 2000.
- Carbajosa, Mónica, y Pablo Carbajosa. *La corte literaria de José Antonio: la primera generación literaria de José Antonio*. Barcelona: Crítica, 2003.
- Carrillo Guzmán, Mercedes del Carmen. *La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2008.
- Consortio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992. *Cuatro siglos de teatro en Madrid: Museo Municipal, Teatro Albeniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero*. Madrid: Exposición promovida por el Consortio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.
- Dennis, Nigel, y Emilio Peral Vega. *Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional*. Madrid: Fundamentos, 2010.
- Dougherty, Dru, y M.^a Francisca Vilches, eds. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: CSIC/Fundación García Lorca-Tabacalera, 1992.
- . *La escena madrileña entre 1926 y 1931*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- Escobar, Luis. *En cuerpo y alma: memorias de Luis Escobar, 1908-1991*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.
- Fernández Conde, Ángel y otros. *Dicho y hecho: semblanza plural de Manuel Augusto García Viñolas*. Vol. 1. Madrid: Mapfre, 2007.
- García Ruiz, Víctor. "Un teatro fascista para España. Los proyectos de Felipe Lluch". *Rilce* 16.1 (2000): 93-134.
- . *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluch*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- , y Gregorio Torres Nebrera. *Historia y antología del teatro español de posguerra: 1940-1945*. Vol 1. Madrid: Fundamentos, 2003.
- Gil Fombellida, M.^a del Carmen. *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*. Madrid: RESAD/Fundamentos, 2003.
- González, Bernardo Antonio. "Teatro Nacional e ideología en España: el caso del María Guerrero". *Gestos* 8 (1993): 65-82.

- Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Guadarrama, 1984.
- Juliá, Santos. *Historia social/sociología histórica*. Madrid: Siglo XXI, 1989.
- Luca de Tena, Cayetano. “Ensayo General. Notas, experiencias y fracasos de un director de escena”. *Teatro* 1 (1952): 45-8.
- Martínez Cachero, José María. “Talía en la Guerra Civil: sobre el Teatro de la zona nacional”. *Studium Ovetense* 14 (1986): 83-89.
- Oliva, César. “El arte escénico en España desde 1940”. *Historia del teatro español*. Dir. Javier Huerta Calvo. Vol. 2. Madrid: Gredos, 2003. 2603-40.
- , y Jesús García Dueñas. *Fernando Guillén, un actor de hoy*. Madrid: EDINUM, 1999.
- Pérez Magallón, Jesús. *Calderón: icono cultural e identitario del conservadurismo político*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Ridruejo, Dionisio. *Casi unas memorias*. Barcelona: Península, 2007.
- Rodríguez Puértolas, Julio. *Literatura fascista española*. Vol. 1. Madrid: Akal, 1986.
- Santa-Cruz, Lola. “Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español de 1942 a 1952”. *Historia de los Teatros Nacionales*. Ed. Andrés Peláez. Madrid: CDT, 1993. 69-79.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino, 1984.
- . “Cincuenta años de teatro y algunas cosas más”. Escorial (ago. 1941): 253-78