



José María Martínez Cachero

# **Talía en la Guerra Civil: sobre el Teatro de la zona nacional**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

**José María Martínez Cachero**

# **Talía en la Guerra Civil: sobre el Teatro de la zona nacional**

A la memoria de José Manuel Gutiérrez Inclán,

docto historiador de la España contemporánea.

Haya habido poca o mucha actividad literaria durante la Guerra Civil -desde julio de 1936 a marzo de 1939 y aún después, hasta concluir este año- en la llamada zona nacional y cualquiera sea la calidad y el prestigio de obras y autores, suele merecer de ordinario escasa atención y desfavorable estimación a los historiadores de nuestras letras, máxime si la consideran con respecto a la habida en la llamada zona republicana. Para la poesía es ya costumbre acogerse a un dicho de Ricardo de la Cierva, según el cual «Franco perdió en casi toda la línea la guerra de los versos»; en lo relativo al teatro no sé si acabará imponiéndose la opinión de quien sostiene que el correspondiente al bando republicano «fue, sin duda, más abundante y de mayor valor literario, por encontrarse en él autores de la categoría de Rafael Alberti, Federico García Lorca [?] y Ramón J. Sender», aunque falten pruebas comparativas de semejante abundancia y, además, no siempre la fama de algunos nombres, ni específica ni principalmente autores dramáticos, [296] puede servir como seguro reclamo de calidad superior. Ignorancia cuando no malevolencia es lo que determina (según creo) ciertas menciones, ya incompletas ya descalificadoras, dentro de la bibliografía existente, escasa desde luego. Aún resultan más graves hechos como la publicación por un organismo oficial -el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura- de un cuaderno -el número 15 de la revista «El público»- que, con el engañoso título de El teatro durante la guerra civil española, sólo presta atención al de la zona republicana, elogiosamente considerado, en tanto se guarda completo silencio para con el de la otra zona. Remediar al menos en parte semejante estado de cosas, injusto y no conveniente, es lo que me propongo con este noticioso artículo.

## Los últimos estrenos de pre-guerra

La temporada teatral madrileña 1935-36, que dio fin poco antes de que la Guerra Civil comenzase, había ofrecido entre diciembre del 35 y mayo del 36 estrenos de Sánchez Neira y Ximénez de Sandoval (en colaboración) -El pájaro pinto, comedia, teatro Victoria, 13-XII-35-, Jardiel Poncela con dos títulos: Las cinco advertencias de Satanás, comedia, teatro de la Comedia, 20-XII-35 y Cuatro corazones con freno y marcha atrás, farsa, teatro Infanta Isabel, 2-V-36, -Paulino Masip- El báculo y el paraguas, comedia, teatro de la Zarzuela, 7-I-36, -Azorín- La guerrilla, comedia, teatro Benavente, 11-I-36, -Alejandro Casona Nuestra Natacha, comedia, teatro Victoria, 6-II-36- y Bartolomé Soler -Batalla de rufianes, comedia, teatro Lara, 13-III-36-. Advierto que no se trata de lista completa de estrenos habidos durante ese tiempo y que por entonces, además de los mencionados, existían otros dramaturgos vivos y activos dentro de un panorama que parecía presidido por nuestro Nobel de 1922 y que seguían, estreno a estreno, críticos diversos, de entre los cuales cabe destacar a Enrique Díez Canedo (desde 1934 incorporado al diario «La Voz», procedente de «El Sol») y a Melchor Fernández Almagro (que se había iniciado en «La Época» para pasar después [297] a «Ya», donde al presente ejercía). Para el próximo otoño había preparativos y proyectos, casi todos truncados por la guerra como fue el caso de García Lorca con La casa de Bernarda Alba, terminada su composición el 19 de mayo de 1936 y leída cinco días más tarde en casa de los condes de Yebes cuando ya «hay acuerdo [según su autor] para estrenar la obra en el otoño venidero, quizá en octubre».

Nutrida sí pero no muy brillante dicha oferta dramática, salvo excepciones como las de Lorca (nacido en 1898), Jardiel (n. 1901) y Casona (n. 1903), pertenecientes por cronología a la Generación del 27 e incorporados públicamente al teatro desde hacía unos años; los espectadores más comunes eran burgueses de no demasiadas ni rigurosas exigencias estéticas, avenidos gustosamente con el modo benaventino como nivel máximo lo que, apoyado por empresarios y compañías, por algún crítico también, hizo casi imposible el éxito de otros modos, así condenados -Unamuno, Valle Inclán, el superrealista heterodoxo Azorín- a una situación de «teatro al margen». No extraña pues que Tres sombreros de copa, la comedia de Miguel Mihura escrita en 1932, «no le interesaba a nadie para su estreno, y me la habían rechazado (...) todos los actores, actrices y empresarios (...)». Tampoco algunos estrenos de Jardiel habían tenido éxito pese a que el nuevo humor (o humor de vanguardia), con el respaldo de Ramón y el apoyo de algunas revistas y colecciones, iba abriéndose camino salvo en el teatro, género donde el humor aceptado por el público era harto distinto: de carcajada y fácil equívoco, con situaciones hilarantes y consabidas, astracanesco en suma. Fueron estos primeros años 30 de compromiso y politización en ciertos casos y de ello puede ser muestra la vuelta al teatro en verso de tema histórico con patente intención ideológica (religiosa y política) en la elección del asunto y en el modo de tratarlo -ejemplo notorio pero ni mucho menos único es el de Pemán con El divino impaciente, estrenado en 1933, reciente la expulsión de los Jesuitas por un gobierno republicano-. [298]

Vendrá después la Guerra Civil y con ella desapariciones y exilios junto con alguna incorporación y determinadas modas, claramente efímeras (aludo a lo sucedido en la zona

nacional), pero el panorama no variaría gran cosa. En 1936 murieron Valle Inclán (mes de enero) y Unamuno (el último día del año) y fueron asesinados García Lorca (en la zona nacional), Honorio Maura y Muñoz Seca (ambos en la zona republicana). De los autores antes invocados como estrenistas en 1935-36, Casona y Masip se exiliaron (el segundo murió fuera de España y Casona pasó muchos años en Buenos Aires); en París, ausente de España mientras duró la contienda, vivió Azorín; Jardiel no volvería a estrenar hasta junio de 1939; Ximénez de Sandoval y Soler, uno y otro afectos al bando nacional, continuarían su carrera con el cultivo de otros géneros literarios. Incorporación llamo a la actividad teatral de Agustín de Foxá -desde el estreno de Cui-Ping-Sing, 1938-, quien hasta entonces era conocido como poeta lírico, y a la de Gonzalo Torrente Ballester, autor de un teatro de signo intelectual (a partir de El viaje del joven Tobías, publicado en 1938) que no llegó a representarse, victorioso en un concurso de autos sacramentales modernos, especie dramática que resurge momentáneamente a favor de una moda -a la que llamaremos «imperial»- que privilegiaba de forma casi exclusiva la época áurea de nuestra literatura. Pero no adelantamos los acontecimientos...

#### Ideas sobre el teatro y medidas oficiales

El compromiso ideológico (político, más bien) manifiesto por medio de la literatura que claramente venía apuntando en España antes de la Guerra Civil, alcanzó casi absoluta vigencia tras su estallido, lo mismo en una que en otra zona beligerante; junto a los discursos y la prensa, la poesía, la narrativa y el teatro recorrieron ese camino desde 1936 a 1939 e incluso después. El teatro, por su condición de género más en contacto directo con el público destinatario, fue especialmente atendido así en la teoría como en la práctica, representado en los lugares habituales pero sacado también a las plazas públicas -de las catedrales, por ejemplo- y acercado, asimismo, a los frentes de combate. [299]

Situados ya en la zona nacional, lo que he denominado ideas sobre el teatro atiende tanto a señalar acciones y tendencias oportunas como a combatir otras tenidas por malsanas, motivo por el cual arremetería en 1938 Wenceslao Fernández Flórez contra el teatro «intestinal» que había dominado en buena parte la escena española del pasado más inmediato. De los testimonios que ahora pudieran aducirse, el primero (en fecha de publicación) se debe al novelista Manuel Iribarren, quien destaca la importancia del teatro -«nuestra arma intelectual más poderosa»-, alude a una conveniente distinción y división entre un «teatro de masas nacionales» y otro «de minorías selectas» (sin que ejemplifique al respecto) y expresa su deseo de que Alejandro Casona, único autor mencionado, se incorpore -«convertido por íntima convicción a la Buena Nueva»- a la tarea que aguarda. Propuestas no más concretas para ese futuro son las formuladas por José María Pemán para quien resulta evidente que el nuevo tiempo que se avecina como consecuencia de la guerra (que incluso ha comenzado ya) necesita un teatro peculiar y a tono, intento tal vez difícil porque no bastará con «lo meramente anecdótico y patriótico», sólo flor de un día, «sino que ha de buscarse la expresión de aquello que, por ser lo más universal y duradero, es lo más dramático de este movimiento y de esta hora»; tiempo después sería Pemán algo más explícito así en la negación -«no nos bastará un teatro de señoritas que buscan novio, o matrimonios que riñen», costumbrismo hartado limitado y repetido hasta la náusea- como en

la afirmación -«queremos ver detrás de los personajes a la Verdad y el Error, y la Virtud y la Patria, y el Diablo y Dios», mayúsculas y entidades que hacen pensar en el Auto Sacramental-. José Vicente Puente, que a sus veintidós años acababa de estrenar Mari-Dolor, reparaba en la conveniencia de atender al teatro infantil haciendo con el tema de nuestra guerra obras aleccionadoras -«ejemplo y pauta»- «para esas promesas de hombres que [ahora mismo, estamos en 1937] alzan al cielo la [300] punta de sus falsos fusiles y saludan firmes y quietos brazo en alto y la canción en los labios (...)».

Tiene mayor extensión y posee más interés el ensayo Razón y ser de la dramática futura, firmado en 1937 por Gonzalo Torrente Ballester quien especula acerca «del drama que se ha de elaborar en el mañana luminoso» y lo hace, un tanto bajo la égida del maestro D'Ors, con orden y clasicismo -Aristóteles, su Poética, es el punto de partida-, también con la retórica levantada y no poco pedantesca tan al uso en aquellos días. Llama la atención que en manos de nuestro ensayista parece reducirse el teatro a la Tragedia mientras queda escasísimo espacio para la Comedia -que es la otra vertiente dramática, la de descenso-, a la que se prohíbe la alta noción moral y se la confina al ámbito de la risa, que le es necesaria al pueblo «pero sin humorismo (es decir) sin amargura». Junto a semejante descalificación (o casi descalificación) de la especie cómica, la Tragedia es caracterizada como «expresión del misterio supremo de la vida humana» y su acción encarnará «en un hombre excepcional, Héroe o Protagonista», a quien le espera final «lamentable» en virtud del marcado desequilibrio entre aspiraciones y posibilidades, cimas que desea conseguir y medios que posee para conseguirlas. En cierto pasaje del ensayo surge una comparación (que se pretende ilustradora) sostenida, de una parte, por una criatura shakesperiana y, de otra, por una de los Quintero con clara (y prevista) ventaja para el autor inglés que utiliza como acompañamiento a lo sustancial de su creación aquello que en el teatro de los autores andaluces constituye -«ceceo, chiste andaluz, garbo y donaire, conflicto sentimental, tratados con el realismo más riguroso»- su esencia. El rechazo o la menor consideración de lo que se estima frívolo y tópico y, consiguientemente, la apología de lo trascendente (o que se quiere como tal) privan en esta coyuntura cuando se afirma (vuelvo a las palabras de Torrente Ballester) que el teatro sirve a el Hombre, el Tiempo y la Cultura (palabras mayores que requieren la inicial mayúscula).

Medidas oficiales encaminadas a conseguir algunos de los objetivos apuntados -en suma: la dignificación del teatro español o (con otras palabras) [301] un teatro para una Nueva España soñada- hubo en su día, por el estilo de las que doy seguidamente a título de ejemplo. Sea la primera de ellas, la creación en diciembre de 1938 por el Ministerio de Educación Nacional, que entonces ocupaba Pedro Sainz Rodríguez, de una llamada Junta Nacional de Teatros y Conciertos cuya presidencia se confió al escritor Eduardo Marquina y de la que formaron parte (entre otros) Pemán, Manuel Machado, Juan Ignacio Luca de Tena o Luis Escobar, que a la sazón dirigía el Teatro Nacional de la Falange; desconozco -y sería cosa de investigarlo- la finalidad, organización, competencias y recursos de tal organismo, etc., pero Fernández Flórez auguraba resultado satisfactorio para la acción ministerial, habida cuenta de «los recursos que la elegancia psíquica del gran dramaturgo [que iba a presidirla] y de sus compañeros les sugiera para remedio de la ordinariez de un Teatro que parecía [a la altura de 1936] un Circo y era la tienda de un ropavejero, sórdida, codiciosa y sin desinfectar».

Otra medida no poco significativa fue la convocatoria en 1938, a cargo del Departamento de Teatro del Servicio Nacional de Propaganda, del Ministerio de Gobernación, de un concurso de Autos Sacramentales modernos, ganado por Torrente Ballester con *El casamiento engañoso*, «una obra de circunstancias» según su autor. Volvería a convocarse en 1939 -cinco mil pesetas de premio más el estreno coincidiendo con la festividad del Corpus; texto en prosa o en verso; puede quedar desierto «si ninguno de los trabajos presentados responde a las excelencias de la tradición artística de los Autos Sacramentales»-. A favor de la convocatoria se compusieron por entonces otras piezas sacramentales como las publicadas por el jesuita padre Augurio Salgado, *España bien maridada* (1940) y [302] por el poeta Diego Navarro (en el mismo año), *Huésped de la primavera y vencedor de la muerte*. Mucho más efectiva, al menos como brillante espectáculo, debió de ser la serie de representaciones de Autos Sacramentales clásicos como *El hospital de los locos*, de José de Valdivielso, o *La cena del rey Baltasar*, de Calderón que (tal como se aconseja a los espectadores) no debían mirarse «como una cosa arcaica o como una diversión erudita» sino, contrariamente, a manera de «condensación de todo nuestro espíritu, y por eso tan cerca de nosotros como si se escribiera hoy».

#### Compañías oficiales de teatro

Junto a las compañías profesionales y privadas (de cuya actividad daré noticia en el apartado siguiente) hubo compañías a las que llamo oficiales -como el Teatro Nacional de la Falange- o las creadas y sostenidas por el Sindicato Español Universitario (S.E.U.) en algunas provincias; con actores profesionales y dedicación estable, las primeras frente a la ocasional y al carácter de aficionados propio de los estudiantes-actores. Ya en la paz tendríamos, como su continuación o resultado, los elencos que actuarán de asiento en los teatros nacionales «Español» y «María Guerrero» (de Madrid) y, de otra parte, los T.E.U. (Teatro Español Universitario) de algunos distritos que tan generosamente ayudarían a nuestro teatro joven de, por ejemplo, los años 50.

El T.E.U. de Sevilla fue sin duda uno de los más activos como lo prueban algunas noticias de 1938 cuando -mes de abril- representa el entremés cervantino, *El juez de los divorcios*, en ocasión de la Fiesta del Libro o cuando -julio y noviembre- ofrece, con buen éxito de público y «pese a las deficiencias e incompletes técnicas», *La cena del rey Baltasar*. Semejante breve repertorio indica que este grupo cumple la norma de privilegiar lo clásico áureo aunque debe mencionarse el hecho de que, en el otoño de ese mismo año, preparaba el estreno (que no sé si llegó a [303] efectuarse) de una pieza de signo político, *El falangista caído*, debida a un anónimo jesuita madrileño.

Teatro de la Falange de Huelva fue el grupo «La Tarumba» que, desbordando el estricto marco local y provincial, actuó también en Sevilla: teatro de San Fernando, día 29 de abril de 1938, representando en honor de los académicos del Instituto de España, presididos por el ministro Sainz Rodríguez, otro entremés cervantino, *Los dos habladores*, y un auto sacramental anónimo del XVI, *Las bodas de España*. Algún eco de su labor se encuentra en la revista «Vértice» que ofreció en el número 2 páginas con fotografías de algunas representaciones y reprodujo en otra ocasión (número 5, 9-X-1937) la sugerente

escenografía de José Caballero para uno de los romances dramáticos del poeta Rafael Duyos -el romance de Luis Platero, en cuya sucinta acción, que termina con la muerte en el frente de Toledo de este falangista de la Bandera de Marruecos, toman parte, además, el Poeta, el Ángel y el jefe de Presentes junto a personajes colectivos como un Coro de Ángeles y otro de Camaradas Caídos, mero acompañamiento.

Bastante importancia tuvo la compañía oficial que se conoció como «Teatro Nacional de la Falange» o «Compañía Nacional», en cuya creación y puesta a punto participaron relevantemente Dionisio Ridruejo, en su condición de Delegado Nacional de Propaganda, y Luis Escobar, como director de ella. El debut fue en Segovia, Corpus de 1938, con *El hospital de los locos*, de Valdivielso, representación para la cual el pintor Pedro Pruna dibujó decorados y figurines, el maestro Arámbarri compuso las ilustraciones musicales, interpretaron jóvenes y bellas actrices hasta entonces desconocidas (Blanca de Silos y Carmencita Fernández) y, también, algunas gentes de iglesia (canónigos, beneficiados, pertigueros y monaguillos), sirviéndose de objetos litúrgicos (indumentaria riquísima, cruces del tesoro catedralicio), con el beneplácito del obispo de la diócesis, a todo lo cual servía de telón de fondo la fachada oeste de la catedral. Ridruejo recordaría tiempo [304] después que el público asistente era «más bien de clase media con algún veteadado popular»; añadamos las autoridades religiosas, militares y civiles, más un grupo de escritores como Agustín de Foxá que regresaría encantado del insólito espectáculo y días más tarde (desde Burgos, su residencia habitual) escribirá a su familia (en San Sebastián) que «fue algo maravilloso e inolvidable. La noche, estrellada. Los muros [de la Catedral] morados, iluminados (...)». Con la misma obra y después de Segovia, actuó la compañía en Compostela (plaza del Obradoiro y Pórtico de la Gloria) el 25 de julio, festividad de Santiago, y en el convento dominicano de San Esteban (Salamanca). La verdad sospechosa, *La vida es sueño* (con música de Joaquín Rodrigo) y otro auto sacramental, *La cena del rey Baltasar*, pasaron a integrarse en el repertorio de esta compañía donde se iniciaron (aparte las mencionadas y *Angelita Pla*) los actores José María Seoane y Carlos Muñoz y donde colaboró Natividad Zaro. La representación del auto calderoniano (verano de 1939) en los jardines del Retiro fue para Samuel Ros «el espectáculo mejor del Teatro Nacional»: escenario y figurines de Víctor María Cortezo, ballet dirigido por la primera bailarina Nadine Lang, cuidada labor directora de Luis Escobar que supo armonizar los diversos elementos utilizados.

Pese a elogios y beneplácitos y, también, a su naturaleza de compañía oficial sabemos por Ridruejo que el Teatro Nacional de la Falange tuvo dificultades económicas que su director y Manolo Morán, entonces administrador y representante, lograron salvar antes de disolverse para dejar paso, ya en Madrid y en la paz, a otros organismos teatrales.

### Compañías profesionales y privadas

¿Es verdad lo apuntado en plena guerra por Santiago Ontañón relativo a que, entre los actores y actrices españoles del momento, eran más numerosos [305] los partidarios del bando nacional? Resulta que «salvo contadísimas excepciones [caso de Margarita Xirgu], los artistas españoles de categoría nos han resultado fascistas, cosa que tampoco es de

extrañar, puesto que el teatro que ellos amaban y nos hacían padecer iba muy en consonancia con la estulticia y el analfabetismo de los traidores. Necesitaban sus Pemanes, sus Torrados, sus Guillenes, y... claro, han ido en su busca. Es lo único inteligente que han hecho en su vida, y se lo agradecemos en el alma...».

El 18 de julio cogió a algunas compañías fuera ya de su habitual asentamiento madrileño, en poblaciones del norte de España sobre todo -Carmen Díaz, por ejemplo, actuaba en Vitoria y la compañía Gascó-Granada en La Coruña- y allí continuaron su labor hasta que la parte norteña de la zona nacional se amplió tras la conquista de San Sebastián, ciudad llamada a ser núcleo importante de refugiados y centro de una actividad periodística y editorial considerable, teatral también; mayor ampliación supuso para el trabajo de esas y otras compañías el enlace, a través de Extremadura, entre el sur y el centro de la zona nacional lo que convirtió a Sevilla en núcleo por el estilo de la capital guipuzcoana.

En la compañía de la veterana Carmen Díaz figuraban actores como Ricardo Simó Raso, Vicente Soler y Rafael Bardén y actrices como Matilde Muñoz Sampedro y Rafaela Satorres; entre sus actividades en este tiempo de guerra cuenta la temporada de primavera del año 1937 que hicieron en el teatro sevillano de San Fernando, cuya inauguración (27 de marzo) presidió el general Queipo de Llano. De Pemán, acaso autor predilecto, repuso Carmen Díaz en tal ocasión Cuando las cortes de Cádiz; días más tarde (9 de abril) le estrenaría la comedia Almoneda (llevada enseguida a Cádiz) con feliz éxito y Pemán agradecería en la autocrítica «el fervoroso entusiasmo con que ha montado esta obra y la interpretación exacta y perfecta». Fuera del ámbito andaluz encontramos a esta compañía estrenando en Palencia (enero de 1937) el drama en dos actos y en verso Más leal que galante, drama «carlista» como lo subtitulan Pérez de Olaguer y Torralba de Damas, sus autores. Por [306] cierto que Carmen Díaz no llegó a representar, con extrañeza y descontento por parte del autor, Joaquín Pérez Madrigal, «a pesar de habérmelo aceptado», el drama Los que no tienen razón, pieza de inequívoca intención política cuyo primer acto pasa el 17 de julio de 1936 y el segundo y último, «bajo la dominación marxista en 1937».

Concha Catalá era, asimismo, actriz veterana y prestigiosa que con una compañía en la que entraban Juan y Armando Calvo (entre otros) repuso (5-II-1937) en el San Fernando, de Sevilla, -escenario casi siempre ocupado durante los años de la contienda- la obra en colaboración de Navarro y Torrado, Dueña y señora. En marzo del mismo año (y en el mismo teatro) repuso esta compañía la comedia de José de Lucio, Pepa la Trueno, graciosa y sentimental, donde todo se desenlaza felizmente, dialogada con donaire y conducida la trama con habilidad.

La compañía del teatro madrileño Infanta Isabel, cuyo empresario era Arturo Serrano, se recompuso en zona nacional al cabo de algún tiempo y tuvo a Rafael Rivelles como primer actor. Hay constancia de su actuación en San Sebastián -donde a 22-I-1939, teatro Principal, estrenó Garcilaso de la Vega, de Mariano Tomás- y en Sevilla -a partir del 10 de marzo de ese mismo año, teatro San Fernando, con ¿Quién soy yo?, de Juan Ignacio Luca de Tena, una reposición-.

En La Coruña (en el teatro Rosalía de Castro) actuaba al comenzar la guerra, y sus bagajes sufrieron alguna pérdida como consecuencia de un cañoneo, la compañía de Tina



Gascó y Fernando Granada, a lo que se me alcanza una de las más activas durante los años de la guerra; de ella formaron parte, junto con los dos titulares, actrices como Dolores Cortés, Laura Alcoriza y Joaquina Almarche y actores como Julio Costa y Anselmo Fernández. Tiempo antes de que Rivelles y los suyos repusieran en Sevilla la mencionada pieza de Luca de Tena, Gascó-Granada estuvieron representándola (agosto 1937) en el Arriaga, de Bilbao, con gran éxito de público y asistencia del autor, que hubo de salir a saludar (como había sucedido meses antes en el teatro Principal, de Burgos). [307] También pasó esta compañía por el San Fernando sevillano donde, finalizando ya 1938, representaría La venganza de Don Mendo que se anuncia en el ABC (de Sevilla) como «el más clamoroso triunfo de los aplaudidos actores Tina Gascó y Fernando Granada». Antes de en Bilbao, Burgos y Sevilla habían estado en San Sebastián y aquí estrenaron (18-II-1937) Mari-Dolor, una acción dramática en prosa, con ilustraciones musicales del maestro Francisco Cotarelo, fruto de la colaboración de dos muy jóvenes e inéditos autores, José Vicente Puente (22 años) y Jesús María de Arozamena (19 años).

Otra pareja teatral conocida era la formada por María Bassó y Nicolás Navarro que también sentó sus reales por algún tiempo en el tan citado coliseo sevillano donde, atendiendo una sugerencia de Marquina que se lamentaba del olvido de un ritual: la representación del Tenorio con motivo del día de los difuntos, ofrecieron, ya avanzado noviembre del 38, la obra de Zorrilla. Para su función-beneficio María Bassó repuso (enero de 1939) La Pimpinela Escarlata, de la baronesa de Orzy y según el arreglo hecho (y estrenado años antes en Madrid) por Fernando Reparaz y Juan Ignacio Luca de Tena.

Hubo sin duda, en el tiempo y espacio a que se contrae nuestro artículo, más actividad teatral a cargo de las compañías referidas y de otras y, desde luego, extendida a más lugares de la zona nacional; sé que existió un llamado Teatro Ambulante de Campaña con María Paz Molinero y Mercedes Vecino (entre las actrices) y Antonio Garisa (entre los actores) pero no poseo referencias sobre repertorio y actuaciones. Mas con lo recogido aquí (y algún otro pormenor en el apartado siguiente) creo tendremos imagen cabal de una actividad movida y constante ya que la duración de la guerra (con la resistencia, por ejemplo, del Madrid republicano) supuso cambio notorio en el mundo del teatro profesional, con evidente beneficio para algunas ciudades de provincia que nunca habían disfrutado de tanto teatro. [308]

#### Algunos autores y algunos estrenos

A los autores invocados en el párrafo final del apartado Los últimos estrenos de pre-guerra deben añadirse ahora nombres como los de Arniches, hermanos Álvarez Quintero, Manuel Linares Rivas o Enrique Jardiel Poncela para conocer tanto su actitud política como su actividad dramática durante los tres años de guerra civil. Alguien utilizó la palabra «ambigüedad» para definir la postura de Carlos Arniches, instalado en Buenos Aires y silencioso en espera del desenlace de la contienda, vuelto a España en enero de 1940 y todavía estrenista hasta su fallecimiento en 1943. La adhesión de los Quintero a la ideología de la España nacional parece fuera de toda duda pero ambos hermanos pasaron la guerra en Madrid donde, 1938, murió Serafín, homenajeado poco después en su pueblo natal de

Utrera un lluvioso día de abril, con la asistencia de Carmen Díaz, tantas veces intérprete de sus personajes femeninos. El 8 de agosto de ese mismo año fallecía en La Coruña Linares Rivas, autor famoso y discutido en tiempos pero que ya estaba apartado de la actividad teatral. Desde el estreno de Cuatro corazones con freno y marcha atrás (1936) hasta el de Carlo Monte en Montecarlo (16-VI-1939) van precisamente los años de la guerra, en blanco para el dramaturgo Jardiel Poncela que en ese tiempo, sin embargo, reside en la zona nacional: conferencia, contribuye con dos narraciones a la colección «Los Novelistas» (que salía en San Sebastián), colabora en el semanario «Domingo» y publica en Zaragoza El libro del convaleciente. Eduardo Marquina, a quien la guerra sorprende en Buenos Aires, realizó por tierras de Perú y Chile una campaña de propaganda a favor de los nacionales y en abril de 1937 (teatro municipal de Santiago de Chile) estrenó La Santa Hermandad; su siguiente estreno fue ya en la paz y en Madrid. Lo mismo que el de El hombre que murió en la guerra, comedia en colaboración de Manuel y Antonio Machado (1941), muerto ya este último, y las piezas postreras de los Quintero que Joaquín, el superviviente, hizo estrenar a nombre de los dos hermanos.

Seguidamente ofreceré breve noticia de hasta trece estrenos que sin duda no son los únicos habidos en el tiempo y zona que nos competen; fechas, poblaciones, compañías, teatros, autores diversos salen a plaza en dicho recuento informativo, alfabéticamente dispuesto. [309]

Abre la lista de menciones, Joaquín Calvo Sotelo para quien el 18 de julio de 1936 iba a ser día de estreno, frustrado después por los acontecimientos, en Barcelona con El alba sin luz. Ya entrado 1939 y próximo el fin de la contienda se estrenó en San Sebastián La vida inmóvil, comedia que (según el autor) «marca (...) su peculiar manera de entender y construir el teatro» aunque esté situada cronológicamente casi al comienzo de una abundante obra y de una celebrada carrera dramática. La vida..., que obtendría años más tarde el premio «Piquer» (concedido por la Academia de la Lengua), presenta la existencia forzosamente quieta, en su apariencia externa al menos, de un grupo de refugiados en una embajada mientras el peligro, incluso de muerte, acecha fuera de su recinto; se trata de una experiencia que, como bastantes españoles del Madrid republicano, tuvo el autor de la obra y que, en cuanto motivo literario, encontramos en otros títulos de aquel momento - narración, poesía, más teatro-, a su frente (por más conocida) la novela de Wenceslao Fernández Flórez, Una isla en el mar rojo.

Agustín de Foxá, que estaba obteniendo considerable éxito de crítica y de lectores con su novela Madrid de corte a cheka, triunfó también como dramaturgo con su fantasía china titulada Cui-Ping-Sing, estrenada en el teatro Principal, de San Sebastián, el 28 de diciembre de 1938. Rafael Rivelles e Isabel Garcés como intérpretes relevantes; decorados y figurines («prodigiosos», según Foxá) debidos a José Caballero; versos brillantes y sonoros, ambiente exótico, evasivo de la atormentada realidad inmediata; teatro lleno de bote en bote y con alguna gente importante entre los espectadores. El éxito fue rotundo y Foxá salió a saludar al final de cada uno de los tres actos. Llevada la obra (febrero de 1939) a Zaragoza, teatro Argensola, el éxito fue mayor, si cabe, y Foxá (en carta a sus padres) calcula, tras la séptima representación, unos mil duros como derechos de autor. Las gacetillas publicadas en una y otra ciudad dan cuenta del triunfo y otro tanto hace en la revista «Vértice» (número 18, enero 1939) Juan Antonio de Zunzunegui, ocasionalmente

reseñista de estrenos, espectador en San Sebastián, para quien Cui-Ping-Sing es «gran obra», «más decorativa que dramática», «muestra de teatro humano rico en matices», algo así como «un viento difícil y nuevo [que] se ha colado en la escena española». [310]

El «distinguido joven granadino y laureado poeta» (así lo presentan en algunas gacetillas) José Gómez Sánchez-Reina hizo su contribución al teatro de la zona nacional con el «romance patriótico en cinco retablos» Cruz y espada que se publicó (Granada, 1938) tras haberse representado por una llamada Agrupación Artística Granadina, «formada por distinguidos de esta capital» (vuelven a decir las gacetillas), en Granada, primero (20-XII-1937) y en Málaga y Sevilla, posteriormente (ya en 1938), en veladas homenaje al Ejército y cuya recaudación se destinaba a Auxilio Social.

Muy activo se mostró durante los años de la contienda Juan Ignacio Luca de Tena, a quien su estallido le cogió en Biarritz de donde se trasladó inicialmente a Burgos y cumplió en esta ciudad, en Pamplona y en el extranjero las misiones que le fueron encomendadas, a lo que debe añadirse su grado de teniente como enlace y ayudante del general Varela; todo ello no le impidió, sin embargo, reanudar su dedicación al teatro. Cabe preguntarse si su «A Madrid: 682», presentado como guión para una película, con propósito exaltador del Alzamiento y de la epopeya del Alcázar de Toledo, no es, en definitiva, una pieza («escenas de guerra y amor», reza el subtítulo) con muchos ingredientes de teatro. Por estos días andaba a vueltas nuestro autor con otras dos obras dramáticas: Espuma de mar, que se estrenaría en Madrid, 1940, pero terminada tiempo antes, y La duquesa Azul «donde [según el diario que lleva Agustín de Foxá, 25-X-1938, San Sebastián] quiere retratar a su mujer, que es falangista». Pero la aportación de Luca de Tena al conjunto que nos ocupa fue Yo soy Brandel, continuación de ¿Quién soy yo?, la comedia de resonancias pirandelianas que data de 1935 y constituye unos de los hitos de su producción. Yo soy..., que para Luca de Tena (autocrítica de la obra) «tiene más calidad literaria y dramática que su antecedente», fue estrenada [311] en el Principal, de San Sebastián, por Rafael Rivelles (enero 1939) y llevada con éxito por su compañía a diversas localidades españolas, Sevilla entre otras, donde la acogida fue muy entusiasta. El crítico Fernández Almagro (que asistió en San Sebastián), tras reconocer que «nos entretuvo y emocionó» señala que en su composición «entran elementos variados: de fantasía, de humor, de observación, de sátira. (...) La combinación [de todos ellos] está certeramente conseguida, y sólo se atraviesa, a nuestro juicio, un cuerpo extraño, cuando en algunos momentos del primer acto y del primer cuadro del segundo, el factor cómico se deforma en términos de caricatura (...). [Con todo] la atmósfera general de la obra se caracteriza por su fineza y tino en las escenas culminantes».

José María Pemán, tan abiertamente comprometido con el bando nacional al que ayudó con la actividad política, la oratoria, la colaboración periodística y la poesía lo hizo también con el teatro, continuando así una trayectoria tiempo atrás iniciada; Almoneda y De ellos es el mundo son los títulos pertenecientes a esta coyuntura. Queda dicho que el estreno de la primera, comedia dedicada «A todos los buenos españoles que pelearon heroicamente en los campos de batalla por detener la almoneda de un mundo y una civilización», corrió a cargo de Carmen Díaz y se efectuó en el sevillano teatro San Fernando; con un marcado aire benaventino -ambiente burgués, diálogo ingenioso, aleccionamiento ético-político-, sus tres actos tienden a mostrar, intencionadamente presentada la peripecia, lo que el autor considera y denomina almoneda «de todos los valores europeos -orden, autoridad,

jerarquía, belleza- entregados a precio de saldo a todo lo más selvático, bárbaro e inferior». A juzgar por las reseñas consultadas, el estreno (también por Carmen Díaz) de la otra pieza pemaniana, *De ellos es el mundo*, fue, lo mismo en Zaragoza (15-III-1938) que en Sevilla (16-IV), una apoteosis patriótica y de homenaje al autor, presente en ambas ocasiones, requerido para saludar a los espectadores y dirigirles la palabra. El título responde al deseo de exaltar a los jóvenes que habían sido (y seguían siéndolo) ejemplo de generosidad al [312] darlo todo, su vida incluso, por la salvación de la patria amenazada y a la cabeza de ellos, su más calificado portavoz, el alférez provisional a quien se canta en unos versos (muy aplaudidos) del cuarto cuadro -«¡Yo aquí, ofreciéndote, España,/ veinte años igual que veinte/ dalias frescas/ y la Muerte,/ de jardinero, detrás!»-. Cinco cuadros se reparten la acción que comienza presentando el ambiente universitario anterior a la Guerra Civil, y a este mismo tiempo corresponden los cuadros segundo y tercero; los dos finales nos sitúan ya en la contienda, con la trinchera como escenario del cuarto y con la presencia activa de un teléfono -las madres, las novias, los hermanos pequeños de los combatientes- en el quinto. Para el periodista zaragozano Luis Torres, que recogía en su crónica las impresiones de los espectadores, «los dos cuadros más originales y de mayor efecto teatral son el primero y el último, y el de más sincera emoción, el cuarto». Si al éxito de ambos estrenos se añade el hecho de algunas reposiciones de obras anteriores tendremos corroboración segura de la fama de Pemán, acaso el escritor más ajustado a la mentalidad típica y dominante en el bando nacional.

A los jovencísimos José Vicente Puente y Jesús María de Arozamena los proclamaba así Jorge Claramunt, prologuista, como su antiguo profesor de literatura en el bachillerato, el jesuita Alberto Risco, una «revelación literaria» y a Mari-Dolor, su obra, una muestra clara y relevante de «literatura de auténtica vanguardia». No había ciertamente para tanto porque esta acción histórica en prosa (pese a los «siete romances» del subtítulo) se limita a presentar, en torno a la mujer llamada Mari-Dolor, víctima propiciatoria de varias desgracias familiares, otros personajes y situaciones localizadas en Navarra desde 1835 a 1875 y motivadas por las guerras carlistas, y ni en la técnica ni en la expresión que se emplean cabe distinguir señales ciertas de innovación o vanguardia.

Antonio Quintero, comediógrafo de éxito un día y para públicos poco exigentes, colaborador de Pascual Guillén o de Rafael de León, a algunos de cuyos textos puso música el maestro Quiroga, fue autor en [313] solitario de *Mi hermana Concha*, estrenada en Sevilla, teatro San Fernando, el 3-IV-1937, por Carmen Díaz. Su tono y asunto recuerdan a Arniches, en particular la regocijante serie de sus «frescos» ya que el protagonista de esta comedia es un individuo casado que se hace pasar por soltero, convirtiendo a la esposa en su hermana, y sus presuntas conquistas (asunto de la obra) dan lugar a situaciones divertidas y a diálogos ocurrentes.

Como caso singular debe estimarse el de *La venta de los gatos*, obra de los Álvarez Quintero, con un acompañamiento musical debido al maestro Mostazo, estrenada en Sevilla (teatro San Fernando, compañía de Carmen Díaz) en junio de 1938. Es una pieza basada en la leyenda becqueriana del mismo título que sus autores escribieron para contribuir al homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer en el año del centenario -1936-; la guerra impidió su estreno entonces y cuando se dispuso realizarlo Serafín ya había muerto y Joaquín seguía retenido en el Madrid republicano. La crítica que he manejado elogia la versión quinteriana

(tres actos y una loa), la fidelidad al texto de partida pero (claro está) con añadidos varios para conseguir la extensión debida, más lo que supone el paso de un género a otro.

Del Garcilaso de la Vega de Mariano Tomás había noticias antes del estreno, que tuvo lugar en San Sebastián (teatro Principal, 22-I-1939) por Rafael Rivelles; digo esto porque hojeando el misceláneo Zig-zag literario de las armas y de las letras (Vigo, 1938), de José Sanz y Díaz, encuentro (páginas 59 a 63, artículo Una gran obra teatral) referencia elogiosa a la pieza en cuestión, de la que se ofrece algún fragmento. Se da la noticia de que Garcilaso... ha sido leída por el autor en Valladolid a la compañía Gascó-Granada que, no tardando mucho, la estrenaría en Salamanca o en Sevilla y, también, que el maestro José Cubiles ha compuesto «una bellísima ilustración musical», muy siglo XVI, sobre la Canción a la flor de Gnido para un pasaje de la obra; por su asunto y por el espíritu que la anima, Sanz y Díaz cree que estarnos ante una obra «digna de las horas que vivimos». Curiosamente no se cumplió ninguno de tales anuncios pues ni fueron Gascó-Granada quienes estrenaron, la ciudad elegida para la primera representación fue San Sebastián y la canción (que se escuchaba ya casi al final de la pieza) lleva música de otro maestro, Aurelio González. La acción de los actos primero y segundo, sentimental o amorosa, [314] sucede en Nápoles y muestra a un protagonista, cumplido cortesano, enamorado y galante; en el acto tercero se traslada a las cercanías de Niza donde, de acuerdo con la historia real y conocida, Garcilaso es mortalmente herido en combate y muere acompañado por su amigo el marqués de Lombay y una misteriosa dama encubierta que llega a la estancia y resulta ser la amada napolitana, Violante de nombre. Una versificación correcta y brillante, de reconocible prosapia modernista, sirve de envoltura a un asunto histórico -vicisitudes de un caballero español de la época de Carlos V, poeta ilustre además-, aprovechado a veces para exaltaciones y paralelismos respecto a la realidad española de aquellos días.

El comediógrafo Adolfo Torrado, que tanto éxito obtendría durante los años 40, compitiendo con un Benavente ya en claro declive, se había iniciado antes de la Guerra Civil con obras en colaboración tan aplaudidas como Dueña y señora y La Papirusa. A finales de 1938 estuvo cosa de un mes en Sevilla para seguir de cerca los ensayos por la compañía Bassó-Navarro de El famoso Carballeira, obra estrenada en el teatro Cervantes (5-I-1939) y en la cual había puesto no poca ilusión el autor pues veía realizado su deseo de «arrancar de la entraña gallega un tipo popular, mariñeiro, (...) en un ambiente elegante, aristocrático, de pazo antiguo», complaciéndose en el contraste, oportunidad para una exaltación de la tierra natal. Meses antes, de mano de la compañía Gascó-Granada, había estrenado en el mismo local (21-IV-1938) y con «felicísima acogida», la comedia sentimental El beso de madrugada.

El periodista José Simón Valdivielso que, establecido en San Sebastián, colaboraba en varios periódicos de la zona nacional y fue fundador y director de «Los Novelistas» (1938), hizo ocasionalmente teatro de lo cual es muestra La Chinorri, estrenada en el Cervantes, de Sevilla, por la compañía Bassó-Navarro y que diríase escrita para el lucimiento de María Bassó. Comicidad y melodrama a partes iguales, pero más logrado el primer ingrediente que el segundo, en esta comedia madrileñista que hace pensar en títulos de Arniches aunque Valdivielso no pase de distraer al público.

Junto a este recuento de estrenos cabe dejar constancia de otros hechos teatrales producidos durante el tiempo y en el espacio geográfico acotados. Me refiero a proyectos no rematados por completo como ese drama en [315] verso, «mezcla de Zorrilla, Espronceda y Walter Scott», sobre los amores de un capitán y una monja, que Manuel de Góngora leyó a un grupo de amigos y colegas en octubre de 1938, en San Sebastián y (que sepamos) no estrenado ni publicado. Me refiero, asimismo, a unas brevísimas y dislocadas - por el humor de brocha gorda y la burda politización, tan al uso por aquellos días en ambas zonas (basta recordar la disparatada Radio Sevilla, de Alberti)- piezas (Miaja defiende la Villa y rinde culto a Zorrilla y el diálogo de la pareja Celipe-Paloma) debidas a Joaquín Pérez Madrigal y que fueron transmitidas por Radio Nacional de España, Salamanca. Es, por último, el caso de dos obras, publicadas y no representadas, cuyos autores, que contaban destacadamente entre los entonces jóvenes escritores falangistas, se muestran fieles a principios teóricos y a tendencias a la sazón vigentes: Gonzalo Torrente Ballester - con El viaje del joven Tobías (1938, Ediciones Jerarquía, en Bilbao), milagro en siete coloquios que pretende seguir y cumplir algunos de los requisitos señalados tiempo antes por el propio autor como distintivos del nuevo teatro; «el buen desarrollo de las situaciones» y la «fina ironía» patente a lo largo de la obra son los méritos señalados por algún reseñista del volumen- y Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco -con la «figuración dramática» en prosa y verso La mejor reina de España (1939, Ediciones Jerarquía, en Madrid), exaltación de Isabel la Católica, de acuerdo con las normas o cánones imperantes cuando, por ejemplo, el Imperio pasado, que arrancaba de Isabel, era puesto como estímulo y modelo del utópicamente naciente, si bien tal intención aleccionadora no constituye lastre para la dignidad estética de la obra-.

### Balance provisional

Aunque se trate de un testimonio procedente de la zona republicana y formulado muy tempranamente (data del 20 de octubre de 1936) creo que concuerda, al menos en términos generales, con lo sucedido en la [316] zona nacional; el grupo «Nueva Escena» declaraba en su manifiesto de presentación que «no quiere ser el marco de un teatro «nuevo», si se le da a esta palabra el sentido frívolo, ya anacrónico, que tenía en los últimos años. Nueva Escena muestra un teatro libre y humano, pero no de falsa especulación. La novedad de Nueva Escena surgirá precisamente de la verdad, de la autenticidad palpitante de sus motivos». La literatura de vanguardia (poesía, novela, teatro), en buena parte adscrita a la Generación del 27, contaba con el rechazo (ya antes de julio de 1936 pero mucho más en los años de la Guerra Civil) de los apasionados beligerantes, escritores incluidos, de uno y otro bando tal como lo prueban fehacientemente textos y actitudes; las novedades que pudieran producirse no iban a ir desde luego por ese camino. Cosa no muy distinta sucedió con el teatro de la zona aquí estudiada pese al deseo (a mi parecer nada más que utópico) expresado por gentes como Pemán o Torrente Ballester; la vuelta a la tradición que suponía el momentáneo auge, oficialmente dirigido, del auto sacramental claro es que no significaba novedad sustancial alguna.

Las noticias aportadas, consecuencia de una investigación todavía incompleta, acreditan una actividad abundante que, cualquiera sea su importancia cualitativa, no merece el olvido

que lamentábamos al principio de este artículo. Compañías profesionales, que contaban entre las más conocidas antes de la contienda, pudieron ejercer libremente, como negocio propio, su actividad profesional y así lo prueban sus recorridos por casi toda la zona nacional; de este modo fue posible que en bastantes poblaciones de ella, teatralmente desasistidas de ordinario, hubiese durante los años de guerra representaciones continuadas o muy frecuentes lo cual era, según Pemán, conveniente y significativo de un tratamiento nuevo a las provincias: «Una de las posturas revolucionarias de esta España nueva ha de ser ésta de devolver la fe, la consideración intelectual, a los núcleos provinciales, ilustrados, en España, por tan finas tradiciones. En nuestro gran siglo, la cultura no era mercancía estancada en unos cuantos cenáculos cortesanos. Salamanca, Sevilla, Córdoba, expedían la [317] gloria con tanto derecho como Madrid». Junto a estas compañías estaban las de fundación o patrocinio oficial, desde las agrupaciones universitarias hasta el Teatro Nacional de la Falange. Tanto unas como otras y, claro está, los autores y sus obras de reciente composición no solían sustraerse al clima ideológico-político-patriótico (valga esta trilogía cuyos componentes pueden parecer, por otra parte, uno y el mismo) lo que se advierte, *verbi gratia*, en los temas tratados y en la manera de hacerlo, muchas veces con marcada intención aleccionadora y proselitista; aunque resulten ser pormenores secundarios valen a este respecto hechos como la dedicatoria de algunas obras o la asistencia al teatro, convertida en ocasión propicia para vítores y adhesiones, del general Queipo de Llano. Caso insólito dentro de dicho clima, llamativo por la actitud evasiva que supone la elección del asunto y lugar geográfico, es el *Cui-Ping-Sing*, de Foxá, autor de activa militancia, sin embargo, en su obra literaria de estos años.

El repertorio reunido en anteriores apartados ilustra sobre las especies dramáticas cultivadas, tenemos así: un teatro de combate o abiertamente militante -también podríamos llamarlo de urgencia, en razón de su efimereidad y brevedad-, como es el caso de los romances dialogados de Rafael Duyos, con su tono apologético, exaltador de hechos y de personas, y el de las piezas de Pérez Madrigal, invectiva deliberadamente desmedida contra el enemigo; comedias diversas en asunto e intención, desde las madrileñas con sabor a Arniches y las sentimentales de feliz desenlace, unas y otras de acuerdo con lo más tópico de la especie, hasta la pieza que (como Almoneda) alecciona a los espectadores. Sólo recordar la presencia en este conjunto del auto sacramental, estimado como «la flor más lozana de una tradición viva [que] conserva (...) la savia cristiana profundamente popular», manifestada más y mejor en las solemnes reposiciones clásicas ofrecidas por el Teatro Nacional de la Falange que en los títulos compuestos a favor de la oportunidad por escritores coetáneos. Si una concreta tradición literaria estimula en el presente, también la Historia sirve de respaldo y a tal dirección pertenecen recreaciones como la de las guerras carlistas -en *Mari-Dolor*, de Puente y Arozamena- [318] y la de *Garcilaso* -en *Garcilaso de la Vega*, de Mariano Tomás-, o la de la *Reina Católica* por Rosales y Vivanco. Autores que ya eran conocidos como dramaturgos -digamos Pemán o Luca de Tena- junto a los que empezaban como tales -caso de Agustín de Foxá-, más aquellos que comenzaron por el teatro su carrera literaria -José Vicente Puente, Gonzalo Torrente Ballester-, y de generaciones y estéticas diferentes. Algunas obras serían publicadas a su estreno o poco después, en volumen suelto o dentro de colección; la crítica de los estrenos estaba en manos de redactores de periódicos, no especialmente doctos en el género, que firmaban sus gacetillas con iniciales o las dejaban anónimas, salvo casos como el apuntado de Melchor Fernández Almagro en el «*Diario Vasco*».

No entro en el análisis de las piezas recontadas -lo que dejo para otra ocasión- ya que mi propósito de hoy era meramente informativo o noticioso de una actividad acerca de cuya existencia deseaba llamar la atención. Concluida la Guerra Civil diríase que las aguas del teatro vuelven a su cauce y la temporada 1939-40 se abre con las compañías instaladas en locales de Madrid lo mismo que los autores, tanto los que habían vivido en la zona nacional como los rescatados de la republicana -Joaquín Álvarez Quintero y Benavente, que trataría de congraciarse por sus declaraciones valencianas, dictadas según él por miedo, con el estreno (1940) de la intencionada sátira («comedia aristofanesca», la subtitula el autor) Aves y pájaros-, más los incorporados desde el extranjero -Arniches, Azorín-. Creo que la tarea de mayor realce en estos primeros años de postguerra fue la realizada por los Teatros Nacionales «Español» y «María Guerrero», invocados ahora porque su actividad resultaba prolongación e intensificación del Teatro Nacional de la Falange, cuyo director, Luis Escobar, compartiría con sus colegas Huberto Pérez de la Ossa, Felipe Lluch Garín y Cayetano Luca de Tena. Pero esto ya es otra historia...

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#).

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#).

