

REFLEXIONES Y DISQUISICIONES
SOBRE TEATRO EN *LA ESTAFETA LITERARIA*

Ana Isabel Ballesteros Dorado¹
Universidad CEU-San Pablo, CEU Universities

1. FIRMAS, FIGURAS Y SECCIONES IMPLICADAS EN TEMAS TEATRALES

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

Además, el afán por debatir, signo caracterizador de esta revista (Ballesteros, 2020), llevaba a contraponer criterios y pautas, argu-

¹ ORCID: 0000-0001-8244-5326.

mentos y percepciones de todos los colaboradores a través de la selección de los temas. Los marcos para la exposición de tales ideas solían ser el de la entrevista y el de la encuesta a determinadas figuras de renombre, pero también se presentó a través de las distintas secciones de opinión cultural.

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

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

En la primera época de *LEL*, se presentan algunos de los montajes de los teatros oficiales subvencionados, el María Guerrero y el Español, y a sus respectivos directores se les dedican páginas especiales, pero casi nunca se efectúa crítica de los montajes en sentido

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

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

Respecto al teatro de Ruiz Iriarte, se acomodó a una metodología clásica de comentario y, en su intento de localizar sus fuentes y su engarce con la tradición, encontró semejanzas con Bernard Shaw y con Nicolas Evreinof (en concreto, con *La comedia de la felicidad*, estrenada en 1935). Centró su artículo en el peso existente en las dos obras de Ruiz Iriarte de lo reminiscente, de lo libresco y de lo ajeno, y le instaba a superar lo recibido con el peso de la propia personalidad (Fernández Almagro, 20.3.1944: 12).

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

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

cumplieron esta función Amelia Valero, la escritora María Jesús Echevarría (29.9.1932-17.8.1963), el poeta y periodista Fausto Bortello de las Heras (1932-2013), el crítico teatral José Antonio Bayona, los jóvenes Luis Losada, Antonio Gómez Alfaro (28.12.1931-22.6.2016), Rafael Brines Lorente, Germán Hebrero San Martín, que permanecería como colaborador en la siguiente época de la revista, un enigmático J. C. de C., Pedro de Cimacevilla, o el conocido periodista republicano José Miguel Naveros (1908-1985), que replicó a Luis Astrana Marín sobre sus teorías en torno al autor de *La celestina* (1.6.1957: 7).

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

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

García Espina (Anónimo, 1.12.1944: 10), crítico de *Informaciones* y de *Radio Madrid*, y ya cerca de ser nombrado director general de Cinematografía y Teatro (Doménech González, 2017: 153); las del conocido escritor y crítico teatral de la revista *Juventud*, bastante polemista por su ruda franqueza, Enrique Azcoaga Ibas (27.V.1912/23.3.1985) en el número 18 (Anónimo, 15.12.1944: 10), aunque sobre todo era crítico de arte (Díaz Sánchez, 2004: 509); las del polifacético Cristóbal de Castro (22.11.1874/30.12.1953), en el 19 (Anónimo, 1.1.1945: 10); en el 23, las de Emilio Morales de Acevedo (Anónimo, 15.3.1945: 10), crítico teatral de *El Alcázar* (Gómez García, 2017: 133-135); en el 27, las de Luis Fernando de Igoa (Anónimo, 25.5.1945: 10).



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

El silencioso (1944) «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias»,
La Estafeta Literaria 2 (20 de marzo); pág. 31.

También sobre asuntos teatrales se preguntó a otros creadores e intelectuales que participaban en secciones dedicadas a diferentes artes, como fue el caso de Edgar Neville, a quien se entrevistó

para la sección de cine «¿La vida es sueño? No, la vida es cine» (Anónimo, 15.6.1944: 14). Más o menos tangencial e insospechadamente, se recogen comentarios sobre teatro en la sección «Cónócete a ti mismo» —conformada por figuras del mundo cultural que se entrevistaban a sí mismas a solicitud de Juan Aparicio—, o en «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias», donde el joven periodista Julio Trenas, bajo el pseudónimo *El silencioso*, daba cuenta, entre otras actividades, de anécdotas de actores y de lecturas teatrales más o menos públicas. Además, muchos escritores que no se ceñían a un único género, podían participar de un modo u otro en cualquiera de las páginas.

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

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

Algo distinto de todo esto se encuentra en las secciones dedicadas a las provincias. Así, si por lo que respectaba a los teatros madrileños o nacionales la revista no puede servir ni de guía de espectáculos, ni de selección de los más relevantes, ni de memo-

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

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

Igualmente, el colaborador ocasional Tristán de la Rosa, director de la revista de arte *Leonardo*, escribía desde Barcelona (10.8.1944: 28). Talante crítico mantuvo habitualmente en sus apuntes de la primera época Francisco de Cáceres (21.IV.1911-1972), amigo personal de Dionisio Ridruejo y director del diario *Alerta* de Santander desde 1939 (v. gr. 25.8.1944: 27), conocido de Aparicio, sin

duda, por haber estudiado en la escuela de periodismo *El Debate* y por pertenecer a la Asociación Católica de Propagandistas (Gutiérrez Goñi, 2009: 139-141; 208-238).

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

Casi todos los demás firmantes en esta sección eran personas vinculadas con la Falange o con alguna de las instituciones del régimen franquista, como el poeta canario Ignacio Quintana Marro (1909-1983), que dirigía el periódico *La Falange* desde 1942, presidía la Asociación de la Prensa (Quintana y Yáñez, 2014), y así disponía de fuentes bastantes para redactar las noticias culturales de Las Palmas²; o como Martín Sedeño, pseudónimo de Adolfo Muñoz Alonso, según García de la Torre (2012: 190), que mandaba sus notas desde Alicante (1.12.1944: 26); o como José María Ruiz Ojeda, delegado provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular, que se ocupaba de las noticias de Logroño (25.5.1945: 26).

La actividad de Bilbao la cubrió quincenalmente el maestro navarro falangista que en aquellos años figuraba como concejal del Ayuntamiento de Bilbao, Fermín García de Ezpeleta (07.07.1899/1975), colaborador de medios como *El Correo Español* o *Arriba* y director del semanario *El Magisterio Navarro* (Pérez Embeitia, 2019: 370-381)³, quien parece que cobró cuarenta y cinco pesetas con

² De religiosidad acendrada y muy devoto de la Virgen, reseñó en esta sección la edición preparada por María Rosa Alonso de la comedia *Nuestra Señora de la Candelaria* (28.2.1945: 27).

³ Además de alguna que otra colaboración ocasional, como «Cuando hubo ópera en

cincuenta céntimos por este concepto (AGA, 049.002-22/01398). Sus reseñas se resuelven en unas pocas frases que enjuician el carácter de cada una de las obras, así como la recepción del público (v. gr., 15.3.1945: 28; 25.5.1945: 27; 25.8.1945: 28; 10.9.1945: 27; 25.9.1945: 29; 30.11.1945: 27).

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

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

En la segunda época, fueron numerosísimos los colaboradores de la sección «Correo Nacional», muchos de ellos jóvenes recién iniciados en el mundo de la cultura y de las letras pero después de gran reconocimiento en sus respectivos campos, y otros ya bien asentados en alguna de sus parcelas. En casi ninguno de ellos cabe descubrir vínculos con la Falange o con las instituciones del régimen más claramente marcadas desde el punto de vista ideo-

el suizo» (10.7.1945: 15, por el que se le abonaron ciento treinta y seis pesetas con cincuenta céntimos (AGA, 049.002-22/01398).

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

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

Quizás Botello era Fausto Botello de las Heras, comentarista de la vida cultura sevillana y colaborador en otras secciones. En cam-

bio, algunas otras firmas resultan más difícilmente identificables hoy con la necesaria seguridad: Muñoz García-Vaso (Aranjuez), Antonio Gallardo (Málaga), Esteban Vega (Valladolid), Chanza (Valencia), Vilaseca (Lugo), García Gómez (Cádiz), Pérez Fernández (Zamora), *Canariensis* (Islas Canarias), Leonardo Gabaldón Valles (Cuenca), Miguel Lorenzo de Mena (Alicante), Alemán y Hernández Pérez (Murcia), Alfonso Paredes (Pontevedra), Javier (Oviedo).

2. SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA Y LA CRÍTICA TEATRAL

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

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

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

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

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

—Creemos que la guerra de España, nuestra Cruzada, fue útil por muchas razones: fracaso del liberalismo, grito de alerta mojado en sangre contra el comunismo y preparación inmediata nacional para una tarea de superación y aviso. Es innegable que, a partir de nuestra guerra liberadora, se ha avivado la conciencia nacional para emprender tareas que, por sí solas, prestigian al país. Se ha fundado el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cuyos trabajos y obras, audaces y honrosos, interesan a otros pueblos, rebasando nuestras fronteras. Dentro del citado organismo se vigilan, de un modo especial, los propios problemas científicos en relación con nuestros principales hechos insignes, y así se ha fundado también el Instituto "Ramundo Lullio", que renueva la tradición de nuestros estudios teológicos.

—No he de fatigarles más. Ya sólo les ruego una comparación entre el espíritu creador en España y el de otros países, en la actualidad.

—Juzgamos francamente superior el nuestro. Por razones de la guerra que ancora al mundo, los beligerantes dedican ahora sus fuerzas creadoras a fines casi exclusivamente políticos. En cambio, España entra ya decididamente en la fase de los estudios reflexivos y

ACTUALMENTE CARECEMOS DE CRITICOS SISTEMATICOS

Es preciso un credo estético y una norma

El profesor Tamayo enjuicia el problema

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

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

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

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

—¿....?

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

—Entonces, ¿cómo accediste usted al subjetivismo de un credo personal con el selectivismo?

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

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

—Como toda manifestación social, debe ajustarse a unas normas de cortesía y de estimación del esfuerzo ajeno; pero, del mismo modo, que en la vida social se reacciona violentamente contra los que quebrantan las bases de la convivencia, la crítica debe reaccionar energicamente contra aquellos autores cuyos obras corren de mansana de bondad literaria exigible. Claro está que no ha de incurrir en la comedia de tipo gramatical en que cayó la crítica a fines del último siglo.

—Existe, a su juicio, alguna profesión o actividad intelectual que pudiera utilizarse como cantera de críticos?

—Sin interpretarlo en sentido absoluto, creo que pudiera serlo el profesorado de literatura; más concretamente aún, el que notaría su



M. González de la Torre (1944) «Actualmente carecemos de críticos sistemáticos», *La Estafeta Literaria* 1 (5 de marzo); pág. 21.

Fuera de la necesidad de una seria preparación intelectual y una formación estética completa, no al alcance de muchos en aquellos tiempos, Tamayo enumeró otras dificultades para ejercer la crítica de obras de actualidad, entre las que figuraba la gran cantidad de obras que ya en la época se publicaba. Estimaba, además, la conveniencia de mantener la independencia de juicio, lo que a su vez requería mantenerse alejado de la vida literaria activa. Esto

no suponía, necesariamente, una absoluta incompatibilidad entre la creación y la crítica, pero lo lógico era priorizar una de las dos actividades. En definitiva, la crítica exigía una dedicación plena y no practicarla solo con los propios amigos o de un modo tan delicado que no fuera tal. Por otro lado, hacía falta, además, una crítica de la crítica, efectuada por investigadores (González de la Torre, 5.3.1944: 21).

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

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

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

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

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

llamaba incauto si se atrevía a decir la verdad. Con todo, pensaba que la crítica benevolente a la que todo parecía bien resultaba más demoledora que la negativa, pues, en su sentir, la indiferencia era peor que la ira (15.3.1945: 10).

Ahora bien: uno de los escollos residía en los lectores y en el peligro señalado por Tamayo, pues muchos no sabían distinguir entre una gacetilla y una crítica, entre un breve de propaganda y el comentario de un entendido, como señaló Cristóbal de Castro (Anónimo, 1.1.1945: 10).

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

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

Joquín Calvo Sotelo quiso aprovechar la ocasión de ser encuestado para poner ciertos reparos al estatus de los críticos, reparos en todos los cuales manifestaba concordar absolutamente con las ideas aportadas por Tamayo, aun sin mencionarle explícitamente. En primer lugar, al considerar la inoportunidad de las relaciones asiduas entre los críticos y los autores; así mismo, la permanencia

de algunos críticos en sus puestos durante muchos años, por traer consigo un apalancamiento en determinadas perspectivas inmodificables, enconadas a veces. Por lo que concernía a las críticas en sí, lamentaba el manido uso de cierta adjetivación que banalizaba el contenido y, a fuerza de prodigarse, perdía efectividad. Mayor interés tenía su señalamiento de cómo muchas críticas de estrenos no pasaban de ser crónicas, dada la impericia o escasa formación de los encargados de redactarlas, y cómo otras se reducían a mera consignación del argumento (15.7.1944: 5).

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

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

Fernández Almagro ya había dicho que los críticos teatrales siempre habían sido de bagaje intelectual inferior al de los literarios, porque como una función de teatro no era solo literatura, sino un hecho social, no parecía requerirse un especialista para comentarlo (Ruiz Iriarte, 1.11.1944: 10). También Cristóbal de Castro había ironizado sutilmente sobre la inconveniencia de que fueran personas cultas, pero no especialistas en el ámbito de la creación teatral, quienes ensalzaran en presentaciones y críticas las obras de otros autores (30.1.1945: 7), quién sabe si por tratarse de un *defecto* que él mismo había podido apreciar con la lectura de varios números de la revista, como la reseña de *El puente de los suicidas*, firmada por un Camilo José Cela que había reconocido no saber nada de teatro, aunque tal reseña se presentara en el formato de carta abierta y no como artículo de crítica al uso (15.6.1944: 10).

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

S.M. indirectamente contradijo a Edgar Neville y a Ramos García cuando propuso un cierto método para elaborar una crítica. Curiosamente, aludió por negación a la que se convertiría en la práctica habitual, años después, de Arcadio Baquero Goyanes (Ballesteros, 2017: 345): «Líbreme Dios de pretender que se establez-

ca una especie de formulario fijo con blancos a rellenar de modo casi burocrático», práctica y formulario que, por otro lado, se proponían en los impresos de los informes de censura, aunque no siempre los encargados los rellenaran. Para S.M., se escribiera del modo y orden como se escribiera, en cualquier caso la crítica había de reflejar una serie de aspectos que sí enumeró. Por una parte, debía ofrecerse una impresión de conjunto, subjetiva y espontánea tras la lectura seguida de la obra, pero también un examen objetivo y analítico del lenguaje, argumento o tesis, procedimientos o técnica, comparando entre lo que se advertiera como propósito el autor y lo realmente conseguido. Por otra parte, había de situarse la obra en el conjunto de la producción del autor, en caso de no ser la única, y en el conjunto de las de su género, al tiempo que debía trazarse el plano de las fuentes, influencias y analogías dentro de las coordenadas de la historia cultural.

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

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

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

caso de conciencia, y por eso procuraba dejar a salvo a los autores y dictaminar solo sobre las obras en sí (Anónimo, 25.9.1944: 10).

Más adelante, se insistiría en redondear estas opiniones a través de una encuesta enviada a diversos críticos teatrales, para que expusieran qué criterios debían inspirar la labor literaria, en qué medida habían de intervenir los elementos objetivos y subjetivos en la valoración crítica, cuál era la misión específica del crítico literario, si acaso estaba autorizada la crítica para dar reglas a la creación, en qué grado se influían mutuamente crítica y creación y si podía entenderse que la crítica estuviera en crisis. También se pedían soluciones y otras consideraciones que se juzgara pertinente aportar.

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

También respondió a la encuesta publicada en octubre de 1945 Melchor Fernández Almagro, y de modo muy significativo, por comportar una defensa de la subjetividad del crítico en cierto sentido, pero también de la de la propia obra valorada. Por un lado, su parecer parecía concordar con una visión romántica tanto de la literatura como de la crítica, por cuanto consideraba que, siendo una creación personal, de ahí habían de emanar los principios llamados a informar la obra. Esta respuesta no podía significar sino que el crítico debía esforzarse por acceder a esos principios a partir de los cuales se había construido aquella. Paralelamente, el crítico

debía «acudir a cuantos elementos de juicio estén a su alcance, empezando por su propio criterio. Es un lector más y no tiene por qué renunciar a su gusto. Lo que le diferencia de cualquier lector es que está obligado a razonar sus opiniones». No obstante, tal juicio caía en la indeterminación respecto al criterio del crítico, que en cualquier caso nacía de la formación y del cultivo de la sensibilidad, lo cual requeriría especificar una definición de las bases de tal formación. De tal planteamiento se deducía, conforme el mismo Fernández Almagro expondría, que no podía el crítico reglamentar la creación, por carecer esta de reglas o no ser universales. Negaba, por otro lado, la mutua influencia entre crítica y creación. Más bien entendía que era el ambiente general de una época determinada lo que influía en ambas. Por razones similares, ambas debían considerarse siempre en crisis y en continua revisión, por lo cual, no veía necesidad de resolver el estado en que se encontraba en aquel momento (10.1945: 17).

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

Con esta opinión concordaba absolutamente Emiliano Aguado (15.7.1907/24.5.1979), quien aunaba, entre otras, las tareas de creación y de crítica teatral, ejercida esta última en los años veinte en *La Época* y más tarde, aparte de en otros medios, en *Pueblo*⁵. Aguado, más que responder a la pregunta sobre los principios que debieran presidir la creación literaria, pretendió referirse en tér-

⁵ Juan Aparicio le conocía de los tiempos en que confraternizaba con Ledesma Ramos (Argaya, 2003).

minos más realistas a los existentes, entre los que distinguió algunos inmutables y otros transitorios, dependientes de las modas, si bien solo al socaire de estos se manifestaban los primeros. No obstante, dejaba absolutamente sin concretar cuáles fueran unos u otros. Menos aún quiso determinar en qué medida hubieran de imperar criterios subjetivos u objetivos, por entender que el crítico que realmente lo era, tenía tan asimiladas las reglas del arte, que las utilizaba sin pensar en ellas. Su función consistía en poner de manifiesto las virtudes de cualquier obra, en caso de no ser tan execrable que pareciera sarcasmo hablar de ella. En su sentir, el crítico había de recrear la obra con una mirada «amorosa», es decir, con el deseo de descubrir sus cualidades, pero también procurando establecer una distancia suficiente como para valorarla más allá de su época. Se mostraba contrario a la «crítica desabrida», propia, creía él, «del mal humor o desahogo del rencor». En todo esto coincidía con lo transmitido por el papa Pío XII, como se verá más adelante.

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

S.M. también aportó su parecer sobre las relaciones entre crítica y producción literaria poco después: le parecían evidentes los lazos entre ambas, pero mucha mayor la influencia de la crítica en la

creación que en sentido inverso, por despectivos que pudieran ser los autores respecto a los dictámenes de aquella. En cualquier caso, la crítica también ejercía su influencia en el público lector, desde la *auctoritas* que ostentaba en virtud de la costumbre. En todo esto contradecía el sentir de Fernández Almagro, para quien el público era independiente de los críticos y ni buscaba sus opiniones en la prensa, ni seguía sus consejos (Ruiz Iriarte, 1.11.1944: 10). Por otro lado, para S.M., el crítico «noble y entendido» podía muy bien contribuir a que el autor cobrara conciencia de sí mismo y de su obra, y en ese sentido le debía gratitud. De ahí que la crítica pudiera tener algo de creadora. Pero lo cierto era que la crítica existía porque antes había una creación, y en ese sentido no solo esta influía en aquella, sino que era su razón de ser y existir (15.12.1945: 4).

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

Fernández Almagro se había manifestado contra los críticos que pretendían ser autores: en su sentir, aquellos, por delicadeza, debían renunciar a intentarlo, por un lado por cómo influiría su ta-

rea creadora en la objetividad a la hora de criticar a los demás, y por otro lado porque implicaría una competencia desleal, pues las compañías se verían condicionadas a aceptar sus textos antes que los de un competidor menos peligroso (Ruiz Iriarte, 1.11.1944: 10). No se sabe hasta qué punto esto podía suponer una advertencia para el propio Ruiz Iriarte pues, aunque no ejerciera estrictamente como crítico, su posición cercana a Aparicio podría tener las mismas consecuencias. La revista, por otro lado, había ofrecido y seguiría ofreciendo ejemplos de quienes sobre todo desempeñaban tareas periodísticas, pero también lograban ver estrenadas sus obras en teatros comerciales, aunque alguna vez hubieran de conformarse con salas de provincias, como Jorge de la Cueva o Nicolás González Ruiz.

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

La índole más periodística que adquirió *LEL* en su segunda época significó abandonar el talante y tácticas de la primera, pero también cualquier pretensión de crítica metódica. Así, como conclusión, y pese a lo fundado de muchas opiniones, este conjunto de ellas demuestra la carencia de unos principios críticos, una ausencia de referentes incontrovertibles e, incluso, la inexistencia de autoridades en la materia a los que apelar. Ni los clásicos Aristóteles y Horacio se mencionan siquiera, como tampoco obras tradicionales de la tradición española, con la excepción de Menéndez Pelayo.

El escepticismo postneoclásico y las concepciones románticas más o menos visibles parecen dominar; en el fondo, la actividad y los criterios de entrevistados y colaboradores, que no llegan a más que a enumerar epígrafes o componentes dramáticos sobre los que reflexionar para escribir un artículo de crítica.

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

3. EL TEATRO, SUSTANCIALIDAD Y COMPONENTES

La intención informativa pero también orientativa a incluso didáctica de la publicación, abarcadora de las necesidades tanto de los profanos interesados en las cuestiones artísticas como de los ya

avezados en alguna de sus ramas, se manifestaba a través de unos pocos temas esenciales sobre la materia, en torno a los que giraban los distintos pareceres de colaboradores fijos y ocasionales. Ya se ha visto cómo, en la primera época, después de haber acudido a catedráticos en busca de directrices, al constatar estos la falta de una crítica sistemática, se optó por recurrir a aclarar lo referente al tema a través de una suma de opiniones aportadas por intelectuales, críticos y autores de solvencia justificada en sus respectivas actividades. Paralelamente, diferentes críticos y autores teatrales fueron perfilando concepciones del teatro. Parecía presidir la pretensión de configurar un paradigma o de asentar una clasificación de las artes según sus rasgos distintivos y elementos comunes, como también de señalar sus problemas en el momento y ver sus perspectivas de futuro, en un momento de confusión por la importancia dada a la escenografía, por la rivalidad que suponía el cine o por la preferencia de géneros cómicos en el público.

3.1. LA REALIDAD DEL TEATRO

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

No obstante, una útil e interesantísima aportación lo supuso el artículo de Ginés Calvo, que entró a proporcionar cifras exactas sobre los estrenos habidos en España en 1944 (setecientos cuarenta y dos) y reposiciones (seiscientos noventa y dos), como así mismo sobre compañías teatrales, edificios disponibles, número de empresarios... y los que juzgaba auténticos problemas del momento, que contraponía a los tópicos sobre los que se hacía comúnmente

recaer una supuesta crisis de la escena: los autores se veían obligados a crear obras a la medida exacta de determinados actores, los directores eran los verdaderos responsables de los resultados de las obras estrenadas, faltaban actores por el deficiente sistema de enseñanza (como explica la profesora Soria en el capítulo correspondiente), pero también por el sistema de subarriendos (10.6.1945: 10).

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

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

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

Por su parte, Alfredo Marqueríe definió el teatro como «una idea servida por una palabra y una acción en justa amalgama» (15.4.1944: 10). Con esta idea concordaba absolutamente Morales de Acevedo, aunque él personalmente prefiriera el teatro de acción y no el teatro de diálogo, por creer que el diálogo y el discurso, cuando eran trascendentales, ya tenían sus escenarios en las páginas de los libros (Anónimo, 15.3.1944: 10). En cambio, Jorge de la Cueva recalcó la primacía del diálogo sobre los otros componentes como elemento de transmisión esencial de la psicología de los personajes, a través del cual se delataban (Anónimo, 25.9.1944: 10), a lo cual podía asentir Cristóbal de Castro, quien, en un atisbo de las teorías de los actos de habla, opinaba que primero era la palabra, no como simple emisión de sonidos, sino como «afirmación o lo que sea», y entendía la acción como una criada suya, y, al mismo tiempo, una acción podía encubrir cosas que no fueran acciones ni pasiones (Anónimo, 1.1.1945: 10).

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

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

De todos modos, parecía coincidirse en entender el aspecto literario como el fundamental, y el del espectáculo como subsidiario. Incluso Cayetano Luca de Tena, sobre todo director teatral, pareció sentirse impelido a reconocer la primacía del texto y la subsidiariedad de la puesta en escena. Y en su intento por establecer relaciones, negó paralelismos entre circo y teatro y en cambio

recalcó las diferencias básicas entre ambos, incluso por lo que respectaba a la plástica, eficaz en el teatro en función de la palabra, frente al circo, que no requería esta, por ser plástica pura (Anónimo, 15.2.1945: 6).

Calvo Sotelo defendería que «Todo lo bueno del teatro es literatura» y «la armazón es literaria» (Anónimo, 25.4.1945: 10). Cristóbal de Castro, al enumerar en una suerte de jerarquía los que entendía como sus componentes básicos, convenía en esto: para él, primero estaba el autor, luego el actor y en tercer lugar, el escenógrafo (Anónimo, 1.1.1945: 10).

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

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

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

Tema concomitante suponía la incardinación del teatro dentro del marco cultural. En esta cuestión, Manuel Sánchez Camargo ve-

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

3.2. TEATRO DEL PORVENIR Y PORVENIR DEL TEATRO

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

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

le estaba concediendo en aquellos tiempos una importancia desmesurada (Anónimo, 1.1.1945: 10).

La consulta parecía encaminada a vislumbrar cómo saldría parado el teatro tras aquella crisis encadenada de varias de sus dimensiones, a saber, el salir perdiendo en su competencia con otros géneros y artes, los decepcionantes gustos que parecía mostrar el público, los costes económicos y la escasez de autores con éxito de crítica y público tras la muerte en 1936 de los más avanzados Valle-Inclán, Unamuno y Lorca, pero también de Arniches en 1943 y los Álvarez Quintero (1938 y 1944), antes de ganar posiciones quienes les sustituyeran con la misma dignidad.

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

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

El crítico teatral y comediógrafo Jorge de la Cueva parecía de acuerdo en que el teatro permanecería, pero fusionado con el cine. Se adelantaba a la implantación del sistema 3D al asegurar que el cine se convertiría en el auténtico teatro cuando lograra corporeidad y color. Pero también echaba en cara a cuantos se lamentaban

de la decadencia del teatro el que, según él, se esforzaran menos por hacer avanzar aquella arte que los ingenieros y técnicos por que el cine alcanzara toda su plenitud (Anónimo, 25.9.1944: 10).

Coincidente en cierta medida con Marquerié, pero también con la segunda opción, según Foxá desaparecería el teatro comercial, porque las masas irían al cine, y el teatro se concentraría en los salones, se llenaría de símbolos, de problemas de gran altura, con una técnica semejante a la de los autos sacramentales. Ahora bien, los autores no podrían refugiarse en el cine, mundo en que el electricista importaba más que el autor del guion (Ruiz Iriarte, 30.4.1944: 11).

Sería Manuel Augusto García Viñolas⁶, director del teatro nacional una temporada tras la muerte de Felipe Lluch en 1941, quien diría que el futuro del teatro estaba en el actor, en la misma línea que había apuntado Grotowski. García Viñolas creía en su divismo y en unos espectadores que no dejarían de acudir para participar de su brillantez presencial. Pero por lo que respectaba a los textos, el teatro como reflejo de una época y unas costumbres, según había ido desarrollándose desde más de cien años antes, había quedado superado por la gran pantalla. Y, en cuanto al teatro de la palabra, acabaría sustituido por la radio (15.4.1944: 10).

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

⁶ Manuel Augusto García-Viñolas (13.I.1911/26.VI.2010), participó en *El Debate* y, en la guerra civil, luchó en el bando nacional y estuvo afiliado a la Falange. Promocionó el círculo cinematográfico español y fue director del Teatro Nacional durante unos meses entre 1941 y 1942 (Díez Puertas, 2013: 276-280).



LUIS ESCOBAR



PEREZ DE LA OSSA

(1944) «Troteras y danzaderas»,
La Estafeta Literaria 5 (15 de mayo); pág. 10.

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

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

De opinión parecida, desde su condición de historiador, Melchor Fernández Almagro pensaba que los cambios eran producto de las modificaciones sociales, políticas, etc., y que para ver el teatro del futuro, habría que fijarse en ellas. Pero eso despertaba sus temores respecto al porvenir teatral: no le parecía conveniente

que se proyectaran en la escena las pasiones que se vivían en aquel mundo electrizante del momento, ni que se impusiera la masa, pues un teatro dominado por esas pasiones y por la masa acababa en puro espectáculo o en alegato político. Por otro lado, la excesiva despreocupación por la calidad de aquella época le hacía vislumbrar un futuro poco prometedor o poco a su gusto (30.4.1944: 10).

El crítico literario y novelista Darío Fernández Flórez (11.6.1909/1.12.1977), partiendo de ideas similares a las de Fernández Almagro, se mostró bastante optimista: la dura vida de aquel tiempo, que no dejaba lugar para el aburrimiento, con su mucho trajín, acabaría reflejándose en el teatro, y esperaba entonces que la escena mostraría un sentido de la realidad genuinamente español, con su vida tremenda, apasionada y creyente; un teatro en el que triunfaría el amor de Dios hacia sus criaturas (15.8.1944: 10).

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

Por su parte, Enrique Azcoaga, en concordancia con estos pareceres y aunque sin vaticinar un futuro específico, reflexionó a partir del existente y la situación social para pronosticar su trayectoria conforme se produjeran o no determinadas actitudes y cambios. Pensaba que mientras las colectividades humanas vivieran la lucha de clases, el público no asistiría al teatro «a comulgar con altas ideas arquetípicas, sino a entretenerse o a llorar con ideas y conceptos casi siempre comineros, que reflejan, sin tratar de superar, comunes tópicos, la vulgar ideología que una lucha feroz por la vida permite a los hombres considerar filosofía auténtica». Aunque pudiera darse el caso particular de un autor que aportara a la escena altos valores estéticos, mientras los espectadores creyeran vida la *subvida* a que por la lucha citada se veían condenados, el teatro no podría brindar ese caudal extraordinario que remansaban los grandes espíritus: «una escena se ocupa de ideas verdaderas

cuando quienes a ella asisten necesitan estas ideas para su dignificación», pero al pueblo que iba por entonces al teatro solo se le podría pedir afán de dignificación cuando le quedara tiempo para pensar en algo de mayor altura que la lucha cotidiana por la vida. En consecuencia, se reinstauraría la tragedia y la comedia cargada de contenido inteligente cuando la sociedad evolucionara en ese sentido (cfr. Anónimo, 15.12.1944: 10).

Quizás el más optimista de todos, Cristóbal de Castro, barruntaba que el teatro iba a dar una sorpresa incluso al cine, y al concluirse la Segunda Guerra Mundial se entronizaría en esta arte la parte esencial del hombre, su componente espiritual (Anónimo, 1.1.1945: 10)... y ya se sabe que esto se tradujo en dramas de signo existencial y más o menos relacionable con el existencialismo. Enrique Rambal, en cambio, precisó que esa parte espiritual supondría el resurgimiento de un teatro religioso (Anónimo, 25.9.1945: 10) con el que, por cierto, él andaba ciertamente comprometido.

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

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

recepción, y se enriquecerían con el humor, que, para él, suponía la marca de aquel tiempo (15.6.1944: 10).

Y así se desemboca en una cuestión fundamental del momento: la situación presente y futura del teatro de humor, al que, en efecto, tan inclinado parecía el público, pues se llenaban las salas en que se programaban géneros cómicos. Esto significaba entrar ya en el terreno del estilo, pero al referirse a este asunto, las distintas personalidades no lo desligaron de los temas o contenidos. García Espina, que abogó por él en términos más halagüeños de lo habitual, lo hacía entroncar con la concepción de *mimesis* y de teatro social. El mundo del futuro querría también reír, pero no podría hacerlo del mismo modo que en París con Tristán Bernard, esto es, con comedias de vodevil como las suyas, o como en Madrid con las gracias y donaires del género chico. Se estaba inaugurando un nuevo estilo de vida y las comedias habrían de ir en consonancia con él: «La bella risa, la ironía, la paradoja que emana de una cultura y de un conocimiento de los hombres... Un teatro inteligente para un público inteligente, en definitiva», si bien la inteligencia de los públicos dependía de la densidad intelectual que se les ofreciera (Anónimo, 1.12.1944: 10).

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

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

fundieran con las otras tendencias: una relectura de obras clásicas haría ver que tales novedades ya se habían inventado siglos atrás (Anónimo, 15.3.1945: 10).

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

En lo referente a las técnicas o recursos dramáticos empleados, si Benavente había declarado que lo que nunca cambiaría en una obra, con independencia de su organización formal, sería la presentación, el nudo y el desenlace (Suárez Caso, 30.4.1944: 10), por lo que respectaba a las técnicas, el marido de la escritora Mercedes Formica, crítico de arte y poeta Eduardo Lloset Marañón (2.9.1905/28.4.1969), preveía el asentamiento de un teatro de acción y con menos digresiones, porque creía que el teatro moderno partía de Strindberg y de Bernard Shaw, y esta línea se estaba desarrollando ya en Norteamérica, aunque en España aún no (30.4.1944: 10).

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

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

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

Fueron varios los que, quizás habiendo leído opiniones publicadas antes que la propia, se sumaron a vaticinar la resurrección de las formas clásicas y del teatro de la palabra. Algunos se detuvieron a justificarlo desde el principio de que era lo permanente del teatro: ya se aludió a que para Jorge de la Cueva, por ejemplo, lo más importante de la obra dramática era el diálogo, gracias al cual quedaba al descubierto la psicología de los personajes y estos delataban su interioridad, a veces sin ser conscientes de ello (Anónimo, 25.9.1944: 10). Según Luis Hurtado, como había dicho Marqueríe, se volvería a un teatro de predominio de la palabra y del diálogo

y a las formas clásicas, porque estas acababan siendo siempre las formas más novedosas (15.5.1944: 10). En parecidos términos se expresaron Sánchez Camargo (Anónimo, 10.8.1944: 10), Leandro Navarro y la actriz María Arias: la clásica era la forma más brillante del teatro contemporáneo y, habiendo subsumido el cine la acción y el movimiento, el teatro del futuro sería «diálogo, diálogo, diálogo, pensamiento, ironía, humor, poesía» (15.5.1944: 10). María Arias, sin embargo, decía preocuparle más el futuro inmediato de la escena, aunque se sentía optimista y pensaba que quizás próximamente un grupo de autores hicieran olvidar a todos la decadencia de los tiempos que corrían.

Manuel Díez Crespo lanzó su mirada hacia más allá del momento de las innovaciones, renovaciones y experimentos: llegaría una época de absoluta sencillez en la fábula, en el vocabulario, en la plástica, en la propia mecánica, y con la sencillez se alcanzaría la mayor y mejor elegancia. Esa sería la culminación del teatro (Anónimo, 25.8.1944: 10).

4. CÓMO DEBERÍA SER EL TEATRO

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

Se ha aludido ya a que la mayoría de figuras que pasó por las páginas de *LEL* defendía un teatro literario. Enrique Azcoaga sostenía una idea romántica y se apartaba de los modelos clasicistas respecto a la creación teatral, aunque también pudiera relacionarse su planteamiento con el famoso lema clásico *res tene, verba secundur*: para él, las ideas de la obra dramática determinaban la forma y estilo de la pieza. Las grandes ideas le parecían propias de espíritus superiores, y «las ideas de un espíritu señero encuentran tarde o temprano la arquitectura o el estilo que requieren para trascender de una manera absoluta. Mientras que por mucha carpintería o

cerrajería que se sepa, si no hay cantera dramática no hay nada que hacer» (Anónimo, 15.12.1944: 10). En cambio, se mostraba en desacuerdo con la máxima de instruir deleitando y le parecía que lo más contrario de un pedagogo era un autor teatral. En su sentir, los pueblos eran resonadores de nobleza, belleza y bondad.

Eduardo Lloset y Marañón decía entender el teatro como «destello de poesía», y «toda obra que no muestre el fanal de los mejores zumos humanos», le parecía bastardía y suplantación de la vida (30.4.1944: 10). En términos poéticos parecía entender el género también Tomás Borrás, al exponer que debía «tocar la realidad con la punta del pie, como los bailarines, pero sin olvidar la magia de la fantasía. Como decían los médicos, mézclese conforme al arte»: había de tenerse en cuenta el verismo, porque cuando la obra escapaba de él, no podía montarse (A. 15.6.1944: 10).

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

Así, en un artículo publicado en el mes de octubre de 1944, se señalaba que lo único que en materia teatral exigía la ortodoxia consistía en mantener el arte dramático alzado por encima de su simple objeto material, de modo que el público pudiera ascender hasta «la altura habitada por Dios». Se aprovechaba para recuperar unas palabras de Pío XII, quien había expuesto que el arte verda-

dero se encontraba «tan lejos del vago idealismo cuyo sueño vano o cuyo simbolismo inamovible pierde el contacto con la realidad, como de un realismo servil que se sujeta simplemente al objeto o al hecho material» (Anónimo, 10.1945: 10). Ya se ha dicho que, aunque no se citaba la fuente, se trataba de parte de un discurso pronunciado por el papa ante un grupo de artistas y autores a finales del mes de agosto. En él había expuesto también que la misión del arte consistía en alzar, mediante la belleza de la representación estética, los espíritus a esa región intelectual y moral que sobrepasa la capacidad de los sentidos y el campo de la materia, hasta elevarse a Dios, bien supremo y absoluta belleza del que procede todo bien y belleza (Pío XII, 1945).

Además, en el penúltimo número de la primera época se dio cabida a un artículo del empresario Manuel Herrera Oria (2.3.1888-31.12.1949)⁷, en reivindicación de un teatro religioso pero eminentemente teatral y popular, que respondiera a la línea emocional del momento, como *El divino impaciente* y *La santa virreina*, de Pemán. A este autor, Herrera Oria le había encargado un drama sobre *San Francisco de Asís* que pudiera gustar a un ateo por su emoción humana y valor artístico, como también había encargado un *San Francisco de Borja* a Marquina. La dificultad estaba en encontrar más autores, más directores, aparte de Rambal, y buenos intérpretes para comprometerse con estas intenciones, pues la mayoría estaban absorbidos por el cine (30.12.1945: 10)⁸.

El colaborador de la revista que firmaba con la inicial S.⁹ en la primera época planteó la cuestión sobre cómo debería ser el teatro en términos coincidentes de fondo con los expuestos por Herrera Oria: el problema tradicional del teatro, problema que, ciertamente, compartía en cierta medida con otros géneros, aunque quizás en distintas proporciones, consistía en el difícil equilibrio

⁷ Hermano de don Ángel Herrera Oria (véase Sánchez Garrido, 2016: 39).

⁸ Ya se ha visto la continuidad ostentada en la segunda época respecto a estos artículos, pues en el primer número se insertó una colaboración de Vicente Agudo sobre la responsabilidad de los críticos subrayada por Pío XII (29.4.1956: 3).

⁹ Los listados de pagos conservados en el AGA no permiten identificar si se trataba de Suárez Caso, Florentino Soria o Juan Sampelayo.

que debía mantener entre la exigencia de entretener al público, la de llenar el teatro (esto es, resultar rentable económicamente) y la de recibir las alabanzas de la crítica. El teatro debía satisfacer al mismo tiempo esos tres requisitos, o al menos en una proporción suficiente. Por eso en su artículo se manifestaba en contra de un teatro intelectual incomprensible para la masa y pensaba que caer en ese error era el peligro de los jóvenes en aquel momento (S. 25.8.1944: 4). Eso significaba, indirectamente, negar la necesidad de un teatro de cámara o experimental, como llevaba solicitando Ruiz Iriarte y requiriendo en su apoyo a cuantos críticos entrevistaba, según se verá más adelante.

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

Parecía claro que el público del momento sí tenía una predisposición especial hacia el género, como válvula sedante. Así lo creía Francisco Ramos de Castro (1890/4.11.1963). Antonio Paso Díaz (8.9.1895/3.12.1966) añadía que bastaba recontar los éxitos de taquilla de los últimos veinte años para comprobar la propensión de la gente a divertirse, como medio de olvidar las tragedias íntimas y colectivas que asolaban en esa época el planeta. José de Lucio, en cambio, pensaba que la única predisposición del público lo era hacia las obras logradas, no hacia géneros específicos. De parecer

similar se manifestó Mihura, para quien el público de la época a lo que estaba predispuesto era a pasar el rato, y con tal de entender lo que le decían y no tener que pensar, le daba igual lo que se le pusiera delante. El revolverse de risa, claro está, le convertía en más adicto y numeroso, porque no solo se divertía en el momento, sino que al día siguiente volvía a divertirse contándoles los chistes a los amigos, y así le sacaba más partido al dinero invertido. Con todo, reconocía que este espectador salía de ver una obra cómica un poco avergonzado, como el que bebía de más... porque en su conciencia estaba la necesidad de salir satisfecho pero con un plato bien fuerte, con mucha tesis si era posible, «para mojar pan en la tesis como si fuese salsa mayonesa» (10.1945: 15).

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

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

Según Paso, los críticos dictaminaban con severidad sobre estas piezas, en el fondo, por no soportar lo mucho que rendían, pero también porque les aplicaban los mismos criterios de análisis que a los géneros serios. José de Lucio, en la misma línea de achacar

envidia a los críticos, juzgaba esa condena nacida de que a veces los críticos eran autores en ciernes y querían colocar sus producciones a fuerza de negar el mérito de las demás; en cambio, añadía que lo cómico contaba con valiosos defensores entre los críticos más ecuanímenes y de más preparación literaria. Con todo, lamentaba que casi siempre se advertía en los reseñistas, más que juicios razonables, la pasión del espíritu de clase, de la amistad o de la animadversión.

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

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

Paso auguraba al género la victoria frente a las tendencias de vanguardia, por su popularidad y por orientarse a la mayoría. José

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

En cualquier caso, y teniendo en cuenta los famosos términos lopescos de su *Arte nuevo* («escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto»), ¿había que escribir conforme a sus gustos del público? Las respuestas reunidas en la misma página (10.1945: 15) resultan previsibles en cada uno de los autores, pues con ellas justificaban sus respectivos modos de enfocar la creación teatral.

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

darios de educar desde el escenario y su gusto, pues los asistentes al teatro solían ser personas de cultura en muchos casos superior a la de los reseñistas.

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

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

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

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

imposibles de estrenar en teatros comerciales como el de Barquillo o el de la Comedia (Ruiz Iriarte, 15.6.1944: 11).

Ruiz Iriarte buscó avales y aprovechó sus encuentros con críticos y autores para promover esta visión. Pero no lograba mucho entusiasmo de parte de las figuras entrevistadas y, a veces, con tal de arrancar cierta aquiescencia, modificaba el modo de interpelar y llegó a lamentar con asombro que pasara cierto lapso de tiempo sin percibir que nadie se moviese a favor de ese teatro experimental (Ruiz Iriarte, 28.2.1945: 10). Por ejemplo, Luis Escobar primero contestó que no creía en un teatro de minorías, pero luego matizó que sí en un público culto e inteligente que acabara orientando a los demás, un público reducido (Anónimo, 15.5.1944: 10). Tampoco el crítico Sánchez Camargo creía en tales fórmulas, por entender que el teatro era de masas (Anónimo, 10.8.1944: 10). Por su parte, Huberto Pérez de la Ossa estimaba que ese teatro de minorías había existido siempre (Anónimo, 15.5.1944: 10). No obstante, asentían al insistir Ruiz Iriarte respecto a su conveniencia, por poder remitir a él obras que los autores dejaban incluso de escribir por no resultar comerciales. Jorge de la Cueva, por el contrario, no se mostró partidario de ningún modo, por no parecerle que hiciera falta sermonear a un público ya convencido (Anónimo, 25.9.1944: 10).

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

para ir consiguiendo un público abierto a él, justo en la línea de opinión de Ruiz Iriarte. Abogaba, además, por un teatro de palabra y de gesto, con el justo sentido de lo espectacular (Anónimo, 15.7.1944: 10).

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

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

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

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

En el mismo número, Ruiz Iriarte volvió a insistir en su posición desde su propia columna «Monólogo ante la batería», también de modo indirecto, simulando reflejar las reflexiones de un tertuliano con las que simpatizaba: el teatro no era un arte para las masas,

porque el arte nunca había sido para las mayorías. Añadía que los espectadores de teatro no constituían masa, sino público, lo cual ya implicaba cierta selección. Al mismo tiempo, señalaba que el teatro era un género popular, pero un género del encanto, de la ilusión, y el público acudía a él en busca de la confirmación de que su sueño resultaba posible. Entendía que el teatro se enfrentaba con el hombre de modo individual (25.8.1945: 10).

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

De 1925 a 1930 se llenaban los que hablaban del teatro de masas y resultaba que ponían en escena unas obras sobre los conflictos de los obreros que a ellos mismos les resultaban aburridísimas y que no iban a ver. Y no eran más que mítines, vuelta a lo más simplón del teatro. Y mientras tanto los empresarios se enriquecían con Muñoz Seca, con *La dama de las camelias*, con Benavente (Ruiz Iriarte, 25.8.1945: 10).

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

También Tomás Borrás abogaba por un teatro subvencionado, con el argumento de que dar cultura al pueblo no debía ser nun-

ca un negocio. Ponía de ejemplo a Alemania, donde todas las diputaciones y ayuntamientos financiaban su teatro, como su banda de música o sus bomberos. Por el contrario, la realidad española era que el teatro pagaba nada menos que treinta y tres impuestos, y estos acababan recayendo en el pago exigido a los espectadores, cuando solamente deseaban de él airear su inteligencia de los problemas cotidianos. Para Borrás, el teatro era «una gran escuela que influye más en el espectador que los libros, que la radio y que todo», visión ilustrada y neoclásica, desde luego, pues significaba entenderlo en su función didáctica o educativa, pero convenía a esa visión del género en su dimensión artística (A. 15.6.1944: 10).

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

REFERENCIAS CITADAS

FUENTES ARCHIVÍSTICAS

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

Sección Cultura.

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

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

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

A. (1944) «“Troteras y danzaderas”. Tomás Borrás, Autor y director». *LEL* 7 (15 de junio), 10.

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

AGUADO, Emiliano (1945) «¿Crítica de café con leche o crítica de vinagre?». *LEL* 35 (octubre), 17.

ÁLVAREZ GÓMEZ, Pedro (1944) «La crítica criticada». *LEL* 9 (15 de julio), 5.

ANÓNIMO [V́ctor Ruiz Iriarte] (1944) «“Troteras y danzaderas”. En el saloncito del María Guerrero. Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa hablan de teatro». *LEL* 5 (15 de mayo), 10.

— (1944) «La vida es sueño, no. La vida es cine. La literatura y el cine. Edgar Neville ¿Cree que el director ha de proceder indefectiblemente del campo de las letras?». *LEL* 7 (15 de junio), 14.

— (1944) «“Troteras y danzaderas”. Teatros juveniles. Modesto Higuera y el teatro experimental». *LEL* 9 (15 de julio), 10.

— (1944) «Dos libros de teatro». *LEL* 10 (10 de agosto), 10.

- (1944) «“Troteras y danzaderas”. Hablan los críticos de teatro. Manuel Díez Crespo. El romanticismo en el teatro». *LEL* 11 (25 de agosto), 10.
- [Víctor Ruiz Iriarte] (1944) «“Troteras y danzaderas”. Hablan los críticos de teatro. Alfredo Marqueríe». *LEL* 12 (10 de septiembre), 10.
- [Víctor Ruiz Iriarte] (1944) «“Troteras y danzaderas”. Hablan los críticos. Jorge de la Cueva». *LEL* 13 (25 de septiembre), 10.
- (1944) «“Troteras y danzaderas”. Hablan los críticos de teatro. Benjamín Ramos García». *LEL* 16 (15 de noviembre), 10.
- (1944) «“Troteras y danzaderas”. Hablan los críticos de teatro. Gabriel García Espina cree en el futuro de un teatro optimista y alegre». *LEL* 17 (1 de diciembre), 10.
- (1944) «“Troteras y danzaderas”. Hablan los críticos de teatro. Enrique Azcoaga». *LEL* 18 (15 de diciembre), 10.
- (1945) «“Troteras y danzaderas”. Hablan los críticos. Cristóbal de Castro». *LEL* 19 (1 de enero) 10.
- (1945) «“Troteras y danzaderas”. No hay paralelismos entre teatro y circo. Entrevista en el escenario con Cayetano Luca de Tena». *LEL* 21 (15 de febrero), 6.
- (1945) «“Troteras y danzaderas”. Hablan los críticos de teatro. Emilio Morales de Acevedo». *LEL* 23 (15 de marzo), 10.
- (1945) «“Troteras y danzaderas”. Joaquín calvo Sotelo y su ideal de autor». *LEL* 25 (25 de abril), 10.
- (1945) «“Troteras y danzaderas”. Hablan los críticos de teatro. Luis Fernando de Igoa». *LEL* 27 (25 de mayo), 10.
- (1945a) «Sello de urgencia». Historia y clave. *LEL* 33 (10 de septiembre), 4.
- (1945b) «“Troteras y danzaderas”. Entrevistas con los autores. García Luengo expone sus reservas». *LEL* 33 (10 de septiembre), 10.
- (1945) «“Troteras y danzaderas”. Cyrano de Bergerac en la Gran Vía». *LEL* 34 (25 de septiembre), 10.
- (1945) «“Troteras y danzaderas”. Ortodoxia». *LEL* 35 (octubre), 10.

- (1945) «“Troteras y danzaderas”. Hacia un nuevo teatro religioso. Manifestaciones de don Manuel Herrera Oria». *LEL* 39 (30 de diciembre), 10.
- (1956) «Cine, Teatro, Circo». Cómo ven a la mujer los dramaturgos modernos». *LEL* 52 (14 de julio), 7.
- (1956) «Cine, Teatro, Circo». El alma del teatro está en tener cuerpo». *LEL* 53 (21 de julio), 7.
- (1956) «Cine, Teatro, Circo». El dramaturgo desciende del danzarín». *LEL* 55 (4 de agosto), 7.
- (1956) «Cine, Teatro, Circo. Pantomima y mímica, en primer lugar del arte dramático». *LEL* 58 (25 de agosto), 7.
- ARIAS, María (1944) «“Troteras y danzaderas”. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? Hablan directores, críticos, autores y actores». *LEL* 5 (15 de mayo), 10.
- ARGAYA ROCA, Miguel (2003) *Historia de los falangistas en el franquismo. 19 de abril 1937- abril 1977*. Madrid: Ediciones Plataforma.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2020) *LEL (1944-1978). Trayectoria de un empeño cultural*. Madrid: SIAL Pigmalión.
- (2017) «Jorge de la Cueva y Orejuela». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 106-114. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- (2017) «Nicolás González Ruiz». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 209-216. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- (2017) «Arcadio Baquero Goyanes». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 344-356. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- y Eduardo PÉREZ-RASILLA BAYO, «Del desarrollismo hasta el final del franquismo y la desaparición de la censura (1957-1978). Introducción». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 177-190. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.

- BAQUERO GOYANES, Mariano (1945) «Las provincias en *La Estafeta. Gijón*». *LEL* 26 (10 de mayo) 26.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta. Gijón*». *LEL* 34 (25 de septiembre), 27.
- BAVIERA Y BORBÓN, Mercedes (1945) «“Troteras y danzaderas”. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir?». *LEL* 4 (30 de abril), 10.
- BLANCO PONS, Antonio (1945) «Las provincias en *La Estafeta. Menorca*». *LEL* 26 (10 de mayo), 28.
- BORRÁS, V. (1945) «Las provincias en *La Estafeta. Mataró*». *LEL* 29 (25 de junio), 29.
- CÁCERES, Francisco de (1944) «Las provincias en *La Estafeta. Santander*». *LEL* 11 (25 de agosto), 27.
- CALVO, Ginés (1944) «La realidad teatral española». *LEL* 28 (10 de junio), 10.
- CALVO SOTELO, Joaquín (1944) «La crítica criticada». *LEL* 9 (15 de julio), 5.
- CASTRO, Cristóbal de (1945) «Cada escritor en crítica consigo mismo. Las paradojas del conocimiento. Resulta que Cristóbal de Castro no conoce a Cristóbal de Castro». *LEL* 20 (30 de enero), 7.
- CELA, Camilo José (1944) «“Troteras y danzaderas”. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir?». *LEL* 5 (15 de mayo), 10.
- (1944) «Carta abierta a Víctor Ruiz Iriarte con motivo del estreno de su comedia *El puente de los suicidas*». *LEL* 7 (15 de junio), 10.
- CORTEZÓN, Daniel (2005) *Dionisio Gamallo Fierros. Varón de Porcillán*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- CRUZ CASADO, Antonio (s.a.). «Cristóbal de Castro». En *Diccionario biográfico español*. Madrid: Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/11626/cristobal-de-castro-gutierrez> [6.12.2020].
- DON BENITO (1945) «Las provincias en *La Estafeta. Badajoz*». *LEL* 14 (10 de octubre), 27.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y Ángel Llorente (2004) *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Ediciones Istmo.

- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2013) «El Teatro Nacional Español. La crisis de 1942». *Rilce* 29.2, 271-295 [https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36870/1/201312%20RILCE%2029.2%20\(2013\)%20-2.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36870/1/201312%20RILCE%2029.2%20(2013)%20-2.pdf) [8/4/2021].
- DOMÉNECH GONZÁLEZ, Gabriel (2017) «Gabriel García Espina». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 153-157. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2017) «Luis Fernando [Domínguez] de Igoa». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 144-147. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1944) «Alegoría y humor, símbolos y caricaturas. Filosofía y poesía en el teatro de Víctor Ruiz Iriarte». *LEL* 2 (20 de marzo), 12.
- (1945) «“Troteras y danzaderas”. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir?». *LEL* 4 (30 de abril), 10.
- (1945) «¿Crítica de café con leche o crítica de vinagre?». *LEL* 35 (octubre), 17.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Darío (1944) «Teatro aséptico y teatro literario». *LEL* 11 (25 de agosto), 10.
- FUSTER MAYANS, Gabriel (1944) «Las provincias en *La Estafeta*». *LEL* 11 (25 de agosto), 26.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*». *LEL* 20 (30 de enero), 29.
- GALLÉN, Enric (2000) «Censura i moral en el teatre representat a Barcelona durant el primer Franquisme». En *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*, Ferran Carbó et alts. (eds.), 163-186. Barcelona: Publicacions d'Abadia de Montserrat.
- GAMALLO FIERROS, Dionisio (1944) «En torno a la decadencia de la crítica. La opinión de Dámaso Alonso». *LEL* 2 (20 de marzo), 19.
- GARCÍA ABAD, María Teresa (1996) «Crítica, teatro y sociedad. Melchor Fernández Almagro en *La Voz* (1927-1933)». *Boletín de la Fundación García Lorca* 19-20, 107-122.

- GARCÍA DE EZPELETA, Fermín (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao. Teatros». *LEL* 23 (15 de marzo), 28.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao. Teatros». *LEL* 27 (25 de mayo), 27.
- (1945) «Cuando hubo ópera en el Suizo». *LEL* 30 (10 de julio), 15.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao. Teatros». *LEL* 34 (25 de septiembre), 29.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Bilbao. Teatros». *LEL* 37 (30 de noviembre), 27.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1987) *El teatro de Víctor Ruiz Iriarte*. Madrid: Fundamentos.
- GARCÍA DE LA TORRE, Alfredo (2012) *Propaganda y cultura del «nuevo Estado» franquista en Alicante durante la posguerra (1939-1945)*. Alicante: Universidad de Alicante. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/24335/1/Tesis_GdelaTorre.pdf [1/7/2021].
- GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto (1944) «“Troteras y danzaderas”. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? Hablan directores, críticos, autores y actores». *LEL* 3 (15 de abril), 10.
- GELONCH SOLÉ, Josep (2012) *El poder franquista a Lleida, 1938-1951*. Lleida: Universitat de Lleida / Patronat Josep Lladonosa.
- GÓMEZ DOMINGO, Francisco Manuel (s.a.) «Domingo Manfredi Cano». En *Diccionario biográfico Español*. Madrid: RAH. <https://dbe.rah.es/biografias/74022/domingo-manfredi-cano> [10.2.2021].
- GÓMEZ GARCÍA, Alba (2017) «Emilio Morales de Acevedo». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 133-135. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- (2017) «Manuel Sánchez Camargo». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 173-176. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (2006) *Un hombre de teatro. El maestro y la asamblea*. Madrid: Caro.

- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1944) «*Judith*, tragedia en seis jornadas». *LEL* 5 (15 de mayo), 13.
- (1945) «“Troteras y danzaderas”. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir?» *LEL* 7 (15 de junio), 10.
- (1945) «¿Crítica de café con leche o crítica de vinagre?». *LEL* 35 (octubre), 16.
- (1966) *Enciclopedia del periodismo*. Madrid: Noguer.
- GONZÁLEZ DE LA TORRE, M. (1944) «Actualmente carecemos de críticos sistemáticos». *LEL* 1 (5 de marzo), 21.
- GUTIÉRREZ GOÑI, Jesús Francisco (2009) *La prensa en Cantabria en el primer franquismo (1937-1942)*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Complutense.
- <https://eprints.ucm.es/id/eprint/9585/1/T30992.pdf>. [09/07/2021].
- HURTADO, Luis (1944) «“Troteras y danzaderas”. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? Hablan directores, críticos, autores y actores». *LEL* 5 (15 de mayo), 10.
- IGOA, Luis Fernando de (1944) «El teatro en París. La *Antigone* de Anouilh». *LEL* 6 (31 de mayo), 10.
- (1944) «“Troteras y danzaderas”. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? *LEL* 7 (15 de junio), 10.
- J. C. DE C. (1957) «Cine, Teatro, Circo. Se ha estrenado... *Los pobre-citos*, de Alfonso Paso». *LEL* 90 (6 de abril), 7.
- J. DE T. (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. San Sebastián. 9 de agosto». *LEL* 13 (25 de septiembre), 28.
- LLOSENT Y MARAÑÓN, Eduardo (1945) «“Troteras y danzaderas”. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir?». *LEL* 4 (30 de abril), 10.
- LONDON, John (1997) *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre (1939-1963)*. London: W.S. Maney & Son LTD.
- LUCA DE TENA, Cayetano (1944) «“Troteras y danzaderas”. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? Hablan directores, críticos, autores y actores». *LEL* 3 (15 de abril), 10.
- LUCIO, José de (1945) «“Troteras y danzaderas”. Ande yo caliente y ríase la gente». *LEL* 35 (octubre), 15.
- LYNCEUS (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Córdoba». *LEL* 23 (10 de marzo), 29.

- MANFREDI RAMOS, Domingo (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Huelva». *LEL* 28 (10 de junio), 28.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Huelva». *LEL* 29 (25 de junio), 28.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Huelva». *LEL* 34 (25 de septiembre), 29.
- MARCHAMALO SÁNCHEZ, Antonio (2013) «Manuel Sánchez Camargo». En *Diccionario biográfico español*, (también en <https://dbe.rah.es/biografias/6330/manuel-sanchez-camargo>).
- MARQUERÍE, Alfredo (1944) «“Troteras y danzaderas”. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? Hablan directores, críticos, autores y actores». *LEL* 3 (15 de abril), 10.
- (1944) «La crítica criticada». *LEL* 9 (15 de julio), 5.
- (1944) «Conócete a ti mismo. El escritor, en crítica consigo mismo. Alfredo Marqueríe dialoga sobre literatura, política, teatro, negocios, circo y Manolete con Alfredo Marqueríe». *LEL* 16 (15 de noviembre), 19.
- MARTÍN SEDEÑO [Adolfo Muñoz Alonso] (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Alicante». *LEL* 17 (1 de diciembre), 26.
- MIHURA, Miguel (1945) «“Troteras y danzaderas”. Ande yo caliente y ríase la gente». *LEL* 35 (octubre), 15.
- NAVEROS, José Miguel (1957) «Cine, Teatro, Circo. El pro y el contra. La investigación literaria en *La celestina*». *LEL* 98 (1 de junio), 7.
- NEVILLE, Edgar (1944) «La vida es sueño, no. La vida es cine. Edgar Neville cree que el director debe proceder indefectiblemente del campo de las letras». *LEL* 7 (15 de junio), 12.
- PABLO BARBADO, Eliseo (1944) «Las provincias en *La Estafeta*. Segovia». *LEL* 14 (10 de octubre), 26.
- PASO DÍAZ, Antonio (1945) «“Troteras y danzaderas”. Ande yo caliente y ríase la gente». *LEL* 35 (octubre), 15.
- PÉREZ EMBEITIA, Antonio (2019) *El poder local en el primer franquismo. Análisis prosopográfico de los miembros del Ayuntamiento de Bilbao y su gestión político-administrativa (1937-1959)*. Tesis doctoral. Leioa (Bizkaia). <http://addi.ehu.es:8080/bitstream/>

- handle/10810/34386/TESIS_PEREZ_EMBEITIA_ANTONIO.pdf?sequence=1&isAllowed=y,[19.VII.2021].
- PÉREZ-RASILLA BAYO, Eduardo (2017) «Victoriano Fernández de Asís». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 229-235. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- PILAR, José de (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Cartagena». *LEL* 24 (5 de abril), 26.
- Pío XII (1945) «Discurso a un grupo de autores y artistas el 26 de agosto de 1945: misión del cine y del teatro». *Ecclesia* 2, 231.
- QUINTANA AFONSO, Amado y José Luis YÁÑEZ RODRÍGUEZ (2014) *Ignacio Quintana Marrero (1964-1983)*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart.
- QUINTANA MARRERO, Ignacio (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Las Palmas». *LEL* 22 (28 de febrero), 27.
- RAMOS DE CASTRO, Francisco (1945) «“Troteras y danzaderas”. Ande yo caliente y ríase la gente». *LEL* 35 (octubre), 15.
- ROSA, Tristán de (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Barcelona. Presentación de Lola Membrives con *Vacaciones*». *LEL* 10 (10 de agosto), 28.
- RUIZ IRIARTE, Víctor (1944) «El teatro, la literatura y los escritores». *LEL* 3 (15 de abril), 10.
- (1944) «Agustín de Foxá y *Baile en capitania*. Nostalgia del romanticismo». *LEL* 4 (30 de abril), 11.
- (1944) «Un teatro de cámara». *LEL* 7 (15 de junio), 11.
- [Víctor Ruiz Iriarte] (1944) «“Troteras y danzaderas”. Hablan los críticos de teatro. El público del siglo de oro y el de hoy. Lo universal y lo nacional». *LEL* 10 (10 de agosto), 10.
- (1944) «“Troteras y danzaderas”. Hablan los críticos de teatro. Melchor Fernández Almagro». *LEL* 15 (1 de noviembre), 10.
- (1945) «Monólogo ante la batería». *LEL* 22 (28 de febrero), 10.
- (1945) «Monólogo ante la batería». *LEL* 32 (25 de agosto), 10.
- (1945) «Monólogo ante la batería». *LEL* 37 (30 de noviembre), 10.
- (1945) «Monólogo ante la batería». *LEL* 39, (30 de diciembre), 10.

- RUIZ OJEDA, José María (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Logroño». *LEL* 27 (25 de mayo), 26.
- S. (1944) «Sello de urgencia. Teatro sobre teatro». *LEL* 11 (25 de agosto), 4.
- S. (1945) «Sello de urgencia. La renunciación del dramaturgo». *LEL* 32 (25 de agosto), 4.
- S. B. DE LA T. (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Jaén». *LEL* 21 (15 de febrero), 28.
- S.C. [¿Manuel Suárez Caso?] (1945) «Sello de urgencia. Crítica, crítica». *LEL* 35 (Octubre), 4.
- S.M. [¿Faustino San Martín?] (1945) «A muerte. ¡Viva la crítica!». *LEL* 35 (octubre), 4.
- (1945) «A muerte. ¡Viva la crítica!». *LEL* 37 (30 de noviembre), 4.
- (1945) «A muerte. ¡Viva la crítica!». *LEL* 38 (15 de diciembre), 4.
- SAHUQUILLO VALLEJO, Javier (2017) «Alfredo Marquerié Mompín». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 156-163. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- SÁNCHEZ GARRIDO, Pablo (2016) «Genealogía intelectual de Ángel Herrera (1886-1908)». *Aportes* 39, 29-63.
- SAN MARTÍN, Carlos María (1985) *Lanza, diario de la Mancha: un periódico singular*. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos.
- SARIEGO, Hernán María de (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Oviedo». *LEL* 27 (25 de mayo), 27.
- (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Lérida». *LEL* 29 (25 de junio), 28.
- SASSONE, Felipe (1944) «“Troteras y danzaderas”. ¿Cómo ve usted el teatro del porvenir? Hablan directores, críticos, autores y actores». *LEL* 3 (15 de abril), 10.
- SERRA BALAGUER, Miguel (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Lérida». *LEL* 23 (25 de marzo), 27.
- SILENCIOSO, EL [Julio Trenas] (1944) «Hablar por hablar o el todo Madrid de las tertulias». *LEL* 4 (30 de abril), 31.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe (2017) «Manuel Díez Crespo». En *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, F. Doménech

- Rico y E. Pérez-Rasilla Bayo (eds.), 250-257. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / CDN.
- SUÁREZ CASO, Manuel (1944) «“Troteras y danzaderas”». En el despacho de don Jacinto». *LEL* 4 (30 de abril), 10.
- TORRELLA, José (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Sabadell». *LEL* 28 (10 de junio), 29.
- VV. AA. (2002) *El valor terapéutico del humor*. Madrid: Desclee de Brouwer.
- VERDERA, FRANCISCO (1995) *Conflictos entre la Iglesia y el Estado en España. La revista Ecclesia entre 1941 y 1945*. Eunsa: Pamplona.
- (2001) «Algunas claves para estudiar la revista *Ecclesia* entre 1941 y 1945». *Anuario de Historia de la Iglesia* 10, 95-100.
- VIAR BLANCH, M. (1945) «Las provincias en *La Estafeta*. Roda de Ter». *LEL* 33 (10 de septiembre), 29.
- VIÑEZ MILLET, Cristina (2000) «Melchor Fernández Almagro y la cultura de su época (esbozo biográfico)». En *Homenaje a José Luis Comellas*, 237-255. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2005) «Melchor Fernández Almagro, periodista». En *Estructura y procesos sociales. Homenaje a José Cazorla Pérez*, J. Montabes Pereita y J. Cazorla Pérez (coords.), 655-667. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.