

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Filología Inglesa



**GEORGE BERNARD SHAW Y JOHN OSBORNE: RECEPCIÓN Y
RECREACIÓN DE SU TEATRO EN ESPAÑA DURANTE EL
FRANQUISMO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Antonia de Isabel Estrada

Bajo la dirección del doctor

Gonzalo Santonja Gómez – Agero

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-1914-7

TESIS DOCTORAL
DE
MARÍA ANTONIA DE ISABEL ESTRADA
Licenciada en Filología

GEORGE BERNARD SHAW Y JOHN OSBORNE.
RECEPCIÓN Y RECREACIÓN DE SU TEATRO EN
ESPAÑA DURANTE EL FRANQUISMO

Director:
GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA

MADRID

A mis padres y a Ana, que gracias a su apoyo, paciencia y aliento, infundidos en todo momento, vivo un mundo nuevo.

AGRADECIMIENTOS

Esta Tesis Doctoral no hubiese sido posible sin la colaboración de un número de personas que me entregaron su aportación sin condiciones. Gracias a Berta Muñoz Cáliz por su ayuda desinteresada y compañía cordial cuando inicié mis primeros pasos en el complejo y arduo rastreo de los expedientes oficiales de censura, facilitándome el trabajo de manera sustancial además que me aconsejó con su disposición, siempre altruista, para cimentar las bases de mi proyecto inicial.

También debo expresar mi gratitud a Germaine, viuda del autor teatral Ricardo López Aranda, quien con su buena disposición me iluminó en una encrucijada de difícil salida.

Quisiera expresar mi más profunda gratitud al director de esta tesis, D. Gonzalo Santonja Gómez-Agero, profesor titular de la Facultad de Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid, que con su amable gentileza y generosidad aceptó dirigir esta Tesis Doctoral, quien me ha apoyado en mis investigaciones y en que este proyecto terminara viendo la luz. Además, me ha brindado entusiasmo y la agudeza que le caracterizan abligándome a refinar mi pensamiento.

Para concluir, he de mostrar mi más sincero agradecimiento a todas y cada una de las personas e instituciones que, a pesar de no ser nombradas, han contribuido eficazmente a la culminación y presentación de este trabajo.

ÍNDICE

	Páginas
INTRODUCCIÓN	8
I. EL PÉRFIL ESCÉNICO EN LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO	
I.1. Introducción. Aspectos generales	15
I.2. La Falange y su reconversión cultural	20
I.3. La Ley de Prensa de Ramón Serrano Suñer	28
I.4. La Ley de Prensa de Manuel Fraga Iribarne	30
I.5. El Estado español y la cultura teatral. Teatros nacionales y privados	35
I.6. Autores extranjeros en la cartelera española (1939- 1960)	53
I.7. Autores y obras. Referencia bibliográfica.	60
I.8. Géneros	210
I.9. Obras y autores inidentificados	218
II. RECEPCIÓN DE <i>LA COMANDANTA BÁRBARA</i> DE GEORGE BERNARD SHAW	
II.1. Situación cultural e introducción al funcionamiento del sistema censor durante los años inmediatos a la guerra civil	236
II.2. George Bernard Shaw y la censura	241

II.3. Tabla-resumen de las obras de George Bernard	
Shaw presentadas a la censura	255
II.4. El expediente de <i>La comandanta Bárbara</i> :	256
II.4.1. Informes de los censores. La materia dramática.	257
II.4.2. Los criterios censores vigentes.	279
II.4.3. Recepción y recreación de <i>The Major Barbara</i>	
fuera de España.	286
III. RECEPCIÓN Y RECREACIÓN DE <i>LUTERO</i>	
DE JOHN OSBORNE.	
III.1. John Osborne, versión castellana y original:	
el doble rasero de la censura	291
III.2. Tabla-resumen de las obras de John Osborne	
presentadas a la censura	301
III.3. El Ministerio de Información y Turismo en	
1970. Modificaciones en la Sección de Teatro de	
Censura	302
III.4. El expediente de <i>Lutero</i> :	308
III.4.1. Informes de los censores.	309
III.4.2. Las expurgaciones en el libreto.	320
III.4.3. La traducción. El texto original y el libreto de	
la censura	335
III.4.4. Los criterios censores vigentes y su aplicación	349
III.4.5. Los censores y sus criterios. Algunos	
expedientes	353
III.5. Recepción y recreación de <i>Lutero</i>	362

III.6. La veracidad histórica en la materia dramática	
osborniana	364
III. 7. Recepción y recreación de <i>Luther</i> fuera de España	368
CONCLUSIONES	371

APÉNDICE I: LUTERO EN LA LITERATURA Y EL TEATRO ESPAÑOL

I.1. Versiones teatrales españolas de <i>Lutero</i> en la	
España del franquismo	379
I.1.1. Ricardo López Aranda y el “Grupo realista”:	
trayectoria creativa. La censura en <i>El impostor</i>	
y <i>Martín Lutero</i> .	380
I.1.2. Tabla-resumen de las obras de Ricardo López	
Aranda	398
I.1.3. José Camón Aznar: Su teatro y la censura.	
<i>Lutero</i> : análisis del contenido dramático	399
I.1.4. Tabla-resumen de las obras de José	
Camón Aznar	405
I.2. Otros dramaturgos españoles contemporáneos y el	
protestantismo	406
I.2.1. Guillermo Fernández Shaw: <i>Carlos de</i>	
<i>España. Evocación de una vida imperial</i>	406
I.2.2. Joaquín Calvo Sotelo. El tratamiento de la	
Censura ante <i>El proceso del arzobispo Carranza</i>	407
I.2.3. Mariano Sanz y Sanz. <i>Miguel Servet</i>	
(<i>Un mártir de la ciencia</i>)	412

I.2.4. Alfonso Paso. <i>Ocho preguntas a un monarca.</i>	413
I.2.5. Alfonso Sastre. Recepción y recreación de <i>M.S.V. (ó La sangre y la ceniza)</i> y <i>Miguel Servet</i>	414
I.2.6. Carlos Muñiz. Recepción de <i>La Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos</i>	419
I.3. Conclusión	424
I.4. Expedientes de algunas obras de Ricardo López Aranda:	
I.4.1. <i>Fortunata y Jacinta</i>	426
I.4.2. <i>Las subversivas</i>	443
I.4.3. <i>Conchita la miracielos</i>	446
I.5. El expediente de <i>Hitler</i> de José Camón Aznar	448
I.6. El expediente de <i>El proceso Carranza</i> de Joaquín Calvo Sotelo	454
I.7. El expediente de <i>El proceso del arzobispo Carranza de Joaquín Calvo Sotelo</i>	457
I.8. El expediente de <i>La tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos</i> de Carlos Muñiz	469

APÉNDICE II: REPRODUCCION DE DOCUMENTOS

II.1. El expediente de <i>La Comandanta Bárbara de George Bernard Shaw</i>	484
II.2. El expediente de <i>Lutero</i> de John Osborne	496

BIBLIOGRAFÍA:

Fuentes utilizadas	528
--------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Entre los tradicionales medios de comunicación de masas y los espectáculos de carácter popular durante el franquismo (1939-1975) - publicaciones periódicas, libros, cine, teatro-, quizás, éste último haya recibido una atención preferente en cuanto a estudios y análisis se refiere, pero quedan numerosas zonas de sombras y en demasiadas ocasiones dichos estudios han partido de planteamientos *a priori* ideologizados. En buena medida esto responde a la dureza con que el Régimen se empleó al respecto durante sus primeros años, en los cuales se forjó una realidad artificialmente sometida a muy decisivas tensiones.

El General Francisco Franco prescindió del ordenamiento jurídico vigente y de cuanto reviviera el inmediato pasado de la República. Autorreservándose la autoridad suprema, se rodeó de hombres de absoluta confianza, elegidos con rigor y, en los puestos claves, de completa garantía para él. Por lo demás, aparte de cambios más o menos importantes en las jerarquías secundarias, el hecho de que Franco detentase el poder durante cerca de cuatro décadas determinó, en buena medida, que muchas de las primeras normas enseguida creasen arraigo y fuesen asimiladas ("normalizadas") por la inmensa mayoría de la población.

A partir de aquí surgieron las circunstancias para que España perdiese "el tren cultural y político de la Europa occidental"¹. Antonio Fernández Insuela, uno de los estudiosos más lúcidos de nuestro teatro, sintetiza aquella situación hablando de "aislamiento político y cultural"; "prohibición de partidos políticos; marcha forzosa al exilio de miles de intelectuales; aparición de una rígida censura

¹ Antonio Fernández Insuela, "Sobre la recepción de Brecht en Revistas culturales españolas de post-guerra", págs. 123-138, en *Anuario de Estudios Filológicos*, nº. XVI, 1993, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1995, pág. 124.

política, religiosa y moral, especialmente dura en lo relativo al teatro, un arte que, para que se pueda materializar o realizar plenamente, exige la representación en un acto público; control riguroso de las publicaciones extranjeras, sean periódicos, revistas o libros (novela, teatro), en unos años cuarenta y cincuenta en que aparecen movimientos literarios como el existencialismo, el teatro del absurdo, el realismo, etc.; grandes dificultades para salir al extranjero, especialmente para aquellas personas sospechosas de poseer una ideología contraria a la del régimen; etc."²

Tales hechos motivaron que España perdiera la par con "los otros países de su mismo marco geográfico y cultural", ya que poco después de la segunda Guerra mundial, éstos presentaban una "rica y profunda variedad creadora en todos sus ámbitos, en tanto que el panorama cultural español ofrece si no, obviamente, un vacío total, sí una realidad amputada". Tan desalentador ambiente cultural no fue, sin embargo, óbice, añade Antonio Fernández Insuela, para que a lo largo de los años cuarenta surgieran numerosas iniciativas de "renovación artística", impulsadas y sostenidas por escritores como Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Antonio Buero Vallejo, ...³

Mediante el análisis diacrónico de la política teatral durante el franquismo, esperamos ilustrar la evolución intelectual de la dictadura, proyectada sobre la pantalla en negro de la censura en relación al género literario de mayor alcance social. De ese modo, incidiremos en un aspecto bastante desatendido por los estudiosos. A nuestro juicio, la novedad del estudio radicaría en el análisis de los criterios que el aparato censor aplicó a la obra de autores extranjeros.

La "normalización" de la dictadura fue paulatina, porque sometido al principio al vaivén de los cargos, luego sabría adaptarse a coyunturas políticas

² *Ibidem*, p. 124.

³ *Ibidem*, p. 124.

muy diferentes y adversas, lo cual, hasta llegaría a plantear fases regresivas y etapas de vacilación.

Entre tantos cambios, la censura fue uno de los contados organismos que "pese a su muy pronunciado zig-zag", se mantuvo incólume a lo largo del dilatado período franquista, sobreviviendo -incluso- al propio dictador, cuya muerte no implicó, contra lo que cabía esperar, su desaparición automática.

II

En lo sustancial, el aparato censor siempre controló estrechamente todos los espectáculos con transcendencia pública y, muy en especial, el teatro. El análisis de estos asuntos rebasa con creces el de la propia censura, porque exige la consideración de otras muchas problemáticas: el sustrato doctrinal y la estructura institucional sobre los que la dictadura establece las pautas de vigilancia del medio; el sistema generado con su peculiar lógica en la distribución de competencias; los mecanismos a través de los cuales la dictadura controla al emisor, el medio, el mensaje y el receptor, es decir, a los autores y adaptadores teatrales, a las empresas, al contenido y producto final de la labor conjunta y, por último, "el control de las circunstancias en que el público recibirá tales obras".

A nuestro juicio cabe distinguir tres momentos: el primero se caracteriza por su cerrazón absoluta y se extiende hasta algo después de la segunda Guerra mundial; viene a continuación una etapa de dilaciones que concluye con la aprobación de la Ley franquista, concreción de todas las aspiraciones ortodoxamente liberalizadoras; la última, de lenta erosión, se extiende hasta su final.

En cuanto a la primera, estructurada en torno a la Ley de Prensa de 1938,

la censura se empleó con sumo rigor respecto al teatro, apoyada en un sentimiento ultramontano del catolicismo y en los presupuestos doctrinales del nacionalsindicalismo. Merece la pena insistir en la doble censura que se aplicaba: el examen del libreto y el control de las representaciones. De hecho era frecuente que obras declaradas aptas en la primera instancia fuesen prohibidas al procederse al ensayo general o cuando ya estaba en marcha el proceso de las representaciones.

Las compañías teatrales, o los empresarios, remitían sendas instancias oficialmente homologadas con el detalle de la representación y de la adjunta del texto. Leída la obra y convocada la Junta de Censura se acordaba el dictamen, y luego en riguroso orden jerárquico, debían ratificar el Jefe de Sección y el Director General de Propaganda. De aquella reunión salía una Guía de Censura cuyos dictados debían ser cumplidos escrupulosamente tanto por las salas comerciales como por los teatros de cámara, los cuales, a su vez, tenían que observar unas condiciones muy restrictivas en cuanto al público y el número de representaciones, con frecuencia limitados a una sola sesión.

El sistema era muy oneroso para las compañías y las empresas, porque nada les garantizaba que, una vez financiado el espectáculo, éste no fuera objeto de prohibición. De ahí se dedujeron dos consecuencias: la práctica de la autocensura y, en su caso, la renuncia a acogerse al derecho de revisión del expediente, siempre resuelto con muchísimo retraso a la vuelta de enojosas consideraciones. Por norma se limitaban a sustituir la pieza desestimada por otra de absoluta garantía, y ese proceso, naturalmente viciado, acabó por determinar la práctica *ab initio* de la sumisión.

III

Sería deseable que un trabajo de la índole del presente pudiera abarcar la situación del teatro extranjero en España a lo largo de todo el franquismo. Razones de coherencia, de tiempo y de medios nos han obligado a ceñirnos a las dos primeras épocas, sin duda germinales y, en ese sentido, determinantes de cuanto sucedió después.

Por consiguiente, hemos incidido sobre todo en las consecuencias políticas, sociales y culturales de la guerra civil, en lo sustancial prolongadas y sostenidas durante los años inmediatos de la Victoria.

El título de esta tesis, *George Bernard Shaw y John Osborne. Recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*, resulta engañoso si no se toma en consideración que tales casos, "ciertamente notorios", constituyen la ejemplificación de la norma y que sólo razones de eficacia expositiva nos han orientado a ofrecer así el resultado de nuestras investigaciones.

Unas investigaciones, por cierto, basadas en el estudio riguroso de infinidad de expedientes inéditos, los de Bernard Shaw y los de John Osborne y, también, los de otros muchísimos escritores, con independencia de cual fuera su lengua literaria y materna, en la actualidad custodiados en el Archivo General de la Administración Civil del Estado, sito en Alcalá de Henares. Por descontado hemos trabajado con los fondos de la Biblioteca Nacional, la Hemeroteca Municipal, las bibliotecas de las Facultades de Geografía e Historia y de Filología (Edificios A y B, en la Universidad Complutense) de Madrid.

Pues se trata de una tesis panorámica, repleta de implicaciones sociales, religiosas y culturales, nos hemos atenido a una ordenación cronológica. Su estructura descansa en tres grandes apartados: la política censora y sus

consecuencias inmediatas en el ámbito escénico; George Bernard Shaw frente a la censura; y la recepción y recreación de las obras de John Osborne, y muy en especial la de Luther, obra de fundamental relevancia en su momento español. Los correspondientes "Apéndices" levantan exhaustivo inventario documental.

Pues son numerosos los autores tomados en consideración, algunos de primera fila pero otros muy secundarios, hemos creído conveniente trazar sendas reseñas biobibliográficas, completadas por índices, de modo que sencillamente se aprecie, en detalle y en su conjunto, el panorama público de los dramaturgos extranjeros durante el franquismo, índice o relación que ya de por sí esclarece muchos dilemas y resitúa en coordenadas realistas tantas conjeturas como se han hecho. En no desdeñable medida, enmendamos sustanciales lagunas bibliográficas y sometemos a la consideración de los especialistas un bagaje documental inédito considerable, aspectos absolutamente centrales de nuestra investigación.

I
EL PERFIL ESCÉNICO EN LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO

I.1. INTRODUCCIÓN. ASPECTOS GENERALES

La victoria de la guerra (in)civil –parafraseando el término de Gonzalo Santonja⁴- de 1936-1939 a Franco le permitió que se proclamara asimismo Jefe del Gobierno, del Estado y Generalísimo de los Ejércitos, títulos que le conferían un absoluto y hegemónico poder ejecutivo, al que se le sumaba también la capacidad legislativa unida a un gran apoyo en temas judiciales de la "*columna vertebral de la patria*" según Calvo Sotelo definía al ejército⁵. El franquismo, grosso modo, respondió a la concentración ideológica de lo que comúnmente se ha tildado de *derecha tradicional*, donde la autarquía y la oligarquía aglutinaban los dos rasgos más notables del largo período histórico español.

La contienda sirvió, entre otros motivos por completo ajenos al presente trabajo, para purificar con el fuego ardiente de hombres, en lucha abierta, con doctrinas imperiales, además del fuego físico de las bombas y otras armas bélicas, a una nación abocada a su irremediable perdición, hombres implacables que con ojos avizores lucharon contra las ideologías republicanas y demás formas semejantes de percibir la vida. Esa peculiar tarea purificadora, Franco la llevó a sus últimas consecuencias y sin concesiones no a los vencidos ni a sus oponentes, quien declaraba en la inauguración del Valle de los Caídos en abril de 1959: “No sacrificaron nuestros muertos sus preciosas vidas para que nosotros podamos descansar. Nos exigen montar la guardia fiel de aquellos por lo que murieron”⁶. Así, sometieron al país a una limpieza y depuración en toda regla, empezando por

⁴ Sostengo la tesis de Gonzalo Santonja cuando utiliza el término Guerra (In)civil, puesto que la batalla se libró con armas, en vez de palabras

⁵ Javier Tusell Gómez.- *Historia de España*. Bilbao, Durvan, 1989, vol. 6. (El siglo de la constitución de 1978), pág. 241.

⁶ Julián Casanova.- “Una dictadura de cuarenta años” en *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*. Críticas, Barcelona, 2002, págs. 8-9.

la Junta de Defensa Nacional que derogó de manera fulminante la legislación liberal de la derrotada segunda República, una legislación contraria al planteamiento doctrinal inspirador del Nuevo Estado del 18 de julio.

En contrapartida, se restableció el Código Civil de 1889, la Ley de Responsabilidades Políticas (9 de febrero de 1939), la de Represión de Masonería y el Comunismo (1 de marzo de 1940), la de Seguridad del Estado (29 de marzo de 1941)⁷. Con la ley del 22 de marzo de 1938 se derogaba el Matrimonio Civil, terminantemente prohibido a menos que los contrayentes alegaran acatolicidad o no bautizados. Con esto, el matrimonio religioso se convirtió en práctica obligatoria para todos los españoles, incluso para aquellos que habían contraído nupcias sólo por el rito civil durante la República, cuyas alternativas permitidas giraban en pasar por la vicaría o separarse. Algo bastante similar ocurrió con los divorcios obtenidos según la ley de 1932, derogada el 23 de septiembre de 1939 con efectos retroactivos: todos los divorcios concedidos se declararon nulos y, si habían recibido nuevo matrimonio civil, también resultaba sin efecto alguno.

En el Código Penal de 1944 se introdujo el parricidio por honor de la esposa sorprendida en adulterio por el marido, al que se castigaba con pena de destierro y se establecía a la mujer obediencia al marido en todo y seguirle dondequiera que fijara su residencia. Igualmente se incorporó a ese Código la ley de protección a la natalidad (14 de enero de 1941) prohibiendo los medios que evitaran la procreación y castigando con la pena de arresto mayor y multa de 5.000 a 50.000 pesetas la divulgación pública, propaganda y venta de tales métodos.

Por lo tanto, el nuevo Gobierno, constituido en coalición, puso coto a la tolerancia anárquica e inmoral del régimen republicano, una experiencia con efectos negativos desde la óptica conservadora del General y sus adláteres. Por un

⁷ *Ibíd.*, pág. 8.

lado, la fuerza del ejército con las comunicaciones provenientes de la Sección II^a del Cuartel General, los grupos falangistas y los católicos integristas desempeñaron un papel importante en el ámbito ideológico cubriendo el flanco de los medios de comunicación de masas durante y al término de la guerra; por el otro, los filósofos tomistas, pertenecientes a órdenes religiosas como la Compañía de Jesús, el Opus Dei y otras, aportaron una alternativa ideológica en otros campos muy afines al poder cultural: vigilaron cualquier manifestación de carácter liberal, en especial la filosofía de Ortega y sus discípulos además de apoderarse del sector de la enseñanza (media y superior) y del CSIC. En conclusión, hubo un intento de manipulación doctrinaria a través de la publicación de manuales y de la aún incipiente industria editorial, de revistas y publicaciones.

Franco, desde su proclamación como “Jefe de Gobierno del Estado Español” se cuidó de pregonar su religiosidad, así obispos, sacerdotes y religiosos comenzaron a tratar a Franco como un enviado de Dios para poner orden en la “ciudad terrenal” y Franco acabó creyendo que, efectivamente, tenía una relación especial con la divina providencia”. También Franco sabía que necesitaba el apoyo y bendición de la Iglesia católica para pasar como un santo, y que le reconocieran todos los católicos y gentes de orden del mundo. Hablando en términos generales, la adhesión de la Iglesia católica fue determinante para que el mito funcionase con eficacia. Para empezar, el rígido uso y disfrute de unas buenas costumbres sociales, dictadas desde luego por la Iglesia⁸, condicionaron desde el momento inicial todos los aspectos de la vida del ciudadano de a pie. La función desempeñada por las autoridades eclesiásticas radicó tanto en la

⁸El pensamiento decimonónico de Juan Donoso Cortés consideraba al catolicismo como el freno más importante ante las revoluciones sociales, el racionalismo y la descristianización, porque situaba al hombre dentro del orden establecido por Dios. Este latía en las mentes de los correligionarios franquistas, quienes, después de la experiencia antiespañola de la Segunda República, sentían la necesidad de su puesta en práctica. Cf. *Gran Enciclopedia de España*, Zaragoza, 1992, vol. 7, pág. 3376.

propagación de la moral católica como en otras tareas de gran responsabilidad para el Estado: la defensa del dogma, la supervisión de la enseñanza religiosa y el control de la moralidad privada y pública fueron los amplios campos donde su quehacer resultó tan legítimo como productivo. Con ello hubo una rotunda exaltación de la figura masculina postergando a la mujer a un segundo plano del escenario de la vida española de esos años. El principio de autoridad del paterfamilia romano, casi de procedencia divina y en donde la mujer aparecía como la "*hechura física y mental del varón*"⁹ dominó todos los sectores y en especial el familiar. La privación del sistema pedagógico de coeducación (Orden ministerial del 1 de mayo de 1939) facilitaba la educación desigualatoria, diferente e inferior a la del varón: se introdujeron asignaturas adaptadas a la naturaleza femenina y en relación con las labores del hogar; verbigracia, "La ciencia doméstica", denominada posteriormente "Hogar" por la orden de 16 de octubre de 1941, el servicio social creado durante la guerra y reorganizado en virtud del decreto de 31 de mayo de 1940. La mujer, por tanto, fue educada para que se comportara de un modo diligente, sumiso, dispuesto, el ser perfecto para convertir el hogar en el refugio tranquilo del hombre, una misión que era conseguida por el desarrollo tanto de las tareas diarias en el hogar (la cocina, la limpieza, la costura) como del cuidado y la educación cristiana de los hijos, la comprensión del marido en sus asuntos y ayuda en la labor de gobierno¹⁰. Con todo eso, la institución familiar se convirtió en el pilar más firme del franquismo.

De la sal de la actividad cotidiana de unos pocos años atrás sobrevivió poco. El tema de la moralidad pública centró enseguida la atención a obispos, gobernadores, párrocos, alcaldes y asociaciones religioso-patrióticas, quienes

⁹ Amando de Miguel.- *Sexo, mujer y natalidad en España*. Madrid, Edicusa, 1974, pág. 29.

¹⁰ La función de gobierno era merecedora del hombre porque se trataba de la única figura humana llamada para resolver cualquier tipo de complicación. *Ibíd.*, pág. 38.

promulgaron las Normas de Decencia Cristiana¹¹ dirigidas en su mayoría a la conducta externa de las mujeres y niñas. En relación con el atuendo femenino siguieron unos reconocidos signos de decoro: alargaron las faldas por debajo de la rodilla y las mangas hasta el puño, cerraron los escotes, ampliaron las prendas de vestir, obligaron el uso de medias durante todas las estaciones del año, incluso censuraron con dureza el maquillaje femenino y el que fumaran.

Los bailes agarrados, otro de los puntos conflictivos expuesto en las Normas, constituían "*un serio peligro para la moral cristiana*"¹². Los consideraban claros inductores a cometer un pecado grave debido al prolongado contacto físico entre dos personas de diferente sexo encerrando en sí una de las más fuertes excitaciones sexuales, sin olvidar la estimulación que el ambiente lascivo creaba por sí solo.

La obsesión en los años de la post-guerra por la moralidad impuso una moda puritana en los trajes de baño y en el disfrute de playas y piscinas. Se elaboró una estricta normativa frente al nudismo estival: el traje de baño masculino tenía tirantes anchos cubriendo la parte superior del tronco y al de las mujeres se incorporó la faldilla, pieza que cubría una parte del muslo. Dichas prendas se reservaron exclusivamente para dentro del agua porque en las playas y piscinas llevaban puesto un albornoz. Las familias eran divididas: el padre con los chicos y la madre con las niñas, una separación de sexos que igualmente se convalidó en el uso de casetas y vestuarios. Todas esas normas de decencia junto con la blasfemia, ir a determinados sitios, las maneras de sentarse y colocar las piernas las mujeres, ... se tradujeron en una ausencia de la verdadera esencia del existir.

¹¹ Normas de Decencia Cristiana promulgadas por la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad en los años 50. Cf. L. Alonso Tejada.- *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1977, pág. 54.

¹² *Ibíd.*, pág. 54.

Toda una lluvia de órdenes, decretos y reglas cayeron sobre la intimidad de los españoles, pero la preocupación en lo tocante a la moral sexual alcanzó el cúlmen. El amor, el sexo, la sensualidad, el placer, el erotismo, la camaradería intersexual, la homosexualidad, el adulterio fueron proscritos de la vida social y de la personal también, todo ello condimentado con un nítido hedor eclesiástico, porque en las postrimerías de la España del Caudillo la gran mayoría de los jóvenes todavía pensaban que las ideas religiosas tenían que ver con la vida sexual.¹³

El paisaje cultural, por consiguiente, fue desalentador porque toda la reglamentación dispuesta en torno a la conducta cotidiana y moral religiosa ponderaron el comportamiento en los medios de comunicación de masas, en los cuales la Falange descargó la máxima responsabilidad.

I.2. LA FALANGE Y SU RECONVERSIÓN CULTURAL

El peso específico de la función reconvertidora de la cultura del país recayó en los hombres de Falange que, de manera directa o bajo su supervisión, se les encomendó que cubrieran uno de los aspectos más importantes y necesarios para la Nueva Nación. La adjudicación del cargo ni resultó extraña ni sospechosa sabiendo la involucración tan estrecha en el proceso transformador de España. Las arengas imperialistas, de la pasión por la guerra, por la lucha, por las armas, por

¹³ Un estudio realizado por Amando de Miguel en el año 1973 reflejaba que el ochenta y ocho por ciento de las estudiantes opinaban de esta forma. Sólo con observar el alto número de personas convencidas de esta idea, se hace evidente la intervención eclesiástica en los cuatro decenios de franquismo. En Rafael Torres.- *La vida amorosa en tiempos de Franco*. Madrid, Temas de Hoy, 1996, pág. 174.

conquistar "*la digna libertad de la España fiel y cristiana por la fuerza*", por "*la dialéctica de los puños y de las pistolas*" ante las ofensas "*a la Justicia o a la Patria*",¹⁴ entre otras, se convirtieron en las claves de los discursos teóricos de los representantes del fascismo español, desde su máximo aspirante al cargo, José Antonio Primo de Rivera, siguiendo con Ernesto Giménez Caballero, miembro del Secretariado de la Organización Unificada, Pedro Laín Entralgo, Onésimo Redondo, Manuel Hedilla, y un largo etcétera.

La finalidad principal de este comportamiento consistía en que el ambiente de violencia y agresividad se mantuviera entre los jóvenes guerreros también en tiempo de paz. Resulta evidente el orden irracional y anormal que se quería implantar en el ritmo más cotidiano de las cosas hasta el punto de ver pernicioso que los jóvenes se emplearan devotamente a la preparación de oposiciones, aunque los propios seguidores del ideario jonsista se abstuvieran de secundarlo con el ejemplo.¹⁵

*"El movimiento Nacional es una organización política cuya misión es realizar la Revolución Nacional Sindicalista."*¹⁶, argumentaba el censor del Departamento de representaciones teatrales, José María García Cernuda-Calleja y dicha Revolución -continuaba diciendo- transformaría "*externa e interna -en la forma y en el fondo, la España que existía hasta el 18 de julio de 1936, en una España en la que, el estilo falangista sea naturalidad y los postulados falangistas sean ley escrita. Concretamente en que la Falange con todo su bagaje sea poder y rigiendo en el Estado leyes que hagan éste falangista en lo político y nationalsindicalista en lo económicosocial, los ciudadanos sepan -por educación*

¹⁴ Gonzalo Santonja.- *De un ayer no tan lejano*. Madrid, Noesis, 1996, págs. 19-21.

¹⁵ El doctor de Filosofía Antonio Tovar ganó las oposiciones a cátedra de la Universidad de Salamanca en 1942, habiendo argumentado ideas falangistas en el artículo "La universidad en peligro" (*Unidad*, San Sebastián, 5 de junio de 1939), y habiendo accedido al puesto de subsecretario de Prensa y Propaganda en 1941. *Ibidem*, págs. 22-3.

¹⁶ José Luis Alcocer María.- *Esencia y futuro del Movimiento Nacional*. Madrid, Seminario Central de Estudios Políticos, vol. 1, 1963, pág. 17.

y por convencimiento- reaccionar en todo momento con arreglo a estilo."¹⁷

Lamentablemente para ellos, el inicial movimiento FET de las JONS se desvaneció por el desencadenamiento de hechos trascendentales: desapariciones de personas con gran vinculación a su ideario, como la muerte de Primo de Rivera además de traiciones, siendo la más señalada la de Francisco Franco. Esos acontecimientos sirvieron para que el esquema original sufriera una profunda modificación, convirtiéndola en "*otra Falange, falsa, acomodaticia y contrarrevolucionaria*".¹⁸

De la muy extendida (falsa) información comunicada con convicción a las psiques españolas de que "*la Falange constituía una empresa heroica y que era un movimiento revolucionario*", Gonzalo Santonja comparte el planteamiento del analista Herbert Southworth, quien niega tal creencia. Pese a la inexistente, que no frustrada revolución falangista en España, una serie de cabos quedan sueltos a la hora de aceptar las justificaciones que los emprendedores de la acción falangista alegaron, porque sus esquemas se rebaten "*en cuanto se repasan los inequívocos textos de los fundadores o los de sus más fieles adeptos*"¹⁹. Ante tal programa político con una clara carga de violencia, la única vía posible para seguir los pasos del general corría a cargo de sus intelectuales con la exclusiva "*misión de santificarla*".²⁰

En septiembre de 1936, Franco creó la Oficina de Prensa y Propaganda con Millán Astray al frente quien a su vez se rodeó de algunos falangistas ilustres como Ernesto Giménez Caballero, Juan Aparicio y Victor de la Serna, además de un íntimo amigo del general, Lucas María de Oriol y Antonio de Obregón, Pablo Merry del Val y Joaquín Arrarás, quienes elaboraron los "*primeros lemas de la*

¹⁷ José María García Cernuda.- *Sobre la revolución de la Falange*. Bilbao, Departamento Nacional de Propaganda del SEU, Ediciones para el Bolsillo de la Camisa Azul, págs. 3-4.

¹⁸ Gonzalo Santonja, *obra cit.*, pág. 24.

¹⁹ *Ibidem*, págs. 23-4.

²⁰ *Ibidem*, pág. 25.

propaganda franquista"²¹. La escasa rigurosidad en su trabajo provocó que se impusiera una reorganización con el acceso de Vicente Gay junto con Ruiz Alonso a la Jefatura de la Oficina, enseguida transformada en Dirección de Prensa y Propaganda. Franco, frente a la desacertada elección de los dirigentes, el 14 de enero de 1937 fundó la Delegación para Prensa y Propaganda, un organismo de mayor solidez bajo la dirección del militar Manuel Arias Paz quien, "*obsesionado por reeducar al país a través de la prensa en un sentido ortodoxamente tradicionalista*"²², consiguió la frustración en el proyecto a causa de tales absurdos planteamientos, honores que compartió con sus colaboradores, algunos de ellos militares también, quienes ayudaron al desastroso desafío.

Para que finalmente el ente quedase consolidado, Franco tuvo que ascender a Ramón Serrano Suñer a ministro del Interior, un salto desde su escalafón laboral en la Delegación de Prensa y Propaganda de FET de las JONS del treinta y siete, sucesor a su vez del sacerdote navarro Fermín Yzurdiaga. A raíz del puesto nuevo, se convirtió en la persona de mayor influencia para el Generalísimo, tanto que "*casi todo el mundo lo consideraba primer ministro*"²³. Sin embargo, ese nombramiento sorprendió bastante poco en aquellos momentos, porque la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda albergaba en el Ministerio del Interior Generalísimo. Ahora bien, la imperiosa necesidad en un mejor funcionamiento supuso que la dividieran, por un lado, la de Prensa dirigida por José Antonio Giménez Arnau, ex-asesor del consejo capitaneado por Fermín Yzurdiaga quien estuvo únicamente hasta marzo del 40. La de Propaganda fue concedida a Dionisio Ridruejo, leal colaborador del Partido: jefe de la Falange local de Valladolid, jefe no declarado de la Falange local de Segovia y consejero

²¹ *Ibidem*, pág. 28.

²² *Ibidem*, pág. 30.

²³ Luis Escobar.- *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar 1908-1991*, Madrid, Temas de Hoy, 2000, pág. 111.

de Yzurdiaga. Como gran conocedor de su funcionamiento, se ocupó en la formación del equipo de colaboradores integrado por sus amigos "*falangistas nuevos*"²⁴: Pedro Laín Entralgo en la Sección de Ediciones y Publicaciones, Antonio Tovar en la de Radio, Luis Escobar en la de Teatro²⁵ y Manuel García Viñolas en la de Cinematografía.

La Delegación de Prensa y Propaganda, a través de sus publicaciones periódicas cuyas páginas transmitían auténticos trabajos propagandísticos, sirvió en favor del poder franquista por su fiel labor autoritaria que mantenía en orden hasta a los supuestos incontrolados, siendo excluyente de aquellos intelectuales de "*malos antecedentes*", movidos en teoría por el compromiso acarreado en realizar "*una reestructuración cultural*".²⁶ El proyecto sobre el control férreo a la cultura incapacitó a que grandes intelectuales se abrieran camino en los años difíciles de la post-guerra, porque los responsables del ente consiguieron que el exilio se llenara de nombres ilustres. También, con ello, anularon cualquier iniciativa a la crítica.

Pese a la sutileza organizativa del poder, los disidentes empezaron a hacer acto de presencia ante la engañosa praxis que el régimen materializaba. Dionisio Ridruejo "*fue el primero en darse cuenta de que, so pretexto de orden, se había entregado todo el poder de todos los españoles a un maniático del mando*".²⁷ En

²⁴ Gonzalo Santonja, *obra cit.*, pág. 32.

²⁵ El personal del departamento de Teatro estaba formado por él mismo como director y un secretario, el falangista Román Escobotado, redactor y crítico del periódico *Arriba*. En un principio, les encargaron de la censura en las obras teatrales y Luis Escobar se "*limitaba a poner el sello de "aprobado" en cada hoja, sin leerlas siquiera; para ello no tenía ni tiempo ni vocación*". Cf. Luis Escobar, *obra cit.*, pág. 129. Luis Escobar inauguró el cargo ocupándose del grupo onubense de falangistas "La Tarumba", creación de Pepe Caballero. El éxito por toda Andalucía sirvió para que actuaran en Cáceres, Ávila y Segovia solicitados por la Sección Femenina. Siguió trabajando en Laredo, Santiago de Compostela, Salamanca, Valladolid, Burgos y San Sebastián. *Ibidem*, págs. 112-121.

²⁶ José Carlos Mainer.- "La revista *Escorial* en la vida literaria de su tiempo (1941-1950)", *Literatura y pequeña burguesía en España*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972, págs. 241-62. Cf. Gonzalo Santonja, *obra cit.*, pág. 37.

²⁷ Prólogo de Salvador de Madariaga, cf. Dionisio Ridruejo.- *Casi unas memorias*. Barcelona, Planeta, 1976, pág. 15.

el año 42, redactó tres cartas: una a Franco (con fecha de 7 de julio), otra a Serrano Suñer (29 de agosto) y la última a José Luis Arrese (2 de septiembre), donde argumentaba su descontento con el fluir del Nuevo Régimen y de la Falange, al mismo tiempo que presentaba la dimisión en todos sus puestos otorgados y la baja en el Partido.²⁸

La cicatera situación artística duró hasta 1945, cuando el aparato político mostró indicios de apertura con el fin de que en los índices de sus publicaciones se llenaran, además de noveles de escasa brillantez cultural pero con apoyo incondicional a la ideología del elenco franquista, también de aquellos que, aunque considerados enemigos, infundieran prestigio y desarrollaran los "*planteamientos idealistas*" que por aquella época escaseaban²⁹. Uno de los aspectos provocadores de ese señuelo de apertura lo motivó que los nazis perdieran la segunda Guerra mundial, una derrota de carácter definitivo para las propuestas de la primera España de Franco. Esa pérdida produjo una oposición a cualquier manifestación fanática de tinte nacionalsocialista, con clara repercusión en la política cultural a la que confirió de un aire nuevo y renovado, de un "*autoritarismo pragmático*" parafraseando la definición de Gonzalo Santonja.³⁰ Había llegado la hora, en consecuencia, de que algunos cambios importantes terminaran con el "*aparato inquisitorial más coactivo, cerrado y maquiavélico*"³¹ hoy en día de una existencia impensable además por tanto tiempo.

A modo de dato ilustrativo, creo necesario recordar la censura de Primo de Rivera examinada exhaustiva y comparativamente por Gonzalo Santonja en *Del lápiz rojo al lápiz libre*, trabajo en el que advierte una clara similitud procedimental en la dictadura franquista:

²⁸ *Ibidem*, págs. 236-43.

²⁹ Gonzalo Santonja, *obra cit.*, pág. 46.

³⁰ *Ibidem*, pág.

³¹ Miguel Delibes.- *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*. Valladolid, Ámbito, 1985, pág. 6. Cf. Gonzalo Santonja, *obra cit.*, pág. 48.

*"La censura de Primo de Rivera cumplía una función política: ocultar al país determinados temas, e impedir, por lo tanto, una crítica libre y documentada. Aparentemente arbitraria, pintoresca y tolerante sabía, sin embargo, tornarse absoluta y hermética cuando alguien trataba de abordar los problemas cruciales."*³²

A través de la publicación de Celedonio de la Iglesia, *La censura por dentro*³³ las semejanzas resultan valiosas sin olvidar, por supuesto, que ambas políticas dictatoriales "no son comparables, pues la de Franco actuaba a partir de una victoria militar y en medio de una feroz represión".³⁴ Según el detallado estudio sobre la vida cultural española durante la censura primo riverista, un buen número de puntos explicados coinciden casual, o no casualmente, con los del caudillo. Un dato ilustrativo es el hecho de que "la censura no había sido estudiada ni prevista por el dictador. Los hechos sustituyeron a los planes. En la capitania General se nombró a un jefe (llevado a la Presidencia del Consejo) encargado de la organización de la censura y nombramiento del personal. El azar y la amistad presidió la búsqueda."³⁵ El censor de la dictadura de los siete años afirma que su funcionamiento se aplicó sin protestas tanto por el lápiz rojo como por el pueblo, eso sí, ganado de antemano por el dictador, con lo que el pensamiento de conveniencia resultaba innegable; de igual modo, la acogida de la prensa y los elogios ante las innovaciones de la Dictadura y la labor de los censores "aumentaba natural y legítimamente el prestigio de su jefe[...] La larga permanencia de la Censura la convierte en un inmenso pulpo que insensiblemente va extendiendo sus tentáculos a todas las manifestaciones de la vida.

³² Gonzalo Santonja.- *Del lápiz rojo al lápiz libre*. Barcelona, Anthropos, 1985, pág. 20.

³³ Celedonio de la Iglesia.- *La censura por dentro*. Madrid, CIAP, 1930.

³⁴ Gonzalo Santonja.- *De un ayer no tan lejano*, obra cit., pág. 49.

³⁵ *Ibidem*, págs. 37-8.

Seguramente, al iniciarse la Dictadura pensaba Primo de Rivera que el lápiz rojo sirviera sólo para oponerse a las protestas y campañas de los antiguos políticos, apoyados por todos los intereses que él creía ilegítimos, creados a su alrededor; pero la facilidad de movimiento que este instrumento proporciona, fué captando rápida y progresivamente no sólo al Gobierno, sino a las Direcciones, Diputaciones y Municipios, por lo que afectó a organismos oficiales y a entidades particulares y hasta individuales que buscaron y a veces consiguieron de ella protección y amparo".³⁶

También abordó la pornografía que, en opinión de Celedonio, *"no es de la incumbencia de la Censura política, sino que más bien pertenece a la acción gubernativa de las autoridades, que cuando la literatura erótica llegara a extremos se podía hacer una recogida o dictar cualquier sanción."*³⁷ Ya a comienzos de la guerra civil, la orden (4 de septiembre) en la que se exigía por una cuestión de "salud pública" la aniquilación de todos los libros "de tendencia comunista o socialista" y la orden (24 de diciembre) en la que se declaraba ilegal "la producción, venta y circulación de libros, periódicos, panfletos y todo tipo de material impreso de naturaleza pornográfica o de tendencia socialista, comunista o libertaria", esta última complementaria de la anterior, revelaban públicamente dicha similitud y el devenir del pueblo español.

Ese sería el principio del fin, y para una mayor eficacia en su ejecución - sólo contaban con el plazo improrrogable de cuarenta y ocho horas para depositarlo en la autoridad civil competente- se creó la Delegación del Estado para Recuperación de Documentos, supeditado al Ministerio del Interior. El fin concreto especificaba *"recuperar, clasificar y custodiar todos aquellos documentos que en la actualidad existan en la zona liberada procedentes de*

³⁶ *Ibidem*, págs. 39 y 75, respectivamente.

³⁷ *Ibidem*, pág. 159.

*archivos, oficinas y despachos de entidades y personas hostiles y desafectas al Movimiento Nacional y los que aparezcan en la otra zona, a medida que se vaya liberando y que sean susceptibles de suministrar al Estado información referente a la actuación de sus enemigos".*³⁸

En definitiva, ese núcleo de poder e influencia creó los organismos pertinentes que controlaron la cultura del franquismo. Sin embargo, "*todos los propósitos se quiebran, todas las resistencias ceden ante la prolongación de un régimen de censura*"³⁹, una predicción veráz sobre lo que le deparaba a la nación española.

I.3. LA LEY DE PRENSA DE RAMÓN SERRANO SUÑER

Ramón Serrano Suñer, una vez asentado en el cargo ministerial, promulgó la Ley de Prensa el 23 de abril de 1938. Las palabras del ministro en el preámbulo determinaban sin ambages la finalidad de su medida resuelta: "*Uno de los viejos conceptos que el Nuevo Estado había de someter más urgentemente a revisión era el de la Prensa*".⁴⁰

Su discurso denunciaba al sistema que, después de luchar contra unos principios llevando "*a la Patria a un trance de agonía*", continuara "*tolerando la existencia de ese cuarto poder*". Porque "*cuando en los campos de batalla se luchaba [...] por devolver a España el rango de una Nación unida, grande y*

³⁸ Boletín Oficial del Estado, 29 de diciembre de 1936. Cf. Gonzalo Santonja.- *De un ayer no tan lejano, obra cit.*, pág. 49.

³⁹ Gonzalo Santonja.- *Del lápiz rojo al lápiz libre, obra cit.*, pág. 82.

⁴⁰ El documento completo de la Ley de 22 de abril de 1938 se encuentra en Antonio Beneyto.- *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona, Plaza & Janés, 1977, págs. 407-13.

libre", esos combatientes respondían a la conclusión de *"los daños que una libertad entendida al estilo democrático había ocasionado a una masa de lectores diariamente envenenada por una prensa sectaria y antinacional"*, con excepción de alguna publicación *"en línea rigurosa de lealtad a la patria"*. A partir de las palabras del *"falangista joseantoniano nacionalista y tímidamente corporativista y germanófilo"*⁴¹, la misión de la prensa radicaba en *"transmitir al Estado las voces de la Nación"*, las experiencias y vivencias de la sociedad española, además de que la consideraba el medio más directo a la hora de *"comunicar"* a sus componentes las *"órdenes y directrices del Estado y su Gobierno"*.⁴²

Ahora bien, Gonzalo Santonja amplía nuestro horizonte de miras porque dichas consignas presentan explícitas afinidades con las asignadas a FET de las JONS mediante el Decreto de Unificación. En concreto el artículo 1º. establecía: *"Esta organización intermedia entre la Sociedad y el Estado, tiene la misión principal de comunicar al Estado el aliento del pueblo, y de llevar a éste el pensamiento de aquél"*. Un dato revelador pues corrobora *"el monolítico diseño político-social trazado por las autoridades de la Nueva España: la prensa, acarrea voces: de información las de los súbditos, de orden las del Gobierno; Falange, único grupo político autorizado, especializada en pasar hacia arriba alientos, hacia abajo también devolvía directrices"*. Por tanto, *"los periódicos"* - puntualiza Santonja- *"se hacían para los gobernantes, nadie sino ellos recibía información. En rigor, según lo legislativamente dispuesto, el monopolio de la creación, o de las iniciativas, se reservaba para el cabeza pensante, ante Dios y la Historia responsable de su administración."*⁴³

El periodismo, *"órgano decisivo en la formación de la cultura popular y,*

⁴¹ Amando de Miguel.- *Sociología del franquismo. Análisis ideológico de los Ministros del Régimen*. Barcelona, Euros, 1975, pág. 42.

⁴² Ley de Prensa de 1938, obra cit., pág. 51.

⁴³ G. Santonja.- *De un ayer no tan lejano*, obra cit., págs. 52-3.

sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva" no podía continuar "viviendo al margen del Estado" como en los tiempos de la República. Así, el Abogado del Estado, antiguo diputado de la CEDA y amigo personal de José Antonio Primo de Rivera concretaba la vigilancia en los "escritos que directa o indirectamente tiendan a mermar el prestigio de la nación o del Régimen, entorpezcan la labor del Gobierno o siembren ideas perniciosas entre los intelectualmente débiles".⁴⁴

Sin embargo, tal propuesta ahondaba mucho más. Aunque la citada ley aludía explícitamente a la prensa, afectó durante los veintiocho años de vigencia, a pesar del carácter provisional que en principio le fue otorgado, a todos los demás medios de información y cultura: libros, folletos, revistas, radio, teatro, cine y todo tipo de espectáculos y manifestaciones culturales. Ciertamente, la censura intensificó sus desvelos a todo lo relacionado con publicaciones periódicas - diarios, semanarios y revistas mensuales- y las vigiló con una exhaustividad exacerbada desde el comienzo.

I.4. LA LEY DE PRENSA DE MANUEL FRAGA IRIBARNE

La situación harto represiva durante el período autárquico del Régimen de Franco hizo aguas a mediados de los años cuarenta, tras la derrota alemana en la Segunda Guerra. Ese debilitamiento del poder propició, ya entrada la década siguiente, un intento de restauración de la monarquía a través de la figura de Don

⁴⁴ Ley de Prensa de 1938, obra cit., págs. 412-13.

Juán y, por el otro, el surgimiento de pequeños grupos y revistas en la universidad que, ante la realidad imperante, se cuestionaban los problemas sociales y políticos que sucedían a su alrededor. Tales debates, por tanto, permitieron cierta posibilidad de divergencia, aunque sin desmarcarse todavía en demasía del estrechamiento político del régimen.

A partir del 19 de julio de 1951, la censura ideológica que no la moral se suaviza algo más gracias a la llegada del integrista Gabriel Arias Salgado al Ministerio de Información y Turismo. El nuevo ministro, "*sobradamente conocido como un muy ferviente e intransigente católico*",⁴⁵ creó, obedeciendo órdenes, un tipo de política cultural derivada de textos pontificios que bautizó con "Teología de la Información". Él mismo la describió como sigue:

"Cada año hago un discurso en la Asamblea de la Prensa. El conjunto de esos discursos, ampliados, viene a formar mi Teología de la Información. Parto de Santo Tomás, que dejó sentado para siempre que la libertad es la opción entre los bienes posibles, pero excluido siempre el mal".⁴⁶

El corpus doctrinae de Arias Salgado justificaba la existencia de la censura con el discernimiento entre lo que era "*normal, correcto, conveniente, justo y oportuno*" y entre todo lo contrario, porque "*sería arriesgarse a conceder los mismos derechos y a poner al mismo nivel a todas las religiones y a las doctrinas más opuestas, a la verdad y a la falsedad, al bien y al mal*".⁴⁷ Así, la categoría de "*materia no publicable*" quedó computada desde el inicio de su mandato.

⁴⁵ Antonio Fernández Insuela.- "Teatro crítico y censura teatral en los años sesenta. Nueva aportación", obra cit., pág. 285.

⁴⁶ Jose María Pemán.- "Almuerzo con Arias Salgado" (entrevista), *Diario de Barcelona*, 29 de abril de 1970. Encontrado en Georgina Cisqueña, José Luis Erviti y José A. Sorolla.- *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Barcelona, Anagrama, 1977, pág. 16.

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 17.

Una vez terminado ese corpus, el proyecto de Ley sobre una ya obsoleta política informativa y cultural resultó un fracaso. A tenor de la respuesta obtenida, Arias Salgado cesó del puesto en 1962, sustitución que aceptó el falangista Manuel Fraga Iribarne el 10 de julio. Desde su posesión anunció la elaboración de una diferente Ley de Prensa, cuya gestación duró casi cuatro años, promulgándose exactamente el 18 de marzo de 1966.

La fraguista Ley de Prensa e Imprenta estaba compuesta por un prólogo, diez capítulos, con un total de setenta y dos artículos, además de cuatro disposiciones finales, cinco transitorias y una disposición final derogatoria. *Sensu strictu*, dicha ley anulaba los decretos y órdenes vigentes que hasta entonces habían reglamentado el sistema de libertad de prensa e imprenta. La abolición de leyes, decretos y órdenes anteriores a la misma quedó constatado en el discurso que el ministro pronunció tres días antes a la aprobación.⁴⁸ En él defendía como puntos importantes la supresión generalizada al sometimiento previo y obligatorio de la censura, salvo en los estados de excepción y de guerra, el secuestro de publicaciones se practicaría sólo en aquellos con presunción de delito y como decisión previa a las correspondientes medidas judiciales. La alusión a las libertades, el tema tabú de la era franquista, lo solventó exponiendo que la sociedad necesitaba de una libertad verdadera obtenida por una igualdad social y de oportunidades junto a un considerable incremento del nivel económico y cultural. Esto es, con gran elocuencia diferenció la libertad de expresión como derecho individual del hombre con la libertad de expresión en los medios de difusión de ideas.

Ahora bien, las libertades aludidas resultaron más retóricas que reales. La dicotomía presentada entre los artículos uno y dos esclarecen las intenciones del

⁴⁸ Discurso de Manuel Fraga Iribarne en la sesión del 15 de marzo de 1966, incluido en el volumen *Prensa e Imprenta* de la colección *Textos Legales* del Boletín Oficial del Estado. La cita es de Manuel L. Abellán, *obra cit.*, pág. 117.

ministro reducidas a una excelente verborrea, porque el contenido del primero quedaba anulado de manera íntegra en el del segundo⁴⁹. Después de conceder en el artículo inicial el "*derecho a la libertad de expresión de las ideas*", anunciaba a continuación las limitaciones que atañían a ese derecho. En su conjunto, los impedimentos prescritos presentaban una ligera aproximación a los dispuestos en las anteriores leyes vigentes: "*el respeto a la verdad y a la moral, el acatamiento a la Ley de principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y de mantenimiento del orden público y la paz exterior, el debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar*".

Esto es, la ley representaba "*la superación del dirigismo cultural fanáticamente practicado por el arias-salgadismo*"⁵⁰, considerada la tabla de salvación que pondría punto final a la estricta represión sufrida hasta entonces. Sin embargo, para otros resultó bastante nociva y perjudicial. Los testimonios encontrados sobre la ley respaldan ambos puntos de vista, bastante dispares entre sí: desde los detractores, cuando menos con un sentimiento de frustración por el engaño intrínseco producido por la Ley aparentemente liberal, hasta la creencia con matizaciones del paso hacia delante que ésta suponía. Para el intelectual Eduardo Haro Tecglen dichas normas supusieron un claro retroceso por verse sometido "*a una mayor autocensura*", la cual provocaba un daño terrible a su salud mental debido a la lucha interna que sufría como hombre libre y represor de sí mismo al mismo tiempo. El perjuicio que produce "*el hacer creer a la opinión pública que la censura no existe*" constituía, en opinión de Haro Tecglen, una

⁴⁹ Antonio Beneyto, *obra cit.*, pág. 17.

⁵⁰ G. Cisqueña, J. L. Erviti, J. A. Sorolla, *obra cit.*, pág. 21.

falta grave e irreparable.⁵¹

Hans-Jörg Neuschäfer ratificaba la idea errónea de que la censura había llegado a su fin por la nueva Ley. El que la "*censura obligatoria*" pasase a "*voluntaria*" no eximía a las autoridades a que pronunciasen su última palabra ante cualquier manifestación artística.⁵² Esto lo explica muy bien Ezcurra, el director de Triunfo, para quien la Ley de Prensa e Imprenta "*sustituyó el incesante ir y venir de las galeradas y fotografías desde la redacción a la imprenta, de ésta a los locales que el ministerio tenía asignados a los censores, sus sellos, sus lápices rojos y sus disposiciones acerca de escotes, faldas y otros remilgos para al fin, regresar a la redacción*", ajeteo que se convirtió en el "*suspense del depósito previo*" porque "*en cualquier momento, inesperadamente, aparecía la incoación de un expediente que lo mismo conducía al sobreseimiento como remontaba a zancadas la escalera del poder sancionar hasta la fatídica suspensión*". Ezcurra confiesa que "*desde su primera lectura consideré la Ley Fraga como una hipócrita operación política que pretendía ocultar con una máscara de prosa jurídica formalmente moderada el rostro auténtico de la arbitrariedad y de la represión. Recientemente he escuchado decir a Manuel Vicent que la Ley de Fraga sólo quitó la alambrada que desde la guerra civil cercaba aquel campo de minas que era el terreno de la información y la opinión. Y quedó sólo el campo de minas. Pero sin señalar*".⁵³

Como apunté en líneas anteriores, hubo pareceres favorables por el cambio que la Ley de Prensa supuso. En opinión de Antonio Buero Vallejo esa significó "*un paso pequeño desde luego, pues con frecuencia no permitía ni siquiera un paso. La tan aireada "supresión" de la censura previa se convertía en paternal*

⁵¹ "La objetiva crítica de Eduardo Haro Tecglen" en Antonio Beneyto, *obra cit.*, pág. 254.

⁵² Hans- Jörg Neuschäfer.- *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, pág. 54.

⁵³ Fernando Díaz-Plaja.- *Anecdotario de la España franquista*. Barcelona, Plaza & Janés, 1997, pág. 128.

gabinete de consulta "voluntaria" que, si algún escritor o editor -en uso de su derecho- se abstenía de visitar, no era raro que se viera ante un tribunal y secuestrado de su libro o revista. [...] Pero sería erróneo afirmar que la Ley de 1966 no representó, pese a todo, un avance frente a la de 1938".⁵⁴

I.5. EL ESTADO ESPAÑOL Y LA CULTURA TEATRAL. TEATROS NACIONALES Y PRIVADOS

En términos generales, las consecuencias de una guerra civil para cualquier país resultan un profundo lastre de difícil superación; verbigracia, España, cuya contienda fratricida cambió la vida a muchos ciudadanos, no sólo porque se enfrentaban a las intrínsecas dificultades económicas y del bienestar social sino también al régimen hermético y esterilizante del General, cuya dirección provocó una importante limitación a las posibilidades de expresión:

"[...] si a la creación y a la expresión se le colocan obligatorias orejeras, el progreso será asténico y la creación raquíctica, pues toda limitación en un proceso "imprevisible", como es el de la creación, es esterilizante".⁵⁵

En efecto, gran número de aspectos cambiaron en España desde 1939, pero el teatro, en opinión de Víctor García Ruiz, *"no es una de ellas. Casi todo sigue bastante igual en términos estructurales"*, y considera a los años cuarenta *"una*

⁵⁴ "Antonio Buero Vallejo y la constante búsqueda de la libertad", en Antonio Beneyto, *obra cit.*, pág. 22.

⁵⁵ Máximo Sanjuan Arranz.- *Carta abierta a la censura*. Madrid-Barcelona, Ediciones 99, 1974, pág. 37.

*década de liquidación de géneros, una etapa de derribo que se consume hacia 1950, momento en que cuajan los cambios que tendrían que haber acaecido diez años antes*⁵⁶. En ese sentido, diríamos que se desarrolló sobre todo un teatro comercial y de simple entretenimiento: proliferaron las comedias tanto las andaluzas, las sentimentales o las llamadas comedias de teléfono blanco; los melodramas, sainetes, los dramas rurales, las obras de carácter popular enteramente conformistas y descalificadoras de los intelectuales republicanos, las de tema histórico o legendario que miraban a la época de los Reyes Católicos o de los Austrias y el mito de la España eterna protagonizó una parcela importante junto con las reposiciones de obras clásicas.

Ante este paisaje de pobreza, penuria y desolación, le añadimos, la infraestructura técnica específica de la actividad teatral respecto a otros géneros literarios –la novela y la poesía, ambos muy prolíficos durante y después de la guerra, unos rasgos extraliterarios que causaron un óbice enojoso muchas veces infranqueables en su desarrollo, el panorama resultaba frustrante por múltiples razones. Ignacio Soldevilla Durante en el artículo "Sobre el teatro español de los últimos veinticinco años", y en voz de Enrique Díez-Canedo culpabilizaba la situación teatral a las "*condiciones difíciles en que trabajaban los actores y al comercialismo de las empresas teatrales*"⁵⁷, porque lo que parece indiscutibles es que "El capital –los empresarios de local- imprime sus necesidades mercantilistas y si en muchos momentos nos ofrecen textos de auténtica calidad, se debe, únicamente, a un cambio cualitativo del espectador; los intereses monetarios

⁵⁶ Víctor G. Ruiz y Gregorio Torres Nebrera.- *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*. Fundamentos, Madrid, 2003, vol. 1, pág. 15.

⁵⁷ Ignacio Soldevilla Durante, "Sobre el teatro español de los últimos veinticinco años", *Cuadernos americanos*, XXII (1963), págs. 256.289. El montaje de una pieza exigía (y exige) un esfuerzo económico considerable a excepción de las salas que gozaban de la subvención estatal, obligaba a los actores a "*dar dos representaciones diarias*", trabajo que simultaneaban con el estudio de papeles nuevos y ensayos del siguiente proyecto, debido a la inestabilidad de las piezas en cartel.

continúan siendo los mismos”⁵⁸. En razón con las coordenadas establecidas, hubo entonces una separación entre los intereses del público y los de las empresas teatrales: “*Los empresarios no tienen más conocimientos que los prácticos del hombre que vive junto a la escena ni más anhelo que el de una taquilla próspera, y, por supuesto, sin curiosidad ninguna por las nuevas tendencias*”⁵⁹. A esto debemos añadir “la inoperancia de las Escuelas de Arte Dramático motivan todavía una suatancial falta de formación en gran parte de nuestros actores”⁶⁰.

En resumidas cuentas, “entre 1939 y 1945, el rasgo más caracterizador es el imperio de lo consabido, lo viejo y lo tópico, clavo ardiente al que se agarra el público adocenado o desorientado”⁶¹. Y recordemos la censura administrativa que ejerció su poder taxativamente a autores, traductores, actores y empresarios.

Los autores españoles, veteranos o noveles, tomaron las medidas pertinentes ante la castración intelectual impuesta. Muchos optaron por el exilio, ora voluntario ora obligatorio; otros acataron con resignación la reglamentación vigente, o la misma censura les condujo, consciente o inconscientemente, voluntaria o involuntariamente, a una autocensura en su proceso creador, amparándose en subterfugios literarios de un gran valor artístico puesto que a través de una mera historia con una transcendencia mínima protestaban metafóricamente, denunciaban su alienante situación y expresaban sus más íntimos sentimientos. Alfonso Sastre habla de “*una mordaza que sentían en la boca, esa mordaza que nos ahoga y algún día va a ser preciso hablar, gritar ... si es que ese día nos quedan fuerzas ...*”. En definitiva, sufrían un silencio por miedo⁶² y el verdadero mérito en esa creación como en otras tantas radicaba en la

⁵⁸ Equipo Reseña.- *La cultura española durante el franquismo*. Mensajero, Bilbao, 1977, pág. 112.

⁵⁹ Ignacio Soldevilla Durante, *obra cit.*, págs. 265-6.

⁶⁰ Equipo Reseña, *obra cit.*, pág. 112.

⁶¹ Víctor García Ruiz, *obra cit.*, pág. 15.

⁶² Alfonso Sastre.- *Escuadra hacia la muerte. La mordaza*. Edición, introducción y notas de Farris Anderson. Madrid, Clásicos Castalia, 1980, pág. 173.

hábil/sagaz ambigüedad creadora para burlar a la censura y evitar la prohibición en su escenificación.⁶³ Tampoco olvidemos la doble censura que se aplicaba: por un lado el examen del libreto y después el control de las representaciones; de hecho era frecuente que obras declaradas aptas en primera instancia fuesen prohibidas en el ensayo general o cuando ya estaba en marcha el proceso de las representaciones.⁶⁴

Con una actuación inquisitorial comprobada, las restricciones en torno a lo ideológico recayeron con mayor vigor que en el aspecto físico. Palabras y frases comprometidas fueron las supresiones más habituales: las asociaciones de tipo erótico, las palabras malsonantes, los temas políticos y sociales, las referencias a la Iglesia y, principalmente, a la religión Católica, todo lo relativo al ejército, las alusiones a la situación española y a la guerra civil, los sucesos excesivamente duros y el pesimismo pasaron por los filtros censores, unas veces poco porosos, otras algo más, rasgo dependiente del responsable en la dirección.

Numerosas columnas de opinión en artículos de revistas de la época y en libros, denuncian una grave crisis en el teatro, además de poner en tela de juicio al Estado por su (des)atención concedida al espectáculo pese a su cuidada labor propagandística. El Estado propagaba con orgullo que había situado al teatro como instrumento de cultura en el mismo plano que a las escuelas, pero su labor se limitó a subvencionar muy pocas salas teatrales, además de olvidarse de la preparación del público joven a través de los organismos educacionales.

Ciertamente, ese apoyo estatal repercutió en "*muy poco y lo poco, localizado en la capital*".⁶⁵ El foco de ebullición teatral incidió en Madrid, en donde situaron sus sedes que giraron alrededor de los Teatros Nacionales y de los

⁶³ Francisco Caudet.- *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1984, pág. 35.

⁶⁴ Veáanse los formularios internos y las guías de censura, en donde se especifican los criterios seguidos a la hora de prohibir una representación.

⁶⁵ Ignacio Soldevilla Durante, obra cit, pág. 266.

teatros privados, en donde desarrollaron la parte fundamental de sus actividades que tenían lugar en uno u otro tipo de salas.

A principios de 1937, ninguna sala teatral estaba abierta en Madrid: sólo funcionaban diecinueve cines pertenecientes al Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos, y cuatro a la Cooperativa Obrera Cinematográfica al servicio del Subcomisariado de Propaganda del Ministerio de la Guerra, en las cuales se proyectaban sobre todo películas soviéticas junto a alguna de Charlot. Ya entrado enero, algún que otro teatro abrió las puertas bajo el amparo de los sindicatos, la CNT, la UGT: el de la Comedia inauguró con *La miss más miss*, el Teatro Español anunciaba T. U. La Barraca con *Venciste Monateof*, de Steimberg, el ex-comisario de los soviets; y en el Eslava, Laura Pinillos y Ozores representaban el vodevil *Cinco minutos de amor*.⁶⁶ Pese a la noticia amenazante publicada el 30 de enero (1938), por la que "*todos los cines y teatros iban a ser requisados por la Junta de Defensa el próximo diez de febrero*", orden que firmaba "*el propio presidente de la Junta de Defensa, José Miaja*",⁶⁷ a primeros de marzo funcionaban ocho teatros y, a finales de abril, dieciséis. La ascendente evolución de la actividad se eclipsó con la trascendental aparición del director teatral en el año siguiente, función hasta entonces desempeñada por el primer actor o actriz y, otras veces, el propio autor de la obra.

Una vez terminada la guerra civil, muchas salas de propiedad pública como las de capital privado prosiguieron su ritmo habitual, y el resto de locales recuperó su anterior explotación en progresión aritmética. Un reconocimiento justo a la buena labor del poder corresponde a "*la aspiración de poner en marcha una compañía teatral estable sostenida por el Estado en un local digno donde se pudiera montar un repertorio de rango artístico al margen de la lógica perversa*

⁶⁶ Ana Mariscal.- *Cincuenta años de teatro en Madrid*. Madrid, El Avapies, 1984, págs. 37-8.

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 38.

*del éxito de público. El impulso definitivo provino del sector falangista que se hizo cargo de los servicios de propaganda durante la guerra*⁶⁸. De este modo, Dionisio Ridruejo encargó a Luis Escobar que llevase obras clásicas españolas por los frentes con una compañía calcada a la Barraca lorquiana. Al término de la contienda, Escobar tenía la compañía bien formada del Teatro Nacional de la Falange, pero ya bajo el poder del Ministerio de Educación Nacional.

El Teatro Nacional al principio tenía sede en dos edificios, El Español y María Guerrero⁶⁹, "*creando dos compañías estables de papeles complementarios*"⁷⁰. El primero, de propiedad municipal pasó a ser la sede de la compañía del Sindicato del espectáculo, se ocupó de los clásicos sobre todo, aunque recreó obras contemporáneas y el estreno obligatorio del drama que obtuviera el premio Lope de Vega, un privilegio que disfrutaba por su dependencia con el ayuntamiento de Madrid. El antiguo María Guerrero obtuvo éxitos rotundos cuando presentó obras de creación extranjera y con mayor inclinación a las obras de autores contemporáneos.

La dirección de ambos fue encargada a relevantes nombres de la escena, concediéndosela a quien aportara una programación sólida e interesante. El Español estuvo a cargo por orden cronológico de Felipe Lluch hasta su inesperada muerte, Cayetano Luca de Tena, Modesto Higuera, José Tamayo, Miguel Narros, Adolfo Marsillach y Alberto González Vergel. La dirección del María Guerrero manifestó una mayor estabilidad. En 1939, el marqués de Lozoya, el nuevo Director General de Bellas Artes dependiente del Ministerio de Educación,

⁶⁸ Víctor G. Ruiz y Gregorio Torres Nebrera, *obra cit*, pág. 16.

⁶⁹ Luego se añadieron el Teatro de la Zarzuela y el Monumental. En el momento óptimo, hacia 1960 aproximadamente, funcionaban a un tiempo cuatro locales en Madrid: los dos nacionales junto al de la Zarzuela y El Monumental. Los teatros de capital privado complementaron el panorama escénico llegando a contabilizar hasta un total de veinte durante los casi cuarenta años del franquismo.

⁷⁰ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres.- *Manual de literatura española. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*. Pamplona, Cénlit, 1995, pág. 24.

sustituto de Pedro Sáinz Rodríguez, ofreció a Luis Escobar la dirección del Teatro con una subvención de trescientas mil pesetas anuales,⁷¹ quien aceptó pero con la colaboración de Huberto Pérez de la Ossa. Por presiones internas, Lozoya nombró a Escobar comisario de Teatros Nacionales con dos sub-comisarios, Huberto y Claudio de la Torre. A finales de 1940, Claudio de la Torre dimitió quedándose al frente Escobar y Pérez de la Ossa durante la friolera de doce años, exactamente al término de la temporada 1951-52. Alfredo Marqueríe, nombrado nuevo director, aceptó el puesto hasta su dimisión y José Luis Alonso dirigió el Teatro hasta 1975. En definitiva, con sus montajes de estilo peculiar, proporcionaron al campo teatral de una alta dignidad escénica.

El objetivo primordial del Teatro de la Falange consistía en que transmitiera una imagen impoluta, de prestigio y de calidad a nuestra depauperada escena y “cumplió un papel importante relativo a la significación del espectáculo en un doble sentido: mediante la selección de títulos y con la evidente mejora de la calidad en las representaciones por número de ensayos, calidad del decorado y cuidado de ña luminotécnica”⁷². Monleón ensalza la magnífica labor desempeñada por los profesionales encomendados en que engrandecieran el teatro apadrinado por la Administración: *"los Teatros Nacionales son una baza fundamental en esta desinfección de la vieja escena española. En ellos podrán representarse los clásicos, que nos recordarán los tiempos áureos de nuestro Imperio. Y si se echa mano de obras extranjeras, serán obras de cierta dignidad sin caer en las adaptaciones de autores ínfimos"*⁷³.

⁷¹ Tal subvención estatal le pareció de gran generosidad, ya que al frente del Teatro de Falange trabajó sin ninguna aportación económica. Luis Escobar, *obra cit.*, pág. 130.

⁷² Equipo Reseña, *obra cit.*, pág. 113.

⁷³ José Monleón, *obra cit.*, págs. 47-8. A tenor del resultado en la identificación de los autores extranjeros que ocuparon las carteleras de los teatros privados, comerciales, a excepción de los Teatros Nacionales, la selección de artistas resultó de un prestigio inferior a lo que se pensaba, porque algunos de esos autores están ausentes en los manuales al uso. Creo necesario recordar el empleo del seudónimo, tabla de salvación de algunos escritores. Las listas de los autores identificados como de los que no, quedan reproducidas en el Apéndice, apartado IV.

La representación de espectáculos vanguardistas de calidad, con las técnicas más avanzadas en teatros oficiales y comerciales, siguiendo los dictados del proyecto político e ideológico dominante, aunque a veces trataban cuestiones que obligaban a la reflexión, no sólo el consabido drama familiar, se convirtió en su principal punto de mira, el cual cumplieron con dignidad:

*"Cayetano Luca de Tena y Escobar garantizan, sino pasión, pulcritud. Una pulcritud que quizá cumple un importante papel en tiempos en que, en otros teatros, atruena la voz del apuntador o suegras y yernos libran una inacabable batalla cómica. Pero que, al mismo tiempo, por la falta de un proceso interno, está condenada, a la larga, a la inmovilidad."*⁷⁴

Barcelona fue la segunda gran urbe que significó un extraordinario avance para la cultura teatral. La falta de apoyo estatal y la política de vigilancia a artistas incidieron en que buscarse expresiones muy diferentes de las propuestas en la capital. A eso se unió, con gran perjuicio para la ciudad, la ausencia de acuerdos legales sobre las representaciones en lengua catalana, la alejada ubicación del teatro y los sólo trece locales privados. Hasta 1968, por ejemplo, no hubo una compañía estable con José María Loperena como director en el nuevo teatro Calderón de la Barca; después, el desinterés del público por la programación presentada obligó a que a los tres años se reconstituyera bajo la dirección de Ricard Salvat e incluso el escenario del Poliorama lo rebautizaron como el Teatro Nacional Ángel Guimerá. Esas novedades, sin embargo, tampoco surtieron el impacto deseado ni despertaron la atracción necesaria para reducir la actividad a tan sólo dos temporadas, teniendo que ser trasladado al teatro Moratín bajo la dirección de José María Morera hasta la constatada y definitiva extinción⁷⁵.

⁷⁴ José Monleón, *obra cit.*, pág. 49.

⁷⁵ Pedraza, *obra cit.*, pág. 25.

Como comprobamos, la Administración gestionó una política centralista con una clara patrocinación de las grandes ciudades, porque una inmensa mayoría de los proyectos se promovieron en las grandes capitales cuya única vía de supervivencia radicaba en las subvenciones gubernamentales para cubrir el gasto con desahogo. Y añadimos más porque las autoridades estimaron de primer orden la enseñanza enviando maestros hasta el lugar más recóndito y la propaganda oficial decía lo mismo sobre el teatro, pero *“maldito el interés que tenían en una actividad a la que siempre miraron con recelo”*⁷⁶. Realidad contemplada ni más ni menos que en el año 1943 cuando el columnista, que respondía a las siglas M. D., al pedir un teatro digno disculpaba al público en general por no despreciar lo que se le ofrecía, pero sí al Estado por medio de sus Organismos oficiales a quien competía *“velar por la pureza de la producción teatral, puesto que el problema trasciende de lo individual a lo colectivo y de lo particular a lo nacional”*⁷⁷. Pero el Teatro Lírico también recorría el mismo camino, porque atravesaba *“momentos de verdadera penuria”*, el cual como sugería Juan de Ponte *“debe ser conducido y estar respaldado por esa organización estatal que con misión cultural vele y proteja la producción en todos sus órdenes, cuide y facilite la presentación de la misma y dé seguridades de vida a todo aquel elemento productor e intérprete [...] al mismo tiempo que al público se le dé, en las debidas condiciones, una de las manifestaciones más puras de este arte”*⁷⁸.

Los empresarios se plantearon las giras provinciales cuyo traslado encarecía notablemente el presupuesto disponible más el gasto extra en las dietas con el inconveniente añadido de *“la incapacidad económica de las capas*

⁷⁶ *Ibidem*, pág. 15.

⁷⁷ M. D.- “En pro de un teatro digno”, *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*. Año II, junio-julio de 1943, núms. 15-16, pág. 9.

⁷⁸ Juan de Ponte.- “Lo que se puede y debe hacer”, *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*. Año II, noviembre-diciembre, 1943, núms. 20-21, pág. 32.

populares para pagar los precios del teatro".⁷⁹ Sin embargo, el proyecto resultó beneficioso en cuanto a la cantidad de obras estrenadas en Madrid y en provincias desde marzo de 1939 hasta julio de 1942. Mientras que Madrid en el primer año vió estrenar 56, en provincias dobla la cifra, 120, cantidad todavía más sorprendente en los años siguientes: en 1940 compite 81 de la capital con 278 obras estrenadas y en el siguiente 142 frente a 339; en 1942 la proporción se mantiene pese a que disminuyen los meses estudiados, 141 en Madrid y 189 en provincias.

El reducido sector burgués, quien se permitía ciertos dispendios⁸⁰, llegó un momento en que se negó denostadamente "*a pagar lo que costaba el espectáculo*"⁸¹ en respuesta a factores que pesaron infinitamente más. Según el estudio de Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez con la incorporación del sonido al espectáculo de la gran pantalla atrajo la atención unánime del público, el glamour que Hollywood plasmó a todo el público, incluso al "*colectivo más apartado*", causó que las salas cinematográficas se llenaran dejando asoladas las teatrales. Unos años después, exactamente a finales del 56, la televisión constituyó el segundo enemigo para que la tradicional ficción dramática se suplantara en mayor medida si cabe. Unido a los despropósitos que los avances tecnológicos provocaron al arte escénico, la aciaga cultura impartida por el franquismo influyó sobremanera para que las consecuencias en el ámbito teatral resultaran catastróficas:

"como el público amorfo, emotivo y sensiblero, se mueve por impulsos primarios, si surge cualquier otra cosa que le atrae más -el fútbol, el cine o el julepe-, deja

⁷⁹ Equipo Reseña.- *La cultura española durante el franquismo*. Bilbao, Mensajero, 1977, pág. 116.

⁸⁰ En los primeros años de la post-guerra, la clase burguesa, única que podía permitirse ciertos dispendios, era un público caracterizado en su gran mayoría por una inmadurez teatral, empeñado en olvidar las guerras civil y mundial, la desesperada situación reinante en España, condicionando totalmente las creaciones teatrales.

*al instante de ir al teatro, porque verdaderamente no le interesa".*⁸²

A modo de dato ilustrativo creo conveniente mostrar los locales habilitados en 1944. Las salas teatrales madrileñas a pleno funcionamiento eran diecinueve, tres de las cuales eran teatros-cines (salas que compaginaban ambas diversiones públicas), además de cuatro cerrados, dos de cada tipo de salas. Barcelona tenía abiertos ocho teatros y once teatros-cines. Valencia disfrutaba de ocho teatros y cuatro teatros-cines. Sevilla contaba con cuatro de cada y todos con actividad regular. Zaragoza, además del teatro Principal, tenía seis teatros-cines. Los salmantinos salieron peor parados con sólo cinco teatros-cines.⁸³ Ahora viene el otro lado de la moneda. Madrid en esa temporada tenía cuatro locales cerrados, dos de cada tipo de sala; Barcelona cinco salss, Valencia también tenía cinco desarticuladas y Zaragoza una.

Con ello llego a la conclusión de que, el arte escénico, sobre todo en la primera época de la post-guerra, se quedó irremediamente postergado ante tantas adversidades a las que se enfrentaba. Urszula Aszyk en "*Medio siglo de teatro: Entre crisis y vanguardia*", expone sin ambages que, después de 1939, "*en el territorio español el teatro se convertía en el instrumento de propaganda con lo cual perdía características del arte*"⁸⁴. El dirigismo político y propagandismo

⁸¹ Pedraza, *obra cit.*, pág. 15.

⁸² Luis G. de Antea.- "El público acepta o rechaza", en *Boletín del Sindicato Nacional de Espectáculo*. Madrid, núm. 42, octubre, año IV- 1945, pag. 35.

⁸³ La relación de teatros es la que sigue: en Barcelona los teatros-cines: Coliseum, Comedia, Cómico, Español, Nuevo, Principal, Palacio, Romea, Tívoli, Urquinaona, Victoria. Teatros: Apolo, Circo Olimpia, Gatos, Galileo, Liceo, Olimpia, Poliorama, Pompeya. En Madrid, teatros-cines: Albéniz, Coliseum, Fuencarral. Teatros: Alcázar, Calderón, Comedia, Cómico, Español, Fontalba, Infanta Beatriz, Infanta Isabel, Madrid, Maravillas, María Guerrero, Martín, Price, Reina Victoria, La Zarzuela. En Salamanca, teatros-cines: Bretón,. Coliseum, Educación y Descanso, Liceo, Moderno. En Sevilla, teatros-cines: Coliseo España, San Fernando, Escolar Juan de la Cueva. Teatros: Cervantes, Lope de Vega. En Valencia: Teatros.cine: Gran Vía, Iberia, Lírico, San Vicente. Teatros: Alcázar, Apolo, Casa de los obreros, Eslava, Patronato, Principal, Ruzafa, Serrano. En Zaragoza: teatros-cine: Alhambra, Argensola, Circo, España, Goya, Iris-Park. Teatros: Principal. *Anuario del espectáculo*. Sindicato Nacional del Espectáculo, Madrid, año I (1944-1945), págs. 62- 519.

⁸⁴ Urszula Aszyk: "Medio siglo de teatro: entre crisis y vanguardia". Manuel L. Abellán.- *Medio siglo de cultura (1939-1989)*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990, pág. 519.

moral fueron de tal magnitud que se ocuparon –sigue diciendo Aszyk- no sólo de "los temas desarrollados en las obras teatrales, sino también se veía obligado a formar el buen gusto del público y buenas costumbres, asimismo a orientar en el "sano" concepto de los ideales que inspiraron el Movimiento Nacional".⁸⁵ Ya durante la primera década de la post-guerra, el teatro jugaba "un papel marginal en la vida cultural española, se estrenan como novedades obras que tratan los temas de la segunda guerra mundial, los que son producto de exaltación patriótica y las que acuden a la problemática religiosa y moral. Además, el teatro convencional de humor y diversión, melodramas, comedias ligeras, zarzuelas, etc., prolongación del teatro de los años de guerra en la zona nacional"⁸⁶.

Curiosamente, ese mismo tipo de teatro se recreó también por el bando republicano durante la contienda española. Robert Marrast⁸⁷ testimonia la intensa actividad desplegada en todas las esferas culturales que, entre otras, destaca la teatral. La representación de obras de géneros variados pertenecientes a autores tanto de lengua castellana, catalana como extranjera sirvieron para el desarrollo básico de una importante tradición escénica en el tiempo de la lucha fratricida. No obstante, junto con las de corte clásico y de entretenimiento -comedias ligeras, sainetes, revistas-, las cuales pasan inadvertidas por su escasa aportación innovadora en el fondo y la forma, y por su reiterada práctica en toda la península, destacan las piezas de tema social, político o de tesis concebidas desde los años 1880 hasta el 1938 y, por supuesto, el teatro de guerra o de urgencia al modo de las primeras experiencias del teatro revolucionario soviético, que compartían un carácter aun elemental y simple.

La búsqueda de renovación en el arte dramático frente al establecido teatro

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 105.

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 106.

⁸⁷ Robert Marrast.- *El teatre durant la guerra civil espanyola: assaig d'història i documents*. Barcelona, Publicacions de L'Institut del Teatre, Edicions 62, 1978.

burgués se dirigió a adaptaciones escénicas de comprometidas novelas de autores rusos y alemanes.⁸⁸ Se recreó un teatro proletario, popular, del pueblo o de masas que, ante la discutida confusión terminológica, Miguel Bilbatúa en *Teatro de agitación política, 1933-1939* lo tilda "para el pueblo" como si se tratase de una "corriente populista-culturalista... dentro de cierta línea del republicanismo radical y socialdemócrata".⁸⁹

Esa corriente de inspiración se llevó a cabo, en su mayoría, por grupos universitarios como el Teatro de las Misiones Pedagógicas, La Barraca, El Búho, El Teatro Universitario Catalán y Nosotros. Este último grupo, dirigido por César e Irene Falcón, se consolidó con La Central de Teatro y Cine Proletario, surgiendo a su vez el Socorro Rojo Internacional y el de los Trabajadores de Banca y Bolsa, bajo la colaboración de Rafael Alberti y María Teresa León. El empeño empleado por tal movimiento vió su recompensa en la organización Cultura Popular pocos días antes del estallido de la guerra, fortaleciéndose con el grupo teatral Altavoz del Frente en el otoño de 1936⁹⁰.

Las tablas de los escenarios madrileños, barceloneses y valencianos, en consecuencia, se inundaron de la literatura dramática de Romain Rolland (*Danton* y *Le jeu de l'amour et de la mort*), Kataiev (*La quadratura del cercle*), Vichnievski (*La tragedia optimista*), Merejkovski (*Michel Bakunin*), Gorki (*La mare*), Andreiev (*Los ahorcados*)⁹¹, Lebedinski (*La Semana*, 1933), una versión de Ramón Magre para el Teatro de Masas de Barcelona; Ernst Toller (*Hinkeman*, 1932), Maiakovski (*La chinche*, 1933)⁹², Hans Huss (*La fuga de Kerensky*),

⁸⁸ Christopher H. Cobb.- *La cultura y el pueblo*, Barcelona, Laia, 1980, pág. 58.

⁸⁹ Miguel Bilbatúa.- *Teatro de agitación política. 1933-1939*. Madrid, 1976, pág. 33, en Christopher H. Cobb, *Ibidem*, pág. 60.

⁹⁰ C. H. Cobb, *Ibidem*, pág. 67.

⁹¹ Robert Marrast, *obra cit.*, págs. 215-16.

⁹² C. H. Cobb.- *Ibidem*, págs. 60-6.

Carlota O'Neill (*Al rojo*), Vaillant Courier Asia), Tom Thomas (*Un invento*)⁹³ y Chejov (*El duelo*). Todas esas obras resultaron inusuales en las carteleras españolas tras la victoria del Caudillo del mismo modo que otros escritores con similar preocupación social e interés político, los cuales se quedaron postergados largo tiempo hasta que, finalmente y si la ocasión lo permitía, sufrían las inconveniencias de rigor que la censura al uso aplicaba.

José Monleón "*se preguntaba el por qué de estos treinta años de teatro, generalmente de espaldas a la iluminación y aproximación de los españoles. Estos treinta años de teatro retórico, intrascendente y repetido, salvo las "excepciones" más o menos en penumbra.*"⁹⁴ Testimonios similares critican la sombría realidad escénica. Verbigracia, el artículo anónimo titulado "*Comentarillo*" en *Variedades: revista semanal de espectáculos*:

"[...] Somos amantes de las demostraciones públicas en cuanto al escape de nuestra forma de ser, y por ello tratamos de que al sacar en exposición nuestros sentimientos y descubrir anchamente nuestra alma, bajo un marco folklórico, se haga una depuración tan exprimida de que no deje paso a lo que tanto nos perjudica, y es preferible saborear uno o dos espectáculos conscientes de su misión, que saturarnos de esta ramificación folklórica que, precisamente por su falta de prestigio y su excesivo abuso, ponen el final de esta variante escénica muy cerca, y si al folklore herido ya, se le siguen asestando golpes, caerá en un letargo sin posibilidades de resurgimiento y entonces las herramientas tendrán

⁹³ Las cuatro últimas obras fueron representadas por la compañía de teatro Proletario, bajo la dirección de César Falcón. Cf. José Estebán y G. Santonja.- *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*. Madrid, Ayuso, 1977, pág. 106.

⁹⁴ José Monleón, *obra cit.*, pág. 49.

sólo eco en su propio dolor."⁹⁵

A tenor de las opiniones, compruebo que “el teatro español está desbordado de este tipo de comedias, que no consigue más fin que llenar dos horas y dejarlas en blanco al caer el telón final, porque están desprovistas de todo interés y van con la carga pesada de un diálogo, cuyo fin es vislumbrar la terminación de los diálogos”⁹⁶. Este patente peso específico del régimen incidió de manera clara en el tipo de teatro a representar, considerando bastante poco el prestigio del autor y la calidad de la obra. La sección “Teatros” de la revista *Espectáculos. Guía General de Espectáculos: semanario de teatro, cine, deportes, toros, frontones, etc.*⁹⁷ manifiesta que “*obras existen a porrillo, todas las que se quieran, si se buscan. Ahora bien; lo que no hay son autores*” que renueven el aire y el modo escénico. Las posturas “*de tema trivial, el sentimentalismo blandengue y el retruécano de circunstancias, o sea con el arte jornalero y por jornalero efímero, [...] de campechanía y de lugar común, de guiñar el ojo y propinarse palmaditas en la espalda*”, repercutieron negativamente al público que manifestó una actitud “*indiferente y hostil*” hacia las fórmulas hartamente reiteradas. Un claro ejemplo de salas con una cartelera nada obsoleta, “*los teatros Español y María Guerrero, exponentes actuales de lo inmortal y de lo que nace, pueden servir de estudio a los que languidecen con lo que ni participa de lo uno y de lo otro...*”. Por ello aconsejaba “*eleva el tono, cambia de conversación, reconquistar, mediante laboriosos y nobilísimos esfuerzos, la atención y el interés del público*” apostando por un teatro vivo. Pues “*se nos dirá que la comparación es improcedente, que el Teatro Español, privilegiadamente dotado, puede permitirse*

⁹⁵ *Variedades: revista semanal de espectáculos*. Madrid, núm. 1, 1952. “Comentarillo” (sin página).

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Dicha sección “Teatros” viene rubricado por O. de M. Cf. *Espectáculos. Guía General de espectáculos*. Madrid, año II (1944), pág. 5.

acontecimientos que para los demás resultan arduos, casi imposibles. Pero esta argucia no vale. No existen privilegios en el teatro Español que no estén al alcance de cualquier empresario de teatro. ¿Hay empresarios con dinero, con salas, con iniciativa y con sensibilidad? Pues que hagan teatro, que exploten el cultivo del arte escénico, que formen compañías de comediantes, que forjen programas dignos de este país y de su tradición." La actitud crítica de que se cultivaba *"un teatro ligerito, de circunstancias, costumbrista, de honesta comicidad, espejo efímero de las livianas inquietudes y puerilidades de la gente que pasa"* se aceptó en los primeros años de la post-guerra, *"pero monumentalizar este teatro, generalizarlo, servirlo en exclusiva por grandes y pequeñas empresas, en grandes capitales, ciudades y villorrios nos parece descabellado y, a la postre, ruinoso para empresas, cómicos, autores y público..."*⁹⁸

Incluso ya pasados casi dos años de tal opinión, las revistas aún subrayaban los problemas más acuciantes del teatro. Entre otros, Luis G. de Antea denunciaba que: *"todo anda a remolque de los gustos, que se consideran inmutables, de un determinado grupo de público -ambigüo, chistófilo, sentimental e inculto, que se mueve por reacciones simples y que derrama lágrimas lo mismo para llorar que para reír-";* el mundo al revés, pues asimismo para él el espectáculo teatral debiera estar en función del público en exclusividad: *"Tanto el empresario como el autor y, a veces, los autores, procuran dirigirse a un público más catalogable dentro de lo sensato y le ofrecen algo que estiman puede complacerle, corriendo el riesgo de no acertar y sufrir un percance en el eje, en la taquilla",* punto flaco pero no menos importante que el *"dirigirse a la minoría inteligente, ya que su exiguo número lo hace incapaz de llenar un teatro de medianía capacidad dos veces seguidas"*⁹⁹. Hipotético camino para la

⁹⁸ *Ibidem*, núm. 2, 6 de enero; núm. 3, 13 de enero; núm. 4, 20 de enero.

⁹⁹ Luis G. de Antea, *obra cit.*, pág. 35.

supervivencia.

El periodista y censor Jesús Vasallo apuntaba que el "*verdadero teatro*" requería, además de buena voluntad, los seis siguientes puntos:

"1. Formando buenas compañías y dejando a un lado las ambiciones y las vanidades; peor, desde luego, que eso será, suponemos, morir definitivamente.

2. Facilitar el acceso, por medio de Jurados especiales, al autor novel a las compañías. Y que se estrenen las obras que lo merezcan.

3. Repasar a fondo el repertorio del teatro español, exhumando con todos los honores las obras dignas de ello.

4. Educar al público, a costa de los sacrificios necesarios, en el conocimiento del teatro moderno. Lo mismo que se hace en todo el mundo. No embrutecerle con astracanadas y chafarrinones. Y, desde luego, subvencionar a las Empresas que por su tónica lo necesiten.

5. Dejar al cine aparte. No inmiscuirse en su campo, cuando siempre se llevan las de perder.

*6. Liberar a las Empresas y a las compañías de ciertas trabas y gabelas, que dificultan, a veces, no sólo los desplazamientos, sino los estrenos."*¹⁰⁰

Alguno de los seis consejos se llevó a la práctica como atestigua José de Maturana, quien halagó la labor de Enrique Rambal y su compañía por difundir obras clásicas, religiosas y adaptaciones de novelas y películas populares. En concreto señalaba *Las cuatro plumas* de A. W. Mason, adaptada a la escena por

¹⁰⁰ Jesús Vasallo: "Más sobre la "crisis" teatral", *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, núms. 35-36, marzo-abril, año IV (1945), pág. 25.

los "*prestigiosos e inteligentes periodistas de Valencia*" Jesús Vasallo y José María Arráiz.¹⁰¹ Por el contrario, Antonio de Cabo y Rafael Richart, a finales del 52, consideraban "*mediocre*" el panorama del teatro español, no por "*causas artísticas*" sino por "*financieras*":

*"Mientras se siga tratando al teatro como pariente pobre en relación con la industria cinematográfica, por parte del Estado, habrá que ir ganando palmo a palmo nuestro puesto en el teatro mundial; cosa, que de existir ese apoyo continuado, estamos seguros se lograría en menos tiempo y con menor esfuerzo. Y nosotros podemos decirlo objetivamente, por hallarnos al margen de toda parte estrictamente comercial".*¹⁰²

En resumidas cuentas, las imposiciones de tipo social, económico y censor -una práctica ineludible como después veremos en profundidad- forjaron un repertorio tradicionalmente español, especialmente el de los teatros subvencionados por el Estado junto a alguna recreación de obras de autoría extranjera, en versión traducida. Estas últimas vieron la luz con mayor asiduidad por los grupos de teatro de cámara llamados independientes con el tiempo según analizo en el capítulo siguiente.

¹⁰¹ José de Maturana.- "No existe la crisis teatral cuando se sirven acertadamente los deseos del público", *Ibidem*, núms. 43-44, noviembre-diciembre, 1945, págs. 37-8.

¹⁰² Victorio Aguado, "Aquí, Barcelona", en *Espectáculo: boletín del Sindicato Nacional*. Madrid, núm. 66, noviembre-diciembre, año V (1952).

I.6. AUTORES EXTRANJEROS EN LA CARTELERA ESPAÑOLA (1939-1960)

Durante los veintiún primeros años de la era franquista¹⁰³, la vida escénica española funcionó a bajo rendimiento a tenor de las cifras registradas. Respetando las dificultades de los años inmediatos al Alzamiento Nacional y a la depauperada España después de los tres años de guerra -rozaríamos en consideraciones no todo lo objetivas que una investigación rigurosa requiere al obviar la realidad reinante-, la cultura teatral vivía un estado calamitoso, situación aún más agudizada si cabe con las obras teatrales de autores extranjeros.

Las carteleras españolas mostraron en toda la década de los cuarenta, sin excepción de año alguno, la casi ausencia de obras dramáticas de autores foráneos. Pocos nombres engrosaron las listas y algunos de ellos difícilmente identificables. La oscilación numérica entre doce, catorce, contabilizando hasta un máximo de dieciocho estrenos junto con las veteranas representaciones de Teatro de Cámara, es una aproximación fundada.

Según la recopilación de datos a través de las fuentes documentales y el resumen de las obras estrenadas en España desde 1939 a 1944 publicadas en el *Anuario del espectáculo*¹⁰⁴, abordo con mayor objetividad las afirmaciones que apriorísticamente he sostenido.

En el último año de la guerra, la cifra total de estrenos es de ciento ochenta, de los cuales menos de una decena corresponden a autores como Jules

¹⁰³ La lógica me lleva a investigar las primeras décadas de dictadura donde las dificultades en todos los sentidos resultan obvias.

¹⁰⁴ *Anuario del espectáculo*, obra cit., pág. 520.

Verne, Alejandro Dumas, Ladislao Fodor, Aldo de Benedetti, Visnievsky, Chejov ... Los últimos se deben a la audaz labor desplegada por Las Guerrillas del Teatro, un grupo ideado, creado, animado y dirigido por la escritora, "actriz de un sólo día", directora y trabajadora de la Junta de Espectáculos, María Teresa León junto con Rafael Alberti. El resto de los componentes de la compañía que por entonces dirigía el Teatro de la Zarzuela de Madrid: Santiago Ontañón, Jesús García Leoz, Edmundo Barbero, Juana Cáceres, Emilio Menéndez, Emilia Ardanuy, entre otros.¹⁰⁵ Por tanto, una temporada teatral bastante poco prolífica donde la actividad se remonta a partir del mes de mayo llegando hasta veinte, una cantidad importante frente a los cuatro y uno de abril y marzo respectivamente, y de ninguna representación en enero y febrero.

En 1940 la variación se traduce en más del doble de obras (trescientas setenta y cinco) que alcanzan la misma relación con la de los autores extranjeros: duplican la cifra con respecto a los primeros meses de la post-guerra, aunque todavía escasean los nombres de escritores extranjeros.

Lo más sorprendente se vivió durante el siguiente año que registró una cifra espectacular, quinientas dos con actividad tanto en las temporadas fuertes como hasta en la época estival -julio, agosto y septiembre-, que llegaron casi alrededor de la treintena. Sin embargo, la nota dominante albergó en la esteril producción extranjera, una situación que vislumbró un haz de luz en el 42 y 43. Los factores determinantes corresponden, en parte, a la puesta en escena de obras clásicas¹⁰⁶ gracias a la labor desempeñada por los Teatros Nacionales y las primeras apariciones del teatro de cámara. La inauguración recayó en *La comedia*

¹⁰⁵ *Homenaje a María Teresa León* por Rafael Alberti, José Carlos Mainer, Marcos Ana, José Manuel Caballero Bonald, José Monleón, Salvador Arias, Robert Marrast y María Asunción Mateo. Madrid, Universidad Complutense/ Cursos de verano de El Escorial, 1990. Arias, "Testimonio", pág. 65.

¹⁰⁶ Entre otras representaciones, destacan *Romeo y Julieta* de Shakespeare, *Fausto 1943* de Goethe y *Los endemoniados* de Dostoievski.

de la felicidad de Evreinoff, representada por la compañía Teatro de Arte Marta Grau y Arturo Carbonell en el escenario del Barcelona, sito en la ciudad del mismo nombre.

El esfuerzo desarrollado al margen del trabajo en las representaciones de teatros comerciales al uso resultó de escasa novedad en los años inmediatos al Alzamiento. Los grupos El Mirlo Blanco, impulsado por los Baroja y La Barraca, animada por Federico García Lorca, responden a dos ejemplos de teatro innovador antes de la guerra¹⁰⁷, cuyas sesiones paralizadas adquirieron incluso mayor fuerza activa después de la contienda, con el paso del tiempo.

Ese importante incremento en el número de representaciones se estabiliza con ligerísimas oscilaciones durante los tres años sucesivos. En 1942, se estrenan en toda España un total de cuatrocientas sesenta y tres, cantidad casi reiterada en el período anual siguiente, concretamente el Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo registra cuatrocientas doce. Se recupera el ritmo con un sensible aumento al año siguiente -cuatrocientas veintitres-, aunque las progresiones ascendentes del teatro extranjero continuaban de manera insignificante. En conjunto, el período aquí acotado se caracteriza por una dinámica de crecimiento consolidado en relación con la actividad teatral de origen español, extensivo también a las creaciones foráneas, las cuales progresaron más lentamente y en continua colaboración con las numerosas recreaciones del quehacer nativo.

La década siguiente presenta una notable variación: un pletórico paisaje plagado de nuevos estrenos que se incrementaron cada año que pasaba. Un tímido aumento del teatro de cámara en 1949 provocó que acaparara la atención entera a directores, compañías y, por supuesto, al público. Un crecimiento importante pues, desde el inicio, el número de obras para sesión única y con público

¹⁰⁷ Antonio Fernández Insuela, “Notas sobre el teatro independiente español”, *obra cit.*, pág. 303.

restringido casi alcanza a las de teatro comercial. El ritmo, como es obvio, continuó en alza consiguiendo el liderazgo a una velocidad inusitada: a partir del 56 las cifras registradas de obras de autores de diferente lengua a la castellana en las salas comerciales disminuyen en número a las de las salas de Cámara.

El Teatro de Cámara y Ensayo nació en 1954 para que, bajo las directrices de Modesto Higuera en sus inicios y a partir del 68 con Mario Antolín, ofreciera "*espectáculos minoritarios y de carácter experimental, generalmente en sesión única*".¹⁰⁸ Sin embargo, los antecedentes de ese teatro se remontan a una de las actividades estudiantiles organizadas por el SEU -Sindicato Español Universitario- conocido por el Teatro Español Universitario, que aglutinaba a los grupos de teatro estudiantiles de las distintas facultades. Esas agrupaciones se desarrollaron en diferentes puntos universitarios de la península: por ejemplo, el TEU de Granada dirigido por José Martín Recuerda; el TEU de Murcia, por Alberto González Vergel y luego por Ángel Fernández Montesinos.

El SEU resumaba al ideario falangista pero sus cometidos se diversificaron causando que "*los intentos de control ideológico*" disminuyeran en eficacia. Con todo, gozaron del beneplácito del régimen disfrutando de prerrogativas incluso superiores a las de las compañías privadas: representaron sus producciones en "*los escenarios más prestigiosos del país*" y contaron con buenos medios, rasgos suficientes para que la prensa mencionara los estrenos de textos clásicos y modernos, "*proscritos de la chabacanería del público al uso*".¹⁰⁹

Siguiendo los pasos del TEU, en 1953 con la presentación en el María Guerrero de *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre, nació el Teatro Popular Universitario (TPU) con Gustavo Pérez Puig y Salvador Salazar al frente, quienes llevaron "*un repertorio modélico de las intenciones y propósitos culturalistas de*

¹⁰⁸ Pedraza, *obra cit.*, pág. 26.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 27.

*estos incipientes profesionales".*¹¹⁰

Ocho años antes, un grupo de escritores fundó Arte Nuevo como reacción contra el teatro de la época. Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Medardo Fraile, José Gordón, Carlos José Costas y Enrique Cerro recrearon un teatro de Vanguardia. Poco después, José María de Quinto, último componente de Arte Nuevo antes de su disolución en 1948, y José Gordón formaron la agrupación La Carátula, con el estreno de *La casa de Bernarda Alba*. En 1950, Alfonso Sastre y José María de Quinto proyectaron el Teatro de Agitación Social, un manifiesto publicado en la revista del SEU *La Hora*. La tesis del documento se basaba en desarrollar "*el teatro social más avanzado [...] y utilizar las plataformas donde se pudiera publicar para empezar a hacer un trabajo contra el sistema*".¹¹¹ Como era de esperar, la autoridad gubernativa a través de la censura prohibió las actividades del TAS.

Otros grupos de cámara funcionaron correlativamente en la misma empresa de abrir puertas al exterior y extender una ansiedad intelectual. El autónomo Teatro Universitario de Ensayo, dirigido por Jesús Fernández Santos y Florentino Trapero, representó obras tanto de autores españoles como de extranjeros: *L'annonce faite à Marie* de Paul Claudel. El grupo La Vaca Flaca, con Alfonso Paso y Sastre, entre otros, representó un programa de obras de un acto de Tennessee Williams. El Teatro Íntimo de José Luis Alonso quién más tarde junto a Carmen Troitiño, fundó el Teatro de Cámara de Madrid, eligiendo a autores contemporáneos de prestigio como O'Neill, Anouilh, Betti, ... El grupo privado Dido, Pequeño Teatro¹¹² de Madrid, animado por Josefina Sánchez Pedreño, con piezas de Ionesco, Betti, Priestley, Shaw, Lenormand, Osborne,

¹¹⁰ *Ibidem*, pág. 27.

¹¹¹ Francisco Caudet, *obra cit.*, pág. 26.

¹¹² Este grupo madrileño se fundó en 1955 y terminó en el 66 por falta de recursos económicos a la par de subvenciones estatales. Antonio Fernández Insuela, "Notas sobre el teatro independiente español", *obra cit.*, pág. 306.

entre otros. La compañía Alba de Mario Antolín y El candil de Juan Guerrero Zamora.

En Barcelona destacaron el Teatro de Arte de Marta Grau y Arturo Carbonell, con cuantiosos estrenos de obras de Bontempelli, Barrie, Wilder, Lenormand, Shaw, Pirandello... El Teatro de Estudio (1943-1948) de Juan Germán Schroeder quien recreó obras de Ibsen, Strindberg, Sartre, Coward,...; la Escuela de Arte Dramático Adriá Gual, dirigida por Ricardo Salvat, y El Corral (1950) con obras de Cantieri. Antonio de Cabo y Rafael Richart dirigieron el Teatro de Cámara de Barcelona de iguales inquietudes. En el *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, el artículo "Aquí, Barcelona" comunica el premio de Cámara del Consejo Superior del Teatro que otorgaron a sus competentes directores después de una labor de cuatro años. La entrevista explica la finalidad primordial de dicho teatro en la ciudad condal:

*"Dar a conocer todos los estrenos mundiales que poseen una categoría artística, ya sea por las obras en sí o por el éxito exterior de que vienen avaladas, ya que otra de las finalidades de Teatro de Cámara es tener al público español al corriente de las novedades escénicas extranjeras"*¹¹³

Dos obras de Tennessee Williams, *Un tranvia llamado deseo* y *El zoo de cristal*, contaron del mayor éxito de todas sus producciones. Junto al escritor norteamericano destacan Mouloudji, Mauriac, Anouilh, Priestley, Wilder, Barrie, Cocteau, Jean Jacques Bernard, Archer, Van Drutten, Wilde, Huxley, O'Neill, Molière, Neveux, Aymé, Pirandello, Merimée, etcétera. La ausencia de obras de autores españoles se debió porque *"existiendo dos teatros subvencionados y un*

¹¹³ Victorio Aguado, "Aquí, Barcelona", *art. cit.*

número de compañías comerciales no creemos oportuno hacerlo nosotros en un teatro de única representación".¹¹⁴

Para presentar datos lo más objetivamente posible, creo necesario completar la documentación con el estudio de las obras teatrales escritas en cualquier lengua diferente a la castellana que se representaron en España, investigación que me ha permitido conocer a los creadores de las mismas. La relación de autores, adjuntada en el Apéndice por orden alfabético, junto con las creaciones teatrales, o mejor dicho, las versiones que a partir de ellas realizaron, constituyen datos exentos de toda banalidad para la investigación. A esto añadimos las fuentes informativas en donde cualquier reseña, por insignificante que parezca ha procurado uno de los objetivos marcados: la clasificación e identificación de los escritores citados.

Desde un punto de vista práctico, saber el nombre y apellido de los autores que acaparaban las salas comerciales y las de teatro de cámara resulta muy significativo. La razón de peso ante la laboriosa tarea de clasificación reside en el alto número de escritores de los que difícilmente hallamos algún dato identificativo: los manuales, enciclopedias, diccionarios, entre otros, muestran un evidente desinterés ante esos escritores. Las fuentes al uso concurren en la omisión unánime de todos ellos.

De todo ello se llega a la conclusión de una clara falta de atención al espectáculo teatral, sobre todo de origen foráneo, pues las trabas impuestas al final se vencieron por una vía u otra.

¹¹⁴ *Ibidem.*

I.7. AUTORES Y OBRAS. REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

El estudio de las obras teatrales escritas en cualquier lengua diferente a la castellana que vieron la luz en los escenarios españoles sirve para que conozcamos a un tiempo a los creadores de las mismas. La relación de autores que a continuación se adjunta por orden alfabético unido a las creaciones teatrales, o mejor dicho, las versiones que a partir de ellas realizaron nuestros hombres de las letras españolas, representadas en los escenarios de la España de la post-guerra, constituyen datos exentos de toda banalidad para la investigación. Además, añadimos las fuentes informativas en donde cualquier reseña, por insignificante que parezca, perteneciente a cada uno de los citados escritores, nos ha ayudado a que consigamos uno de los objetivos marcados: su clasificación e identificación.

Sin más dilación, la lista elaborada que mencionamos corresponde a la siguiente:

ACHARD, Marcel. (Sainte Foy-lès-Lyon, 1899- París, 1974). Autor de muchas comedias, animadas con poesía y fantasía donde se explotan los personajes enredados en amoríos insustanciales, la pantomima y la improvisación atribuidas a la comedia dell' arte. Lograron éxito: Voulez-vous jouer avec moi (1924), Marlborough s'en va-t-en guerre! (1924), Jean de la lune (1929), Le corsaire (1938), Auprès de ma blonde (1947), Patate (1957) y L'idiote (1960). Obtuvo el premio del Humor Français en 1924 y fue elegido para la Academia francesa en 1959.

Cfra.: los diccionarios El pequeño ESPASA, el de Espasa-Calpe y el de Penguin/Alianza Editorial.

Obras:

El pirata. 1945. T. María Guerrero (Madrid). Compañía titular.

Junto a mi rubia. Cincuenta años de felicidad. 1948.

El tren de París. 1950.

¿Quiere usted jugar con mí? 1958. T. Recoletos (Madrid). Cía. Comedias "Mario Albar".

Mambrú se fue a la guerra. 1958. T. Goya (Madrid). Cía. "Los independientes".

Patata. 1958. T. Lara (Madrid). Cía. Conchita Montes y Antonio Vico.

Juan de la luna. 1960. T. Goya (Madrid). Dirección Cayetano Luca de Tena.

Le Moulin de la Galeta. 1960.

ADAMOV, Arthur. (Kislovotsk, 1908- París, 1970). Una vez establecido en Francia se dedicó a la Literatura dramática, donde alcanzó un puesto relevante dentro del teatro de vanguardia. Sus obras escritas en francés, llenas de violencia y amargura social, tienen cierto parecido con las de Bertolt Brecht. Destacó también por su labor como traductor. Entre su producción original destacan los siguientes dramas: L'invasion, La parodie, Tous countre tous, Paolo Paoli, La gran y pequeña maniobra.

Cfra.: los manuales de Espasa-Calpe.

Obras:

El profesor Tarana. 1958. Teatro de Ensayo (Madrid). Cía. "Escena".

Ping- Pong. 1958.

ANDERSON, Robert Woodruff. (Nueva York, 1917). Autor que se limita a situaciones íntimas en sus numerosas producciones. Títulos pertenecientes a él: All Summer Long (1953), una adaptación de una novela; Silent Night, Lonely Night (1959), You Know I Can't Hear You When the Water is Running (1967); el drama I Never Sang for My Father (1968), donde aborda el tema de las relaciones familiares, que en Solitaire/Double Solitaire (1971) lo continua. Sin embargo, debe su fama a la comedia titulada Tea and Sympathy (1953), en la que un estudiante sufre la difamación de homosexual.

Cfra.: Pérez Gállego, Gerald Bordman y el Diccionario Enciclopédico Espasa.

Obra:

Té y simpatía. 1957. T. Cómico (Madrid). Cía. Pastora Peña.

1958. T. Infanta Beatriz (Madrid). Cía. Pastora Peña.

ANDERSON, Sherwood. (Camden (Ohio), 1876- Panamá, 1941). A la temprana edad de veinte se trasladó a Chicago enrolándose por dos años en el Ejército durante la contienda entre España y Estados Unidos. Un autor destacable por la extensión temática de su obra que, entre otras, recordamos Windy McPherson's Son (1916), Poor White (1920), Dark Laughter (1925), los cuentos de The Triumph of the Egg (1921), y su obra maestra, Winesburg, Ohio (1919), que le ha dado un lugar señero en las letras americanas.

Cfra.: El pequeño ESPASA y Pérez Gállego.

Obra:

El triunfo del huevo. 1959. T. Eslava (Madrid). Cía. "Los independientes".

ANDREIEV (ANDREYEV), Leonid Nicolaievich. (Orel, 1871- Mustamäggi (Finlandia), 1919). Estudió Derecho, pero se dedicó de lleno a la literatura y al periodismo. Le unió una gran amistad con Gorki compartiendo sus ideas revolucionarias por la preocupación del individuo en su lucha frente a un destino implacable. Se mostró contrario a la revolución comunista por su oposición a toda violencia. De sus novelas -una gran parte son narraciones cortas en la línea de

Chejov- destacan: El abismo (1902), La risa roja (1904), Cuento de los siete ahorcados (1908), Sacha Yegulev (1911) y Confesiones de un hombrecito (1917). De su producción teatral: Hacia las estrellas (1905), La vida del hombre, Anfisa (1909) y El que recibe las bofetadas (1918).

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe.

Obra:

El que recibe las bofetadas. 1950.

ANOUILH, Jean. (Burdeos, 1910). Dominó el oficio de su generación, manteniendo su reinado en el teatro de boulevard parisino durante los treinta años que siguieron a su primer estreno, L'hermine (1932). La obsesión con la pureza mueve a casi todas sus obras, en donde sus héroes o heroínas rechazan la sociedad llevando una existencia marginal. Thérèse de La sauvage (1938) toca en la orquesta de un cafetuchó; Orphée de Eurydice (1942), es un músico ambulante; Gastón, el ex-soldado amnésico de Le voyageur sans bagage (1937), vive en un vacío social. A éstos se oponen los que la sociedad, el dinero, el apetito sexual han hecho crueles, corrompidos: a Messerschmann, el millonario de L'invitation au château (1947); a la promiscua madame Alexandra, en Colombe (1951).

Cfra.: G. Bordman, los diccionarios El pequeño ESPASA y el de Penguin/Alianza Editorial.

Obras:

Cita en Senlis. 1948.

El salvaje. 1948. T. Romea (Barcelona). Cía. A. M. Noé.

1953. T. Lara (Madrid). Cía. Pepita Serrador.

La invitación al castillo. 1949. T. Calderón (Barcelona). Cía. A. Ulloa y M. P. Molinero.

Ardele o la Margarita. 1949. Cía. "El Duende".

1951. T. Romea (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

Leocadia. 1948/1958/1960.

1950. T. CAPSA (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

Antígona. 1950. T. Cupula Coliseum (Barcelona). Cía. Thule. Teatro de ensayo.

1951.

1958. Parque del Retiro (Madrid). Cía. "El Pequeño Teatro".

Armiño. 1951.

De armiño. 1952.

Medea. 1952. T. Romea (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

1958. T. Eslava (Madrid). Cía. "Los independientes".

Colombe. 1952. T. Romea (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

1960. T. Infanta Isabel (Madrid). Director José Luis Alonso.

T. Comèdia (Barcelona). Cía. Arturo Serrano.

El viajero sin equipaje. 1953. T. Infanta Beatriz (Madrid).

Cecilia o la escuela de los padres. 1953. T. Romea (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

Eurídice. 1954. Dirección de C. Troitiño y J. L. Alonso. (t. de cámara)

La alondra. 1954. T. Español (Madrid). Compañía titular.

1960. T. Griego de Montjuich (Barcelona). Cía. "Lope de Vega".

El vendaval (Ornifle). 1957.

El baile de los ladrones. 1960. T. Español (Madrid). Compañía titular. Dirección José Tamayo.

L'Hurluberlu on reactionnaire amoureux. 1960.

ANTOINE, André. (Limoges, 1857- Le Pouliguan, 1943). Empezó su carrera de tramoyista, hasta que se convirtió en una gran figura que renovó y engrandeció el arte escénico. En 1887 fundó el Théâtre Libre, donde se ensayaron nuevos métodos de presentación dramática produciendo una renovación de los viejos sistemas de recitado. Impulsó y fundó (1897) el teatro naturalista, además de que empleó su tiempo a fondo como director del popular Théâtre Antoine de París, y como administrador del Odeón en el período 1906-13. Dejó escritas unas memorias que aparecieron bajo el título Mes souvenirs sur L'Odeón et le Théâtre Antoine.

Cfra.: Diccionario Enciclopédico Espasa.

Obra:

La dulce enemiga. 1951. T. Poliorama (Barcelona)-T. Fontalba (Madrid). Cía. A. M. Noé- O.Genazzani.

1955. T. Fontalba (Madrid). Cía. Pepita Serrador.

ANTONELLI, Luigi (1882-1942). Escritor de teatro italiano, perteneciente al revolucionario movimiento cultural del expresionismo. Un autor prácticamente de una sólo comedia *El hombre que se encontró a sí mismo*, en donde se propone en términos fantásticos la meditación sobre el tema de la inutilidad de la experiencia.

Cfra.: la Enciclopedia Sopena.

Obra:

La endemoniada. 1951.

ARCHER, William. (Perth, 1856- Londres, 1924). Mientras estudiaba en Edimburgo, trabajó en el periodismo. En 1878 se trasladó a Londres convirtiéndose en el crítico teatral de *The World*, puesto que mantuvo durante veintiún años. Difundió en Inglaterra el teatro de Ibsen, y fomentó en Londres la presentación de importantes obras teatrales europeas e inglesas. Aunque escribió algunas obras dramáticas, cuyo único éxito lo obtuvo con el melodrama *The Green Goddess*, su fama la debe a su labor de crítico teatral y de ensayista: *The English Dramatists of Today* (1882), *The Theatrical World* (1893-97), *The Old Drama and The New* (1923).

Cfra.: los diccionarios de Espasa y de Penguin/Alianza Editorial.

Obra:

Los inocentes. 1952. T. Romea (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

AXELROD, George. (Nueva York, 1922). Escribió dos obras de éxito, *The Seven Year Itch*, una comedia en tres actos estrenada en Fulton Theatre en 1952, contabilizando un total de mil ciento cuarenta y una representaciones; y *Will Success Spoil Rock Hunter?* (1955), una parodia de Hollywood contada al estilo de la leyenda de Fausto. Trabajó como co-productor en la obra *Visit To a Small Planet* (1957) de Gore Vidal y más tarde dirigió varias comedias

Cfra.: G. Bordman.

Obras:

El picor del séptimo año. 1957.

El pecado vive arriba. 1960. T. Infanta Beatriz (Madrid). Dirección Luca de Tena.

AYMÉ, Marcel. (Joigny, 1902- París, 1967). Novelista, comediógrafo y cuentista. Se dedicó por completo a la literatura después del éxito con su primera novela, *La jument verte* (1933), que aborda el análisis de la conducta humana. Su obra evolucionó a un tono más satírico tomando una fantasía con buena lógica: *Lucienne et le boucher* (1932), *Clérambard* (1950), fantasía que incluye una visión de San Francisco de Asís; *Le tête des autres* (1952), un ataque contra la corrupción del sistema judicial.

Cfra.: los diccionarios El pequeño ESPASA y el de Penguin/Alianza-Editorial.

Obras:

Clerambard. 1954. Cía. del Teatro Nacional de Cámara.

Los pájaros de la luna. 1960.

BALDERSTON, John Lloyd. (Filadelfia, 1889- Hollywood, 1954). Descendiente de Betsy Ross. Se marchó a Inglaterra como periodista por su fracaso ante la graduación en el Columbia College. Escribió varias obras de éxito mientras residía en el extranjero, incluso una dramatización de Dracula que se presentó en Nueva York (1927). Su Red Planet se estrenó en 1932 y, el drama en tres actos, Berkeley Square (1929), surgió de una obra inacabada de Henry James titulada A Sense of the Past. Sus últimos años los pasó en Hollywood escribiendo guiones de películas de miedo.

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

La plaza de Berkeley. 1952/1955. T. María Guerrero (Madrid). Compañía titular.

BARRIE, Sir James (Matthew). (Kirriemuir, 1860- Londres, 1937). Noveno hijo de un tejedor, educado en Glasgow, Dumfries y en la Universidad de Edimburgo. Se dedicó al periodismo primero en Nottingham, luego en Londres. Publicó muchas narraciones sobre Thrums al estilo de la Escuela de Kaylard, explotando una imagen sentimental de la vida en Escocia, y obtuvo un resonante éxito en 1891 con su primera novela, The Little Minister, adaptada posteriormente a la escena. Pronto se pasó al teatro con el triunfo de Walker, London (1892). En 1904 se estrenó su célebre fantasía Peter Pan acerca del "Niño que no quiso crecer", comedia y libro aún populares entre los niños. Otros éxitos incluyen comedias,

como *Quality Street*, *The Admirable Crichton*, *What Every Woman Knows* (1908), y *Dear Brutus* (1917). Barrie obtuvo grandes honores: Rector de St. Andrews University en 1919, y "Chancellor" de la Universidad de Edimburgo desde 1930; recibió el título de "Baronet" e ingresó en la Orden del Mérito.

Cfra.: G. Bordman, E. Pujals, y los diccionarios de Espasa-Calpe y de Penguin/Alianza Editorial.

Obras:

El admirable Crichton. 1943/1956.

Las medallas de Sara Doway. 1943. T. Barcelona. Cía. Teatro de Arte Marta Grau y Arturo Carbonell.

La Sra. Ana luce sus medallas. 1948

Peter Pan. 1950. T. Romea (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

El bosque encantado. 1957. Cía. Teatro de Ensayo "Albar".

Rosalinda. 1957.

BATAILLE, Henry. (1872-1922). Dramaturgo francés de rica vida interior de los años que precedieron a la primera Guerra Mundial. Cultivó el teatro boulevard obteniendo una alta estimación por la sociedad burguesa, aunque sus obras perdieron rápidamente la atención del público por las reiteradas posturas dramáticas y convencionalismos ausentes de todo interés. *Maman Colibrí*, trata del marido engañado incapaz de perdonar a su mujer pese a los razonamientos

bien comprendidos que la llevaron al engaño. Entre otros títulos están: Encantamientos, Marcha nupcial, La virgen loca y La mujer desnuda.

Cfra.: la Enciclopedia Sopena.

Obra:

Mamá Colibrí. 1943.

BATY, Gaston. (1885-1952). Productor teatral que, en el Teatro Montparnasse (París), presentó a nuevos dramatisas e introdujo novedades en la puesta en escena. Las adaptaciones de novelas llevadas al teatro, Crimen y castigo, Manon Lescaut, Madame Bovary, fueron, entre otras, sus producciones más interesantes.

Cfra.: The Oxford Companion to French Literature.

Obra:

Dulcinea. 1942. T. María Guerrero (Madrid). Compañía titular.

1943. T. María Guerrero (Madrid). Compañía titular.

BECKETT, Samuel. (Dublín, 1906). Tras los estudios en el Portora Royal School y el Trinity College de su ciudad natal, le nombraron profesor de la École Normale Supérieure de París. Allí conoció a su posterior amigo íntimo y confidente James Joyce. Participó activamente en la Resistencia francesa durante la segunda Guerra mundial, desdeñando su neutralidad de ciudadano irlandés y, a

partir de 1945, se instaló definitivamente en Francia, donde escribió toda su obra indistintamente en inglés o francés. Escribió obras de teatro, entre las que destaca Esperando a Godot, análisis del absurdo de la existencia humana. Cuando recibió el Premio Nobel de Literatura en 1969, llevaba una vida retirada, protegida de intrusiones indiscretas.

Cfra.: S. Beckett, Esperando a Godot; G. Bordman, E. Pujals y El pequeño ESPASA.

Obras:

Esperando a Godot. 1955.

1956. T. Círculo de Bellas Artes (Madrid). Cía. Pequeño Teatro "Dido".

Final de partida. 1958. T. Círculo de Bellas Artes (Madrid). Cía. Pequeño Teatro "Dido".

1960.

Acto sin palabras. 1959. T. Eslava (Madrid). Cía. "Los independientes".

BENEDETTI, Aldo de. (Roma,1892-1970). Autor de obras tan conocidas como Lohengrin, M. T. (Milizia Territoriale), La Resa de Titi, Due dozzine di rose scarlatte (1936), considerada como su obra maestra, Trenta Secondi d'Amore, y L'arma dietto Cinese. Obtuvo el codiciado premio del Instituto Dramático Italiano, a la mejor comedia italiana en 1951, con la obra Cinco minutos antes.

Cfra.: Benedetti, Cinco minutos antes y Giuseppe Petronio.

Obras:

Medio minuto de amor. 1939. T. Argensola (Zaragoza). Cía. Carmen Díaz.

Una mujercita dócil. 1940. T. P. Palace (Barcelona). Cía. N. Montiam.

Dos docenas de claveles. 1941. T. Alcázar (Barcelona). Cía. A. Calvo y L. Pinillos.

Usted no es mi marido. 1939.

1941. T. Barcelona. Cía. N. Montiam y L. García Ortega.

El armarito de China. 1950.

El error de estar vivo. 1952.

Cinco minutos antes. 1952. T. Barcelona.

1955. T. Lara (Madrid). Compañía titular.

El Fausto de Lohengrin. 1956.

Dos docenas de rosas rojas. 1956.

Buenas noches Patricia. 1957.

Un novio para Linda. 1958.

Mi viuda y yo. 1958.

El lliberti. 1958.

Cita de amor. 1959. T. Cómico (Madrid).

Si me das un beso te digo que sí. 1959.

BERNANOS, Georges. (París, 1888- Neuilly, 1948). Trabajó en una compañía de seguros hasta que en 1926 con *Sous le Soleil de Satan* le capacitó para vivir exclusivamente de su pluma. Pasó largas temporadas en Mallorca, pero en 1938 por la crisis de Munich se estableció con su familia en Brasil. Regresó a Francia después de la Liberación (1945). Sus novelas describen cuadros de las vidas de clérigos campesinos cuyas almas luchan contra las fuerzas del bien y del demonio, influenciado por el también católico y monárquico León Daudet. Una vez ganada su reputación literaria con *Journal d'un curé de campagne* (1936) la confirmó y la extendió más allá de Francia. Otros títulos son: *Nouvelle histoire de Mouchette* (1937), *Monsieur Ouine* (publicada en 1946, escrita antes), *Les Grands Cimetières sous la lune* (1937) surgió de su desilusión espiritual y política después de la guerra civil española.

Cfra.: El pequeño ESPASA, el Diccionario de Lemaître, y The Oxford Companion to French Literature.

Obra:

Diálogos de carmelitas. 1953. T. Comèdia (Barcelona). Cía. Lope de Vega.

1954. T. Español (Madrid). Compañía titular. Dirección J.

Tamayo.

BERNARD, Jean Jacques. (Enghien-les-Bain, 1888- París, 1972). Hijo de Tristan Bernard y el inventor del théâtre du silence. Conoció el éxito con *Martine* (1922), donde el desnudo intimista constituía una vuelta al teatro de la época. Escribió

otras numerosas piezas en el mismo espíritu reaccionista contra la verbosidad. Destacan: *Le Voyage à deux* (1909), *La Maison épargnée* (1919), *L'Age en peine* (1920), *Le Feu qui reprend mal* (1921), *Le Secret d'Arvers* (1926), *Le Jardinier d'Ispahan* (1932), *Marie Stuart* (1942), *Notre-Dame d'En-Haut* (1952), *De Tarse, en Cilicie* (1961).

Cfra.: Lemaître y *The Oxford Companion to French Literature*.

Obras:

Cuando el fuego se apaga. 1951. T. Comèdia (Barcelona). Cía. Teatro Club.

1953. T. *Beatriz* (Madrid).

Fuego sin llamas. 1959.

BERNARD, Tristan. (1866-1947). Notable relatador y periodista. Su dedicación al teatro empezó en 1891, realizando sus estrenos literarios en la *Revue blanche*. Obtuvo mucho éxito con sus comedias de tipo farsesco, vaudevilles, sátiras llenas de buen humor, caricaturas de la vida de clase media. De las decenas de comedias destacan: *Le Fardeau de la liberté* (1897), *L'Affaire Mathieu* (1900), *Un Mari pacifique* (1901), *Les Jumeaux de Brighton* (1908), *Le Danseur inconnu* (1910), *L'Accord parfait* (1911), *Le Petit Café* (1912), *Jeanne Doré* (1913), *Le Sexe fort* (1917), *Embrassez-moi* (1923), *Jules, Juliette et Julien* (1929). La más divertida de todas, *Triplepatte* (1905), en colaboración con A. Godfernaux.

Cfra.: Lemaître, El pequeño ESPASA, la Enciclopedia Sopena y The Oxford Companion to French Literature.

Obras:

Mi cocinera. 1940.

Bésemelo usted. 1942. T. Lope de Vega (Madrid). Cía. Maruja García Alonso.

1960. T. Reina Victoria (Madrid). Dirección Carlos M. Suárez Radillo.

Petit- Café. 1943.

BERNSTEIN, Henry. (París,1876- id., 1953). Debutó a los veintitrés años en el Théâtre libre de Antoine, cuyo éxito le alentó a su dedicación plena. Popular durante la belle époque por sus comedias, La rafale (1905), Le voleur (1906), Samson (1907), L'assaut (1912) y Le secret (1913). Sus obras posteriores -Judith (1922), reelaboración de mitos bíblicos, La galerie des glaces (1925), estudio de las dudas que atormentan a un pintor, y La soif (1950)- desvelan escasos avances en el vigor o la técnica.

Cfra: la Enciclopedia Sopena, los diccionarios de Penguin/Alianza-Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

El secreto. 1946. T. María Guerrero (Madrid). Compañía titular.

Sansón. 1947.

Un poco de esperanza. 1954.

La sed. 1958.

BERTON, Pierre. (París, 1842- id., 1912). Actor, autor y director de una familia vinculada a las tablas, trabajando con los mejores artistas y teatros de la época antes de dirigir la Comédie Parisienne. De sus piezas dramáticas destacan: Zazá (1898), escrita en colaboración con Charles Simon y prohibida en dos ocasiones por la censura: la primera en el año cuarenta y después en el cincuenta y dos; La tempestad, en colaboración con Armand Silvestre; Les jurons de Cadillac (1865), La virtud de mi esposa (1867), Didier (1868), Les Chouans (1894), en colaboración con Blavet; La bella marsellesa (1905), Mioche (1912) y la adaptación de la obra de Maupassant, Yvette.

Cfra.: diccionario de M. Gómez García.

Obra:

El paje del Mariscal. 1947.

BETTI, Ugo. (Camerino, 1892- Roma, 1953). Escritor teatral más importante y conocido internacionalmente entre la fase final de Pirandello, la segunda Guerra mundial, e incluso después. Magistrado de profesión, empezó su carrera literaria con un libro de poesías, relegándose como dramaturgo. En su teatro mezcló los influjos del teatro intimista de comienzos de siglo y del pirandelliano, que con el tiempo se inclinó a una visión desesperada y religiosa de la vida: el mundo es

dolor, angustia y desesperación, constituyendo una obra de denuncia por la crisis de su época. Sus piezas más conocidas son Frana allo scalo Nord (1935), Corruzione a Palazzo di giustizia (1944), Delitto all' isolla delle capre (1950).

Cfra.: El pequeño ESPASA y G. Petronio.

Obras:

Corrupción en el Palacio de Justicia. 1953.

El jugador. 1953.

Delito en la isla de las cabras. 1954. T. CAPSA (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

Inspección. 1956.

La casa sobre el agua. 1956.

Un hermoso domingo de septiembre. 1957.

Marido y mujer. 1957.

La fugitiva. 1958. T. Colegio Mayor "La Almudena" (Madrid). Cía. T.E.U.

Lucha hasta el alba. 1958/1960.

Noche en casa del rico. 1959. T. Maravilla (Madrid). Cía. T.E.U.

La reina y sus insurrectos. 1959. T. Eslava (Madrid). Cía. T.E.U.

BIRABEAU, André. Escritor francés con fortuna en la época entre las dos guerras mundiales. Escritor boulevardier: un teatro de salón montado sobre historias sencillas con una inclinación hacia la búsqueda psicológica con personajes de ambiente burgués. La obra El corazón en la mano (1919) le llevó a su primer gran

éxito con *Madre naturaleza* (1925), el cual renovó y amplió en 1932 con *Besos perdidos*.

Cfra.: la Enciclopedia Temática Sopena.

Obras:

Se necesita un corazón en buen uso. 1943.

El ojo de Moscú. 1950. T. Barcelona. Cía. A. Redondo y V. León.

Atrévete Ramón. 1950.

Calor de nido. 1954. T. Barcelona. Cía. P. Serrador.

BONTEMPELLI, Massimo. (Como, 1878- Roma, 1960). Después de algunos años dedicado a la enseñanza, se entregó enteramente a la escritura colaborando en conocidos periódicos y revistas. En 1926 comenzó con Malaparte una nueva revista con el título de *900: Cahiers d'Italie et d'Europe* -de la que Joyce fue uno de sus directores extranjeros- cuyo programa se centraba en atacar el formalismo estético procedente de la vanguardia posterior a la guerra: el realismo popular del siglo diecinueve. Una de las piezas más significativas del teatro italiano de aquellos años es *Minniee la candida* (1927); *Nostra dea* (1925) rezuma características del pirandellismo.

Cfra.: G. Petronio, los diccionarios de Penguin/Alianza-Editorial y *El pequeño ESPASA*.

Obra:

Nuestra diosa. 1943. T. Barcelona. Cía. Teatro de Arte de Marta Grau y Arturo Carbonell.

BOOTHE LUCE, Clare. (Nueva York, 1903). Comenzó a temprana edad su carrera artística como actriz, convirtiéndose en autora de comedias después de su buen hacer de redactora jefe en Vanity Fair y de escritora de libros. Su primera obra, O Pyramids (1933), nunca alcanzó Broadway, y su segunda producción, Abide with Me (1935), fracasó con rapidez. El éxito lo obtuvo con The Women (1936), una comedia de costumbres femeninas y con Margin for Error (1939) se ganó el favor del público una vez más. La esposa del editor Henry Luce fue dos veces diputada, recorrió todos los frentes durante la segunda Guerra mundial escribiendo crónicas y embajadora en Italia.

Cfra.: el Diccionario Enciclopédico Espasa y G. Bordman.

Obra:

Mujeres. 1942. T. Coliseum (Barcelona). Cía. I. López Heredia.

BRECHT, Bertolt. (Augsburgo, 1898- Berlín, 1956). Expresionista que sobrevivió al nazismo y que abrió el camino al nuevo teatro realista, con participación activa del público. El blanco de sus producciones apuntó a la burguesía: sus egoísmos, su dinero, su fuerza, sus diversiones licenciosas. Obras principales: El círculo de tiza caucásico, La ópera de tres peniques (1928), Madre Coraje, Galileo Galilei.

Cfra.: El pequeño ESPASA y la enciclopedia de Sopena.

Obra:

Aquel día dice sí, aquel dice no. 1959. T. Maravillas (Madrid). Cía. Teatro de Cámara.

BRONTË, Emily. (Thornton, 1818- Haworth, 1848). Una de las tres hijas de un viudo pastor protestante irlandés, quien rodeó el ambiente familiar de pobreza y soledad. Su bagaje cultural lo recibió de su padre y de la escuela benéfica para hijas de clérigos. Junto a su hermana Charlotte partió hacia Bruselas para estudiar francés en el Pensionat Héger, pero regresaron pronto por la muerte de la tía que cuidaba el hogar, en donde terminó sus cortos años de vida. Era un alma romántica encerrada en sí misma, rasgo verificado en sus poemas y en su novela *Wuthering Heights* (1847).

Cfra.: E. Pujals.

Obras:

Borrascosas cumbres. 1945.

Cumbres borrascosas. 1953.

BUZZATI, Dino. (Belluno, 1906- Milán, 1972). Miembro de la redacción del diario milanés *Corriere della Sera* con relatos fantásticos sobre las montañas. A

partir de entonces desarrolló un estilo sobrio para narraciones cargadas de simbolismo al modo de Kafka. Después de varios libros de fábulas y de relatos, como por ejemplo "I sette messaggeri", "Sette piani", "Paura alla Scala", todos recogidos en el volumen Sessanta raceonti (1958), la inspiración inicial se marchitó, comprobada en Il grande ritratto (1960).

Cfra.: el Diccionario de literatura de Penguin/Alianza Editorial.

Obra:

Un sólo paseo. 1960. T. Colegio Mayor "San Pablo" (Madrid). Cía. T.E.U. de Derecho.

CAILLAVET, Gaston Arman de. (1869-1915). Comediógrafo francés que trabajó en colaboración con Robert de Flers hasta su muerte, y después con Francis de Croisset. Autor de comedias frívolas y satíricas como *Le coeur a ses raisons* (1904), *L'Âne du Buridan* (1909), *Le Roi* (1908), *Le Bois sacré* (1911) y *L'Habit vert* (1913). Le pertenecen también: *Noblesse oblige* (1891), *Les Travaux d'Hercule* (1901), *Le sire de Vergy* (1903), *Les Sentiers de la vertu* (1904), *Miquette et sa mère* (1906), *La Belle Aventure* (1913).

Cfra.: *The Oxford Companion to French Literature*.

Obra:

La loca aventura. 1942. T. Nou (Barcelona). Cía. J. Viñas.

CAMUS, Albert. (Argelia, 1913- Villeblevin, 1960). Escritor que compartió con Sartre el liderazgo del existencialismo francés. Camus intentó justificar su visión personal de un optimismo desesperado tanto en sus ensayos como en su obra teatral. *Calígula* (1938), el primero de sus dramas, está inspirado en la figura loca del emperador que quiere rivalizar con Dios; en *El malentendido* (1943), se precisa la postura del hombre que reivindica la plena responsabilidad humana; el drama *Los justos* lo dedicó a un grupo de socialistas revolucionarios que organizaron un atentado contra el Duque Sergio en 1905. Obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1957.

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y de Espasa-Calpe; la enciclopedia Sopena.

Obras:

El error. 1955.

El malentendido. 1955. Cía. Pequeño Teatro "Dido".

1958/1959.

Los justos. 1960.

CARAGIALE, Ion Luca. (Haimanale (Rumanía), 1852- Berlín, 1912). Su familia paterna era de origen griego y relacionada con el teatro. Sus indigentes y duros años de adolescencia acabaron con los éxitos teatrales a los treinta años. Su carácter irritable y sarcástico le distanció incluso de los amigos y, después de que ostentara el cargo de director general del Teatro Nacional de Bucarest durante unos pocos meses, recibió empleos mediocres. Con el legado de una herencia, se trasladó con su familia a Berlín hasta su muerte. Su fase de comediógrafo duró unos diez años. Comenzó con *O noapte furtunoasa* (1879), comedia de la vida de la pequeña burguesía de Bucarest; alcanzó su cumbre con la comedia de intriga política *O scrisoare pierduta* (1884), y acabó con el mal recibido drama sobre la venganza de una campesina, *Napasta*. A partir de entonces escribió esbozos y cuentos.

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obra:

Nepasta. 1955. Cía. Teatro de Arte "La Carbonera".

CARPENTER, Edward Childs. (Filadelfia, 1872). Tras los estudios escolares, se convirtió en un buen periodista alcanzando rápidamente un puesto directivo. En 1903 publicó su primera novela y dos años después colaboró con John Luther Long en su primera obra de teatro, *The Dragon Fly*, una producción que permaneció en los límites de Filadelfia. Sin embargo, consiguió que más de una docena de sus obras posteriores se representaran en los escenarios neoyorquinos. Las más famosas son: *The Cinderella Man* (1916), *The Bachelor Father* (1928) y *Whistling in the Dark* (1932), escrita en colaboración con Laurence Gross. A pesar de sus escasos ingresos como dramaturgo, se granjeó el respeto por su integridad y ocupó el cargo de presidente del *Dramatists Guild* y del *Society of American Dramatists and Composers*.

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

Un zumbido en las tinieblas (en colaboración con L. Gross). 1960. T. Fuencarral (Madrid). Director Suárez Radillo.

CHASE, Mary Cole. (Colorado, 1907). Prometía como periodista antes de que escribiera su primera obra para el *Federal Theatre Project*, representada en Denver en 1936 como *Me Third*, y un año después en Nueva York con el título *Now You've Done It*. Tras el fracaso en su segunda creación *A Slip for a Girl* (1941)

con la siguiente, Harvey (1944), ganó el Premio Pulitzer y en la actualidad la reponen con frecuencia. Aborda la historia de un conejo invisible y su amigo borracho. Entre sus producciones posteriores destacan: The Next Half Hour (1945), Mrs. McThing y Bernadine (1952) y Midgie Purvis (1961).

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

Harvey. 1956.

1959. T. Lara (Madrid). Director A. Marsillach.

CHÉJOV, Antón Pávlovich. (Taganróg, 1860- Berlín, 1904). Nació en el seno de una familia humilde. Durante sus estudios en el instituto, junto con dos de sus hermanos, redactaba un periódico y actuaba en obras teatrales, con lo que creó un teatro de aficionados. La familia emigró a Moscú y gracias a una beca ingresó en la facultad de Medicina. Para mantener a los suyos, escribía en pequeñas publicaciones humorísticas y en los periódicos moscovitas colaboraba con relatos breves -ricos en contenido con la crítica de cuanto sucedía a su alrededor-. Tras la obtención del título de doctor y su buen hacer en su profesión le granjeó una plaza como médico-jefe. A la edad de veinticinco, a causa del trabajo excesivo -tenía publicado ochenta y nueve cuentos, sainetes o artículos- enfermó de tuberculosis. Cuando estalló la guerra ruso-japonesa, el convaleciente Chéjov marchó a Berlín donde consultó con varios especialistas, quienes acertadamente le diagnosticaron

unas semanas de vida. Entre sus obras teatrales destacan: La gaviota, El tío Vania, Las tres hermanas, El jardín de los cerezos, entre otras.

Cfra.: el prólogo en Chéjov, La Estepa- Mi vida y los diccionarios Espasa.

Obras:

Una petición de mano. 1948.

El canto del cisne. 1952/1955.

1956. Cía. Teatro de Ensayo T.O.A.R.

1959. Cía. T.E.U. de Filosofía y Letras.

Sobre el daño que hace el tabaco. 1955.

Aniversario. 1956/1957.

El tío Vaina. 1956.

1957. Cía. Pequeño Teatro "Dido".

El oso. 1956.

1957. Cía. Teatro de Ensayo T.O.A.R.

1959. Cía. T.E.U. de Filosofía y Letras.

La petición de mano. 1957. Cía. Teatro de Ensayo T.O.A.R.

Un duelo. 1957.

El huerto de los cerezos. 1957.

El jardín de los cerezos. 1957. Cía. Teatro de Ensayo T.O.A.R.

1960. T. María Guerrero (Madrid). Cía. titular. Director J.

L. Alonso.

El cisne. 1958.

La gaviota. 1959. T. Windsor (Barcelona). Cía. Amparo Soler.

Las tres hermanas. 1960. T. Reina Victoria (Madrid). (T. de Cámara)

CHESTERTON, Gilbert Keith. (Londres,1874-1936). Se esforzó por enaltecer el espíritu católico de la civilización europea, y su importancia para la formación del hombre y el afianzamiento de la esperanza. Destacó por sus cualidades literarias y por la variedad de intereses: cuentista, ensayista, poeta, novelista y crítico. Señalamos de su amplia producción los cinco relatos del Padre Brown, en los que desarrolla las aventuras de un sacerdote detective que, mediante el conocimiento del hombre adquirido en el confesionario, llega con más eficacia al alma de los delincuentes que con los métodos ordinarios.

Cfra.: E. Pujals y el Diccionario Enciclopédico Espasa.

Obra:

El mago. 1959.

CHEVALIER, Maurice. (París, 1888- id., 1972). Actor y cantante que alcanzó su mayor popularidad entre las dos guerras llevando su arte a todos los confines de la tierra, incluso a América, cuyo estreno lo realizó en el New Amsterdam Roof Garden en 1929 y continuó sus actuaciones sobre escenarios americanos. Tanta fama obtuvo que, ni siquiera las acusaciones de colaboración con el enemigo en la segunda Guerra mundial, que negó, la disminuyeron. Entre las canciones que se le asignan destacan "Mimi" y "Louise".

Cfra.: G. Bordman y El pequeño ESPASA.

Obra:

Una hora contigo. 1940. Cine Iris (Zaragoza).

CHRISTIE, Agatha (Mary Clarissa). (Torquay, 1891- Wellingford, 1976). Hija del neoyorquino F. A. Miller. A partir de contraer segundas nupcias con el arqueólogo Max Mallowan, pasó varios meses al año en Siria y en Irak, escenario de *Death on the Nile* (1937), *Murder in Mesopotamia* (1936) y *They Came to Baghdad* (1951). Autora de más de medio centenar de narraciones policíacas con un detective privado, ambientadas en una burguesía inglesa idealizada y profusamente traducidas. A partir de 1953 obtuvo un éxito paralelo mediante las adaptaciones teatrales de su novelas en el West End londinense. Le concedieron la distinción de "Dame of British Empire" en 1971. Además, escribió novelas "corrientes" bajo el pseudónimo de Mary Westmacott.

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

Diez negritos. 1949.

1957.

1958. T. Infanta Isabel (Madrid). Compañía titular. Director Arturo Serrano.

La ratonera. 1954. T. Infanta Isabel (Madrid).

Testigo de cargo. 1955.

1956. T. Infanta Isabel (Madrid).

La tela de araña. 1956. T. Infanta Isabel (Madrid). Compañía titular.

La hora cero. 1957.

Hacia cero. 1958. T. Infanta Isabel (Madrid). Compañía titular. Director Arturo Serrano

La visita inesperada. 1959. T. Infanta Isabel (Madrid). Compañía titular

1960.

Coartada. 1959. T. Infanta Isabel (Madrid).

1960. Comèdia (Barcelona).

Crimen contra reloj. 1960. Director Arturo Serrano.

Asesinato en el Nilo. 1960. T. Maravillas (Madrid). Dirección. Arturo Serrano.

CLAUDEL, Paul. (Villeneuve-sur-Fère, 1868- id., 1955). Licenciado en Derecho y Ciencias Políticas, entró en la carrera diplomática, dedicando parte de su tiempo a viajes por el Lejano Oriente, Estados Unidos y Europa. La conversión al catolicismo en 1886, habiendo perdido la fe años atrás, significó mucho en su vida. De su extensísima obra, iniciada con trabajos poéticos heredados del simbolismo francés, movimiento del que se distanciará después, destacan unos dramas o misterios dramáticos que muestran las preocupaciones del autor francés: La ville (1893), un drama simbólico en tres actos donde expuso sus ideas espirituales. L'Otage (El rehén, 1911), drama en tres actos recreado en la Revolución. En la creación de madurez, la figura de Dios es decisiva: La

Anunciación a María (1912), El zapato de raso (1919-24), Cristóbal Colón (1927), Juana de Arco en la hoguera (1938).

Cfra.: las introducciones de La Anunciación a María y Antología.

Obras:

L'Annonce Fait a Marie. 1941.

La Anunciación a María. 1949. Cía. "El Duende".

1953.

El rehén. 1950. T. Romea (Barcelona). Cía. Thespis.

El pan duro. 1954. T. Comèdia (Barcelona). Director Victorio Fuentes.

El goce humano. 1957. Cía. Teatro de Ensayo del Ateneo.

La ciudad. 1957.

L'ours et la lune. 1960. T. Romea (Barcelona). Cía. francesa Serge Ligier.

COCTEAU, Jean. (Maison-Laffitte, 1889- Milly-la-Forêt, 1963). Estudió en el Lycée Condorcet, y frecuentó los ambientes literarios de Rostand, Daudet, Proust, Anna de Noailles. A causa de este círculo de amistades acaba con las convenciones entrando en contacto con el mundo de la vanguardia. Escribió libros operísticos y para ballet; organizó estrenos en danza, fundó el cabaret Le Boeuf sur le toit y se interesó por el cine. Se convirtió en un punto de referencia de la vida pública y cultural francesa del período de entreguerras. Durante los años de la guerra mantuvo una actitud hostil con las autoridades nazis, acarreándole problemas. Finalizada la guerra, vivió entre París y la Costa Brava representando

actividades teatrales y cinematográficas. En 1955 fue elegido miembro de la Académie Française. Entre sus obras destacan: L'aigle à deux têtes (1946), L'école sur le toit, Roméo et Juliette, Orphée, Antigone, La machine infernale, Les parents terribles. Los monólogos: La voix humaine y Le Bel indifférent.

Cfra.: la introducción de L'Aguila de dos caps, el Diccionario de literatura de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

El águila de dos cabezas. 1949. T. Romea. Cía. Lope de Vega.

La máquina de escribir. 1950.

Les monstres sacres. 1951.

La voz humana. 1951. T. Romea (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

1952/1956/1959/1960.

Los monstruos sagrados. 1952.

El bello indiferente. 1952. Cía. Teatro de Cámara.

Los padres terribles. 1954. T. Comèdia (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

1956.

1958. T. Español (Madrid). Cía. Teatro Nacional de Cámara.

1960. T. Eslava (Madrid). Director Modesto Higuera.

Por la ventana. 1956. T. Lara. Cía. Teatro de Ensayo.

Escuela de viudas. 1956. T. Lara. Cía. Teatro de Ensayo.

COLETTE, Sidonie Gabrielle. (Saint-Sauveur-en-Puisaye, 1873- París, 1954). Empezó colaborando con su primer marido, Henri Gauthier-Villars, firmando sus obras con el pseudónimo de su esposo, Willy, en las cinco novelas de la serie de Claudine (1900-7). Roto el trabajo al alimón (hasta 1916) firmó con Colette Willy, que al final lo redujo a Colette. Las novelas, Chéri (1920) y La fin de Chéri (1926) la consagraron como importante autora independiente. Entre otras producciones destacan: La ingenua libertina (1909), La vagabunda (1911), El revés del music-hall y La traba (1913), La paz en las bestias (1916), Mitsou (1919), Duo (1934) y La naissance du jour (1932).

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial, el de Espasa-Calpe y El pequeño ESPASA.

Obras:

Gigi (colaboración con Anita Laos). 1959. T. Recoletos (Madrid). Director Cayetano Luca de Tena.

Cheri (colaboración con Leopoldo Marchand). 1960. T. Reina Victoria (Madrid). Director Cayetano Luca de Tena.

COLIN DU BOCAGE, Louis. (París, 1893-1952). Comediógrafo y actor más conocido por el pseudónimo de Luis Verneuil. Dirigió una compañía dramática en la que figuró Sara Bernhardt y escribió comedias ligeras con gran dominio

escénico; entre ellas Celos, que obtuvo muchas representaciones en diversos países. Algunas fueron traducidas al español.

Cfra.: el diccionario Espasa.

Obra:

Celos o el señor Lamberthier. 1947. T. Calderón (Barcelona). Cía. Argentina I. Marga.

COWARD, Noël. (Teddington (Middlesex), 1889- Jamaica, 1973). Virtuoso del espectáculo en sus distintos generos y campos de actividad: actor, autor teatral, comediógrafo, director teatral y cinematográfico, compositor de música ligera y actor de variedades. Sus numerosas obras, principalmente comedias, destacan por su alta calidad técnica más que por su carga intelectual y dramática, alcanzando la categoría de clásicos menores. Conocidas son The Young Idea (1924), Hay Fever (1925), The Vortex (1924), Fallen Angels (1925), Cavalcade (1931), Blithe Spirit (1941), This Happy Breed (1943), Relative Values (1951), A Song at Twilight (1966), entre otras.

Cfra.: Milton Levin, E. Pujals, los diccionarios de Penguin y El pequeño ESPASA.

Obras:

Un espectro divertido. 1945/1946.

Un espíritu burlón. 1946. T. María Guerrero (Madrid). Cía. Titular.

1948. T. Romea (Barcelona). Cía. L. Murati.

Demasiado modernos. 1948. T. Romea (Barcelona). Cía. T. de Estudio.

Vidas privadas. 1949/1950.

1952. T. Comèdia (Barcelona). Cía. C. Montes.

Fin de semana. 1952.

1953. T. Barcelona. Cía. P. Serrador.

La fiebre del heno. 1957.

Propósitos y verdades. 1957.

La encantadora familia Bliss. 1958.

1959.T. Recoletos (Madrid).

D'ANNUNZIO, Gabriel. (Pecara, 1863- Gardone Riviera, 1938). Renovó el teatro italiano dejando atrás la comedia burguesa. Devuelve al personaje vivir en un espacio escénico ideal en vez de irreal. Para sus tragedias estudió a los clásicos griegos y luego a Claudel, Wilde, Ibsen y Bataille. Se sirvió del teatro para la exaltación del riesgo y de la energía sobre cualquier cosa. Los títulos más representativos son: La ciudad muerta, La Gioconda (1899), La Gloria, Francisca de Rimini (1901), La hija de Jorio (1904), La antorcha bajo el moyo (1905). También escribió poesía y novelas.

Cfra.: la Enciclopedia Temática Sopena y el Diccionario Enciclopédico Espasa-Calpe.

Obra:

La Gioconda. 1945/1947.

DECOURCELL, Pierre. (París, 1856- id., 1926). Su melodrama Los dos pilletes se representó con éxito en los principales teatros del mundo.

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe.

Obra:

Los dos pilletes. 1943.

DE FILIPPO, Eduardo (Nápoles,1900-1984). Hijo de actores y crecido en la farándula. Comenzó en el espectáculo de variedades pasando luego a farsas llenas de comicidad, o de ternura, enriqueciéndolas más tarde con la experiencia moderna del teatro de Pirandello, tanto en la temática como en la técnica. A este encuentro para la maduración del autor lo completó la guerra que lo giró hacia el neorrealismo, convirtiéndose en uno de los principales representantes de esa tendencia. Su apertura sentimental al "pueblo", su visión de la vida amarga y dolorosa sostenida al mismo tiempo por un melancólico optimismo, la comicidad en un fondo de tristeza, la indignación ante la injusticia, constituyen unas de las razones por las que colocan su teatro al lado de la mejor narrativa y el mejor cine de la época. Entre sus mejores obras cuentan: Napoli milionaria (1945), Filumena Maturano (1946), Questi fantasmi (1946), Sabato, domenica e lunedì (1959), Il sindaco del rione Sanità (1961).

Cfra.: G. Petronio.

Obras:

Filomena Maturano. 1951. T. Borrás. Cía. P. Serrador.

Con derecho a fantasma. 1958. Beatriz (Madrid). Director F. Fernán-Gómez.

DENHAM, Reginald (1894-1983). Escritor, actor y director inglés, quien se establece en América en 1940 donde dirigió obras como Ladies in Retirement (1940), escrita por él y en donde una actriz anciana es asesinada por su ama de llaves; Guest in the House (1942), The Two Mrs. Carrolls (1943), Dial M for

Murder (1952), Sherlock Holmes (1953), The Bad Seed (1954) y Hostile Witness (1966). Su talento residía en aquellas obras con un halo de misterio para que aumentara el suspense dramático. Junto a su mujer, Mary Orr, escribió varias obras de teatro y un libro de memorias, Footlights and Feathers (1966).

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

Crimen en Fiske Manor (colaboración con Edward Percy). 1959. T. Maravillas (Madrid). Director Gustavo Pérez Puig.

DEVAL, Jacques. (París, 1894. id., 1972). Autor de comedias ligeras muy populares que van de lo satírico a lo sentimental. Las primeras comedias satíricas poseen un tono peculiar, ya traten de la doble vida de un burgués "respetable" (Etienne (1930)); la desunión y desintegración de la vida familiar de un abogado famoso (Mademoiselle (1932)) o la crónica de una familia "formal" (Prière pour les vivants (1933)). Aunque el tono resulte más ligero en Tovarich (1934), el problema de los aristócratas rusos en el exilio al servicio de un diputado socialista y nuevo rico está utilizado con sentido satírico.

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obras:

Esteban. 1947.

Las señoritas. 1950.

Tovarich. 1950. T. Borrás (Barcelona). Cía. L. Muratti.

En el ardiente polo (colaboración H. W. Reed). 1951.

Amor bajo cero (colaboración H. W. Reed). 1951. T. Comedia (Madrid). Cía. C. Montes.

Una doncella francesa. 1951. T. Barcelona/ T. Reina Victoria (Madrid). Cía. L. Muratti.

1955. T. Cómico y T. Reina Victoria (Madrid). Cía. L. Muratti.

1959. T. Reina Victoria (Madrid). Cía. L. Muratti

Qué chico este. 1952.

Esta noche en Samarkanda. 1952.

La mujer de tu juventud. 1952.

Sombra querida. 1952.

1953. T. Reina Victoria (Madrid).

Juegos peligrosos. 1953/1956.

Mamá será feliz o ¡hay que esperar a Esteban!. 1954.

La Maniere forte. 1956.

Su primer beso. 1958. T. Lara (Madrid). Director Conrado Blanco.

El comprador de horas. 1959. T. Lara (Madrid). Director Adolfo Marsillach.

DICKENS, Charles. (Portsea (Portsmouth), 1812). Nació en el seno de una familia humilde con dificultades económicas, lo que le obligó a que abandonara los estudios aportando sus ingresos de variadas colocaciones hasta que consiguió

su trabajo deseado como periodista de categoría. Su primera novela importante fue *The Pickwick Papers* (1837), siguiendo *Oliver Twist* (1837-39), *Nicholas Nickleby* (1838-39), *The Old Curiosity Shop* (1840-1), *David Copperfield* (1849-50), *Hard Times* (1854), *Little Dorrit* (1855-57), *The Tale of Two Cities* (1859), *Great Expectations* (1860-61), así hasta un total de quince novelas, alguna recopilación de cuentos, en total más de veinte volúmenes. Todas sus obras se publicaron por entregas en las revistas de su tiempo como otros escritores ingleses del período victoriano.

Cfra.: E. Pujals, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

Una historia de dos ciudades. 1951.

El anticuario (basado en el cuento Canción de Navidad). 1959.

DOSTOIEVSKI, Fiodor Mijailovich. (Moscú, 1821- San Petersburgo, 1881). Se graduó como ingeniero militar, pero pronto presentó la dimisión en su empleo y se dedicó a la literatura. Sus primeras novelas, *Pobres gentes* (1846) y *El doble* (1846), con escasa aceptación popular, las publicó como *Un poema de San Petersburgo* (1877). Después de una pausa de cuatro años por el cumplimiento de una condena, regresó a la Rusia europea reanudando su carrera literaria. Con fuertes deudas debido a su afición al juego, compuso la primera de sus grandes novelas, *Crimen y castigo* (1866), a la que le siguieron: *El idiota* (1868-9), *Los*

endemniados (1871-2) y El eterno marido (1870). En 1879-80 apareció su obra magistral Los hermanos Karamazov.

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

Los endemoniados. 1944. T. María Guerrero (Madrid). Cía. titular.

Los hermanos Karamazov. 1947.

Crimen y castigo. 1949.

1951. T. María Guerrero (Madrid). Cía. titular.

DU MAURIER, Daphne. (Londres, 1907). Nieta de George du Maurier -el autor de Svengali- e hija del famoso actor de la época eduardiana, Gerald du Maurier. Se educó en París y, de regreso a su patria en 1928, se inició en la escritura. Todas sus novelas han alcanzado elevadas tiradas desde la aparición de Rebecca, que la puso en la cima de la popularidad. Entre su vasta producción sobresalen Jamaica Inn, I'll Never Be Young Again, The Progress of Julius, The Loving Spirit, Hungry Hill, the King's General, novela histórica sobre la revolución inglesa y los años intermedios.

Cfra.: El Pequeño Espasa, Espasa-Calpe y Clásicos del terror.

Obra:

Rebeca. 1944. T. Romea (Madrid). Cía. E. Rambal.

DUMAS, Alejandro (padre). (Villers-Cotterêts, 1802- Puys, 1870). Se crió en la pobreza recibiendo poca educación. Encontró un empleo y a través de un proceso autodidáctico con la lectura de Shakespeare, Scott y Schiller, le condujo a la escritura. El estreno de su drama *Henri III et sa coeur* (1829) inició una veintena de éxitos teatrales: *Anthony* (1831), *Don Juan de Marana* (1836), *Mademoiselle de Belle-Isle* (1839), *Un Mariage sous Louis XV* (1841). También escribió novelas históricas: *Les trois Mousquetaires* (1844), *Vingt ans après* (1845), *Le vicomte de Bragelonne* (1848-50), *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-5), *La Reine Margot* (1845), *La Dame de Monsoreau* (1846).

Cfra.: los diccionarios Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

El Conde de Montecristo. 1939. T. Argensola (Zaragoza)/ T. Eslava (Madrid).
Cía. Rambal.

1940/1945/1952.

Yo soy el Conde de Montecristo. 1952.

Los tres mosqueteros. 1953.

Edmundo Dantes o El Conde de Montecristo. 1953.

DUMAS, Alejandro (hijo). (París, 1824- Marly-le Roy, 1895). Hijo natural del gran novelista del mismo nombre. A los dieciocho años abandonó el hogar paterno, viviendo de los ingresos que obtenía del trabajo en el Ministerio. La revista mensual *Chronique* le publicó sus primeros versos, obteniendo poco éxito.

Al regreso de un viaje largo por España y Argelia, acompañado de su padre, publicó *La dama de las Camelias* que alcanzó un éxito sin precedentes. En 1852, realizó una versión teatral de la obra, y, pese a que su éxito inicial se lo debió a la labor novelística, a partir de esta fecha su influencia y éxitos se deberán a sus piezas teatrales.

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

La dama de las camelias. 1940. T. Cómico (Madrid). Cía. Nini Montiam.

1955. T. Comedia (Madrid).

Mi dama de las camelias. 1953.

El sublime amor de la dama de las camelias. 1953.

Very Wall. 1956.

DÜRRENMAT, Friedrich. (Suiza, 1921). Autor de obras de teatro y novelas, en las que aborda el vicio y la ruina del mundo moderno. Su obra más famosa, *La visita de la vieja dama* (estrenada en Estados Unidos como *The Visit* (1958)), cuenta el regreso de una rica anciana a su pequeña ciudad para que los aldeanos se enemisten con el hombre que una vez la dejó plantada. Entre sus otras creaciones, algunas representadas en Broadway, destacan *Fools Are Passing Through* (1958), *Romulus* (1962), *The Physicists* (1964) y *Play Strindberg* (1971). Obtuvo el Premio Europa de Literatura, 1983.

Cfra.: G. Bordman, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño
ESPASA.

Obra:

La visita de la vieja dama. 1959. T. Español (Madrid). Director J. Tamayo.

DUVERNOIS, Henri. Véase SCHWABACHER, Henri Simon.

ELIOT, Thomas Stearns. (Saint Louis (Missouri), 1888- Londres, 1965). Una conciencia íntimamente religiosa latía en su pensamiento, en su inspiración, en su poesía y en su teatro, reflejándose en su variada y compleja obra. *Murder in the Cathedral* (1935), drama histórico basado en la figura de Thomas Becket, reviste una especial significación para los amigos del dogma y la moral. *Cocktail Party* (1950) presenta en la voluntad del sacrificio la única manera de darle un sentido a una existencia sin finalidad. *The Family Reunion* (1939) trata la expiación de las culpas. En *The Waste Land* (1922) sentó las bases de la poesía del siglo veinte. Premio Nobel de Literatura en 1948.

Cfra.: G. Bordman, El pequeño ESPASA, Pérez Gállego y E. Pujals.

Obras:

Reunión de familia. 1949. T. Comèdia (Barcelona). Cía. Teatro Experimental.

1956. Cía. Pequeño Teatro "Dido".

The Cocktail Party. 1952.

1955. T. María Guerrero (Madrid). Cía. titular.

El asesinato en la catedral. 1957. Cía. Teatro de Ensayo.

EVREÍNOV, Nikolái Nikoláievich. (Moscú, 1879- París, 1953). Acabados sus estudios jurídicos, entró en la Administración imperial como funcionario del Ministerio de Caminos y Comunicaciones, aunque el interés por el espectáculo, nacido durante la infancia, le llevó a la dirección escénica de teatros en Petersburgo y en 1909 fundó el suyo propio, el *Krivoie Zerkalo*, donde presentó su

mayor éxito, *La muerte alegre* (1909), célebre por su posterior presentación en versión francesa en el Vieux-Colombier de París. Inventor del monodrama, género teatral utilizado en *La presentación del amor* (1909). En los años anteriores a la Revolución de Octubre cosechó sus mayores éxitos de director en su teatro y con obras propias. En 1922 instaló su residencia en París, época en que coincide con su renombre internacional.

Cfra.: los diccionarios de Penguin-Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obra:

La comedia de la felicidad. 1942. T. Barcelona. Cía. Teatro de Arte Marta Grau y Arturo Carbonell.

FABBRI, Diego. (Forli, 1911-1980). Profesor de Filosofía, durante algún tiempo director y luego dramaturgo. Escritor de amplia cultura, de inspiración cristiana y de inmejorable oficio. Se le considera un autor teatral innovador por su conocido "teatro de la hipótesis" de quien recordaremos, entre otras muchas obras, *Orbite* (1941), *Paludi* (1942), *La librería del solé* (1943), *Rancore e Inquisición* (1950), *Il seduttore* (1951), *Pleito de familia* (1953), *Processo a Gesù* (1955), *La embustera* (1956), *La señal de fuego* (1962) y *Robo en el Vaticano*.

Cfra.: G. Petronio y el diccionario Espasa-Calpe.

Obras:

El seductor. 1952.

Prisión de soledad. 1953.

El Proceso a Jesús. 1956. T. Español (Madrid).

Pleito de familia. 1956. T. María Guerrero (Madrid).

La embustera. 1959. T. Comèdia (Barcelona). Cía. del T. Recoletos de Madrid.

Inquisición. 1960.

FABRE, Émile. (Metz, 1869- París, 1955). Trabajó activamente como periodista hasta que en 1894 se reveló como autor teatral. Administrador y director de la Comédie Française por un período de tiempo. La mayor parte de su creación la constituyen sátiras de las costumbres sociales o de los hábitos políticos de la época. Entre sus títulos destacan: *Comme ils sont tous* (1894), *L'Argent* (1898), *Le bien d'autrui* (1897), *Timon d'Athènes* (1899), *La vie publique* (1901), *Les*

ventres dorés (1903), La maison de'argile (1907), Un gran bourgeois (1914), La maison sous l'orage (1920).

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe.

Obra:

Los bienes ajenos. 1955.

FAULKNER, William. (New Albany (Mississippi), 1897- Oxford (Mississippi),1962). Miembro de una antigua familia sudista arruinada por la guerra de Secesión. Asistió a la Universidad pero se formó de manera autodidacta. Se alistó como voluntario en la RAF; después de ser herido en Francia regresó a su país natal, donde ejerció diversos oficios. Su fama como escritor le vino por Sanctuary (1931), consolidando su prestigio con Light in August (1932), Absalom, Absalom! (1936) y una de las obras de sus últimos años, Requiem for a Nun (1951) en la cual amplía elementos utilizados veinte años antes en Sanctuary acerca de la historia de Yoknapatawpha, una pequeña comunidad evocadora de la vida del norte de Mississippi. En 1950 le concedieron el Premio Nobel de Literatura.

Cfra.: Pérez Gállego y El Pequeño ESPASA.

Obra:

Réquiem por una mujer. 1956.

1957. T. Español (Madrid). Dirección José Tamayo.

FERDINAND, Roger. (Saint-Lô, 1898- Lozère, 1968). Sus principales obras, La máquina de recuerdos, Irma y Un hombre de oro, se caracterizan por su ironía y su marcado escepticismo.

Cfra.: el diccionario Espasa.

Obras:

Un hombre de oro. 1949.

El pretendiente de Borneo. 1949.

Tienen veinte años. 1949.

De jueves a jueves. 1951.

El corazón alegre. 1953. T. Lara (Madrid).

Cada uno en su lugar. 1953.

... Pero Susana no. 1955.

La tercera mujer. 1955

FEYDEAU, Georges. (París, 1862- Rueil, 1921). Autor de vaudevilles redescubierto en los años siguientes a la segunda Guerra mundial. En 1949, Marcel Achard le ponía entre los máximos comediógrafos de todos los tiempos en un ensayo que acompañaba el primer volumen del Teatro completo de Feydeau. Autor que despertó el interés a la academia del teatro, a actores refinados, al público y contó con la aprobación de la crítica. Su obra más conocida se titula La

dame du Chez Maxim, cosechando triunfos con El hotel del libre cambio, Ocúpate de Amelia, Champignol a pesar suyo.

Cfra.: El pequeño ESPASA y la Enciclopedia Sopena.

Obra:

El sistema Ribadier (colaboración con Maurice Hennequin). 1960. T. Infanta Beatriz (Madrid). Dirección Ángel F. Montesinos.

FITCH, William Clyde. (Elmira, 1865- París, 1909). Dramaturgo estadounidense y muy aplaudido en su tiempo. Un hombre culto de la burguesía que expresó sus sentimientos atendiendo a las injusticias y miserias de la vida social. Entre sus obras se distinguen Los trepadores, La niña de los ojos verdes, La verdad, La niña y el juez, Los recién llegados, Natham Haley y Bárbara Frietchie.

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe y la Enciclopedia Sopena.

Obra:

La muchacha que todo lo tiene. 1943.

FLERS, Joseph Marie de (1872- 1927). Autor dramático francés, trabajó en colaboración con Gaston A. de Caillavet y después con F. de Croisset. Entre los muchos títulos de De Flers y Caillavet, destacan El rey, donde son ridiculizados los socialistas aburguesados; El traje verde, en el cual reciben su parte los

académicos de Francia; El bosque sagrado, en el que satiriza el ambiente literario, desde los premios que otorgan una gloria efímera hasta el mecanismo burocrático que se interfiere en el arte y la cultura.

Cfra.: G. Bordman y la enciclopedia Sopena.

Obra:

La loca aventura (c.c. Rey y Caillavet). 1940.

1942. T. Nou (Barcelona). Cía. M. Prendes-

C. Lemos.

FORZANO, Gioacchino. (Florencia, 1884- Roma, 1970). Colaboró en la prensa, escribió libretos de óperas, operetas y esquemas de revistas musicales; dirigió compañías de opereta y trabajó como director de escena en el Scala de Milán, en Roma, en Turín y en el Covent Garden de Londres. Entre sus obras destacan: las óperas, *Notte di Legenda*, *La Candidata* y *Gianni Schicchi*, las últimas con música de Leoncavallo y Puccini, respectivamente; *Le ballerine del Faust*, *Campo de maggio*, y entre las piezas teatrales destaca *Cesare*.

Cfra.: el diccionario Espasa.

Obras:

Campo de mayo. 1941.

Napoleón. 1941. T. Liceu (Barcelona).

La ofrenda de la mañana. 1941. T. Urquinaona (Barcelona) y T. Principal (Zaragoza). Cía. E. Guitart- E. del Barrero.

El Conde de Brechard. 1942.

El pícaro viento. 1946. T. Poliorama (Barcelona). Cía. F. Melgares.

FRANKEN, Rose. (Texas, 1894). Autora de *Another Language* (1932), *Claudia* (1941), una comedia en tres actos representada cuatrocientas cincuenta y tres veces en el Booth Theatre, siendo especialmente popular entre la audiencia femenina. Otras obras son: *Outrageous Fortune* (1943) y *Soldier's Wife* (1944).

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

Claudia. 1959. T. Recoletos (Madrid). Dirección Mario Antolín.

FRY, Christopher (Harris). (Bristol, 1907). Graduado en la Bedford Modern School, estudió Magisterio, profesión que abandonó para dedicarse a la representación y dirección teatrales. Su reputación quedó asegurada tras la segunda Guerra mundial con la obra en un acto *A Phoenix Too Frequent* (1946), inspirada en la historia de la "Matrona de Éfeso", cuyo relato aparece en el *Satyricon* de Petronio Arbitro. De su producción posterior destacan *A Venus Observed* (1950), *A Sleep of Prisoners* (1951), *The Dark Is Light Enough* (1954) y *Tiger at the Gates* (1954), traducción de Jean Giraudoux.

Cfra.: G. Bordman, E. Pujals y la Enciclopedia Durvan.

Obra:

Un Fénix demasiado frecuente. 1956.

1957. Cía. Teatro de Ensayo T.O.A.R.

GAVAULT, Paul. (Argel, 1867- París, 1951). Licenciado en Letras y en Derecho comenzando su carrera literaria en el periodismo. Más tarde escribió un gran número de obras de teatro, comedias vodevilesas en donde alternaba la emoción y el humor. Además, desde 1914 a 1921 se hizo cargo de la dirección del Teatro Odeón.

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe.

Obras:

Mi tía Ramona. 1945.

El treinta de infantería (colaboración con Bourgain). 1949.

GAZZO, Michael V. (Hillside (New Jersey), 1923). Estudió en el Dramatic Workshop. Con la única obra que obtuvo éxito fue *A Hatful of Rain* (1955), el drama en tres actos estrenado en el Lyceum Theatre. A pesar de que no se ganó el favor de los críticos, quienes le achacaron que exploraba pocos aspectos de las relaciones personales planteadas, como la interacción del padre y el hijo, se la consideró una convincente pieza de teatro. También trabajó como director y actor.

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

Un sombrero lleno de lluvia. 1960. T. Eslava (Madrid). Dirección: Miguel Mur Oti.

GHELDERODE, Michel de. (Ixelles (Bélgica), 1898- Bruselas, 1962). Escritor idiosincrásico que revive el universo imaginario de Breughel y El Bosco para la representación de los pecados y la locura del hombre. La temática en sus obras -la lujuria, la gula, la avaricia, la conciencia de la muerte y la vejez, el mal y la presencia diabólica- la expresa mediante un arte exagerado, obscuro, grotesco y macabro, protagonizado por marionetas caricaturescas o deshumanizadas. De su numerosa obra, destacan *Escorial* (1927), *Les femmes au tombeau* (1928), *Pantagleize* (1929), *Fastes d'enfer* (1929) y *Mademoiselle Jaire* (1934).

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obras:

Barrabás. 1956.

El panteón. 1958. Cía. "Escena".

GHEON, Henri. Véase VANGLON, Henri.

GIANNINI, Silvio. (1815-1870). Escritor italiano interesado por el canto popular de las clases subalternas, tanto rurales como urbanas. Busca el sentido de nacionalidad y los rasgos peculiares que distinguen a una comunidad y la convierten en nación. El hastío por la literatura tradicional y sus formas le llevan

como fuente de inspiración a la poesía popular. Se trata de una investigación de las costumbres populares, reforzado por el contacto con la literatura alemana.

Cfra.: G. Petronio.

Obras:

Las garras de la fiera. 1945. T. Borrás (Barcelona). Cía. M. Taramona.

La ley del Hampa. 1945.

Eva en el escaparate. 1952.

Los ángeles nos esperan. 1954.

GIBSON, William. (New York, 1914). Entre sus obras se encuentran el libro de poesías *Winter Crook* (1948); la novela *The Cobweb* (1954); *The Miracle Worker*, obra teatral presentada por primera vez en la televisión (1917) con el título de *El milagro de Ana Sullivan*, una vez traducida al español; la obra de teatro, *Two for a Seesaw* (1958) y la narración *The Seesaw Log* (1959).

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe.

Obra:

Dos para un balancín. 1960.

GIRAUDOUX, Jean. (Bellac, 1882- París, 1944). Después de brillantes éxitos académicos, ingresó en la carrera diplomática en 1910 que continuó hasta su retiro de la vida oficial en 1940, interrumpida sólo por la primera Guerra mundial. Su

personaje teatral es una metáfora o un arquetipo, y los temas universales se debaten entre concepciones opuestas: la experiencia humana y divina en *Amphitryon*'38 (1929); la guerra y la paz entre Héctor y Ulises en *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935); el amor sagrado y profano en *Judith* (1931) y la leyenda romántica *Ondine* (1939).

Cfra.: G. Bordman, los diccionarios de Penguin/Alianza, El pequeño ESPASA y la enciclopedia Durvan.

Obras:

Electre. 1942.

Amphitryon 38. 1942/1958.

La loca de Chaillot. 1946/1959.

Intermezzo. 1953/1959.

Ondina. 1958. T. Parque del Retiro (Madrid). Cía. "Teatro de Hoy".

El apolo de Bellac. 1958.

1959. T. Paraninfo de F. Filosofía y Letras. Cía. T.E.U. de dicha facultad.

No habrá guerra de Troya. 1959. T. Español (Madrid). Cía. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. (Frankfurt, 1749- Weimar, 1832). Perteneció a una familia burguesa acomodada, estudió Derecho en Leipzig, en donde conoció a Herder, el gusto por la obras de Homero, Ossian, Shakespeare, Rousseau, ..., y se

codeó con un círculo perteneciente a la alta burguesía, e incluso a la aristocracia. Pese a su idealismo faústico, el esteticismo aristocrático le convirtió en el gran representante de la Ilustración alemana. De su numerosas creaciones sobresalen Goetz de Berlichingen (1771), Urfaust (1773-5), Egmont (1787), Ifigenia (1786) y Fausto (1831).

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial, El pequeño ESPASA, las enciclopedias Durvan y Sopena.

Obras:

Fausto. 1944. T. Español (Madrid). Dirección Cayetano Luca de Tena.

Urfaust (Fausto, primitivo). 1960. T. Instituto Nacional de Previsión. Cía. de Teatro Universidad de Friburgo.

GOETZ, Ruth y August. Ruth (1912), hija del productor Philip Goodman, y su marido Augustus Goetz (1901-1957), fueron los autores de la obra en dos actos, The Heiress (1929), inspirada en Washington Square de Henry James. Prestigiosos directores convencieron al matrimonio en un final feliz, pero tal cambio resultó un fracaso. Posteriormente se repuso con el libreto inicial consiguiendo un éxito rotundo. Sus otros escritos teatrales se titulan: One Man Show (1945), The Immoralist (1954), basada en la novela de André Gide, y The Hidden River (1957), apoyada en la versión narrativa de Storm Jameson sobre la búsqueda de un francés traidor durante la post-guerra.

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

La heredera. 1952. T. María Guerrero (Madrid). Cía. titular.

GOGOL, Nicolai Vasílievich. (Sorochintsy, 1809-1852). En 1828 se trasladó a San Petersburgo, dedicando la mayor parte de su tiempo a la literatura. Escribió colecciones de cuentos de la vida en Ucrania: Veladas en una granja de las cercanías de Dikanka (1831-32), y Mirgorod (1835). En El inspector general (1836), su más famosa comedia, brinda una descripción satírica e hiperbólica de la corrupción oficial. Su incompleta novela maestra Las almas muertas (1842), trata de la estafa por la venta de siervos muertos. Considerado como uno de los más grandes humoristas rusos, con una vasta colección de caricaturas vivas, los críticos del siglo diecinueve le encuadraron en el realismo, sin embargo fue un maestro de lo grotesco y fantástico.

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial, El pequeño ESPASA, y la enciclopedia Durvan.

Obras:

El matrimonio. 1956. Cía. T.O.A.R.

Almas muertas. 1957.

GOLDONI, Carlo. (Venecia, 1707- París, 1793). Tras el fracaso de su primera tragedia, Amalásunta, y el resonante éxito con el drama Belisario (1734), comprendió que su verdadera vocación residía en la comedia. Despreciando los convencionalismos tradicionales de la Commedia dell'Arte, introdujo la comedia realista de carácter al estilo de Molière. Entre sus doscientas comedias sobresalen La bottega del caffè (1750), La locandiera (1753), Il ventaglio (1763) y Le bourru bienfaisant (1771). Pese al triunfo obtenido con su última creación en la Comédie Française, murió en la indigencia.

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial, El pequeño ESPASA y la enciclopedia Durvan.

Obra:

El abanico. 1952. T. Español (Madrid).

GONCOURT, Edmond y Jules. Véase HUOT DE GONCOURT, Edmond y Jules.

GOODRICH, Frances. Véase HACKET, Albert.

GREEN, Julien. (París, 1900). Participó durante los dos últimos años de la Guerra del catorce. El retrato trágico del "hombre sin Dios" de Pascal, su mayor influencia, determinó el contenido y estilo de sus novelas: el asesinato, el suicidio, el sadismo y la demencia llenan las páginas de su narrativa. Entre sus obras, traducidas a varios idiomas, destacan: Adrienne Mésurat (premio Bookmans de

Londres, 1928), Suite anglaise (1930), Le visionnaire (1934), Memories of Happy Days (1942), Moïra (premio Príncipe de Mónaco, 1957); los tres dramas Sud (1953), L'ennemi (1954), L'ombre (1956), Partir avant le jour (1963), Terre lointaine (1966) y L'autre (1971).

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial, El pequeño ESPASA y la enciclopedia Durvan.

Obras:

El enemigo. 1956. T. Ateneo (Madrid). Dirección Adolfo Marsillach

Sur. 1956. T. Reina Victoria (Madrid). Cía. T. Nacional de Cámara y Ensayo.

GREENE, Graham. (Berkhampstead (Hertfordshire), 1904). Dedicado desde joven a la literatura y como periodista colaboró en The Times y Spectator. Pronto ganó fama mundial por el estilo que imprimió a su obra. Entre las obras más conocidas, varias llevadas al cine, destacan The Man Within (1929), Brighton Road (1938), The Power and the Glory (1940), The Third Man (1950), The End of the Affair (premio de Literatura Católica, 1952), The Livingroom (1953), The Quiet American (1956), Our Man in the Havana (1960), The Comedians (1966), Travels with My Aunt (1969) y Lord Rochester's Monkey (1974).

Cfra.: E. Pujals, El pequeño ESPASA, la enciclopedia Durvan.

Obras:

El cuarto de estar. 1954. T. Comèdia (Barcelona). Cía. M. J. Valdés- J. M. Mompín.

El poder y la gloria. 1956.

El león dormido. 1957. T. Recoletos (Madrid). Cía. titular.

GRIMM, Jacob Ludwig (Hanau, 1785-Berlín, 1863) y Wilhelm (Hanau, 1786-Berlín, 1859). El primero filólogo alemán y autor de una Gramática alemana. El segundo, escritor alemán. Los dos hermanos en colaboración trabajaron una recopilación de Cuentos Populares.

Cfra.: El pequeño ESPASA.

Obras:

Blancanieves. 1951.

El rey cuervo. 1954.

El hijo del mercader. 1955.

GUARESCHI, Giovanni. (Parma 1908- Cervia 1968). Esgrimió la sátira y la ironía, pero siempre cargadas de buen humor. En su *Il piccolo mondo di Don Camillo* (1948) y *Don Camillo e il suo gregge* (1953) creó dos personajes mundialmente famosos: el cura Don Camilo, rabioso anticomunista, y el comunista Peppone, que se baten una guerra sin cuartel, pero que difícilmente disimulan su mutuo afecto. Fue director de la revista *Candido* (1954) y escribió también *Il marito in collegio* (1944) e *Il destino si chiama Clotilde* (1948).

Cfra.: El pequeño ESPASA y la enciclopedia Durvan.

Obra:

Cita en el tercer poste de telégrafos. 1960.

GUITRY, Sacha. (San Petersburgo, 1885- París, 1957). Hijo del gran actor, productor y autor teatral Lucien Guitry, por lo que no conoció otra vida que la del escenario. Su creación se basa en una comedia de boulevard, destinada a un público sin problemas, en la que se entresaca una epicúrea moralidad. Sus casi ciento treinta comedias muy parecidas entre sí, -mujer, marido y el amante cuya principal parte la representa el autor-, incluyen *Le Veilleur de nuit* (1911), *La Prise de Berg-op-Zoom* (1912), *Faisons un rêve* (1916); las biografías dramáticas: *Deburau* (1918), *Pasteur* (1919), *Béranger* (1924), *Jean de la Fontaine* (1934), a las que añadimos unas cincuenta películas y decenas de libros.

Cfra.: El pequeño ESPASA y *The Oxford Companion to French Literature*.

Obras:

Un mundo loco. 1942. T. *Comèdia* (Barcelona). Cía. L. Membrives- M. Asquerino.

Quadrilla. 1942.

Cuando hacemos comedia. 1954.

GUITTON, Jean. (Saint- Étienne, 1901). Profesor de Filosofía en la Universidad de París desde 1955 y miembro de la Académie Française (1961). Ha publicado ensayos sobre letras, filosofía e historia, además de estudios sobre la religión bajo una visión filosófica. Fue el único lego autorizado por el Sumo Pontífice para participar en la segunda sesión del Concilio Vaticano II (1962). Entre sus obras destacan: *Le temps et l'éternité chez Plotin et Saint-Augustin*, *La philosophie de Newman*, *L'existence temporelle*, *Essai sur l'amour humain*, *le nouvel art de penser*, *Apprendre à vivre et à penser*, *La vocation de Bergson y Platón* (1961).

Cfra.: el diccionario de Espasa-Calpe.

Obras:

Antonieta. 1950.

Le quería demasiado. 1952.

HACKET, Albert (New York, 1900) y su esposa, GOODRICH, Frances (Nueva Jersey, 1891-1984). Empezaron su carrera como artistas y después realizaron una versión teatral en dos actos de la novela original El diario de Ana Frank, publicado en inglés bajo el título: Anne Frank: The Diary of a Young Girl.

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

El diario de Ana Frank. 1957/1959. T. Español (Madrid). Cía. titular.

HAMMERSTEIN, Oscar. (New York, 1895- Doylestown, 1960). Escribió operetas, comedias musicales, canciones y fue galardonado con el Premio Pulitzer en 1944 y 1949 por sus respectivas obras: Oklahoma y South Pacific. También recibió el Premio de la Crítica (1946) por Show Boat y Carrusel. Le corresponden los siguientes títulos: Rose Marie (1924), Canción del desierto (1926) y La última vez que ví París (canción).

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe.

Obra:

Al sur del Pacífico (colaboración con Rodgers). 1955.

HARRIS, Elmer Blaney. (Chicago, 1878- id., 1966). Su primera obra representada fue Sham (1909), y Johnny Belinda su obra más popular, pese a las duras críticas por considerarla demasiado excitante e incluso ofensiva. Se realizó la versión cinematográfica con Jane Wyman, por la que le concedieron el Academy Award. Además, colaboró con Oliver Morosco en el libreto So Long Letty (1916) y en la comedia Young Sinners (1929), en donde un playboy se encuentra a sí mismo como un ferviente moralista.

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

Belinda. 1951. T. Barcelona y T. Reina Victoria (Madrid). Cía. L. Murati.

HART, Moss. (Nueva York, 1904- Palm Springs, 1961). Influyente dramaturgo y director teatral de Broadway. Autor de The Hold-up Man (1925), Once in a Life Time (1930), Face the Music (1932), The Great Waltz (1934), You Can't Take It with You, en colaboración con George S. Kaufman y galardonada con el premio Pulitzer de drama (1937); Fabulous Invalid (1938), The American Way y The Man Who Came to Dinner (1939), Lady in the Dark (1941), Light up the Sky (1948), The Climate of Eden (1952) y Act One: an Authobiography (1959).

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe.

Obra:

Vive como quieras (col. con George S. Kaufman). 1943. T. María Guerrero (Madrid). Cía. María Guerrero.

HELLMAN, Lillian. (Nueva Orleans, 1905). Estudió en la universidad de Nueva York, Columbia y en el Tufts College. A los diecinueve años, saboreó la fama con el drama *The Children's Hour* (1934). Tras un viaje por Rusia y España en 1937, representó en Broadway el drama moral *The Little Foxes* (1939), título inspirado en el Salmo 2:15 de "El Cantar de los Cantares", antecedente de la posterior dramaturgia sureña de Tennessee Williams. Otras obras suyas son: *The Watch on the Rhine* (1941), *The Searching Wind* (1944), *Another Part of the Forest* (1946) y *Toys in the Attic* (1960).

Cfra.: G. Bordman, Pérez Gállego y el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obras:

La loba. 1949. Cía. Teatro de Cámara (Madrid).

Como buenos hermanos. 1957. T. María Guerrero (Madrid).

HENNEQUIN, Maurice. (1863-1926). Escritor francés de teatro cómico que trabajó en colaboración con otros escritores coetáneos, entre ellos Pierre Veber (1869-1931) y Georges Feydeau (1862-1921). El espíritu gaulois lo llevaron a sus últimas consecuencias, llegando hasta los límites de lo descarado. *Florette* y *Patapon* corresponde al ejemplo más típico de su picante producción y *La*

presidenta al más conocido en Italia, de la que Pietro Germi en calidad de director y Silvana Pampanini de protagonista, realizaron la versión cinematográfica.

Cfra.: la enciclopedia Sopena.

Obras:

Las delicias del hogar. 1946. T. Poliorama (Barcelona). Cía. F. Martínez Soria.

Los celos de mi marido (colaboración con E. Joyet). 1947.

El enemigo de las mujeres (colaboración con Valabreque). 1949.

No hay quien engañe a Antonietta (colaboración con Veber). 1949.

L'entremaliada Nanette (colaboración con Veber). 1959.

El sistema Ribadier (colaboración con Georges Feydeau). 1960. T. Infanta Beatriz (Madrid). Dirección Ángel F. Montesinos.

HERCZEG, Ferenc. (Versecz, 1863- Budapest, 1954). De noble familia alemana, estudió derecho; más tarde colaboró en Pesti Napló y fundó el semanario Úf Idök. Escritor conservador que narró la vida de la nobleza húngara de comienzos de siglo. Entre otros títulos están: Las hermanas Gyurkovics (1893), Los hermanos Gyurkovics (1895). Cultivó el teatro de historia, destacando Pogányok (1902), Bizánc (1904), Arva László Kirdly (1917), A híd (1925). Algunas de sus obras teatrales se representaron en el extranjero; con Az axüst róka (1921) obtuvo el mayor éxito.

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obra:

La última danza. 1952. T. Barcelona. Cía. P. Serrador.

HIRSCHFELD, Ludwik. (Varsovia, 1884- Wroclaw, 1954). Médico polaco descubridor de que en ciertas razas humanas predominan determinados grupos de sangre, descubrimiento que sirvió de base a la política de discriminación racial secundada por el III Reich alemán. Publicó: Historia de unas vidas, memorias y Los grupos sanguíneos.

Cfra.: el diccionario Espasa- Calpe.

Obras:

Un negocio en América. 1940.

No es cosa para chicas. 1948.

HOCHWÄLDER, Fritz. (Viena, 1911). Comediógrafo austriaco, emigrado a Suiza en 1938. A través de formas dramáticas y recursos escénicos tradicionales aborda conflictos ideológicos, como la religión y la política en las colonias jesuíticas de Paraguay (16-7-1761) en Das heilige Experiment (1941). Otras fuentes de inspiración han sido obras literarias famosas: Cervantes para Liebe in Florenz (1936), Maupassant para Hôtel du Commerce, obra estrenada en el Madrid de 1973 en versión de A. Sotomayor.

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obras:

Acusador público. 1958.

El acusador público. 1959.

HOFMANNSTHAL, Hugo Von. (Viena, 1874- Rodaun, 1929). Perteneciente a una familia israelita convertida al catolicismo. A la temprana edad de treinta tenía fama en toda Europa por su copiosa producción poética y algunos dramas líricos: Ayer, La muerte de Tiziano, La mujer en la ventana, ... que siguen el simbolismo alemán de Stephan George. Tuvo amistad con Schnitzler y Hermann Bahr; mantuvo contactos con la sociedad literaria artística de París, y en Italia conoció a D'Annunzio, influencias que le llevaron a las obras comprometidas de su madurez: Electra, Venecia salvada, Edipo y la esfinge. Trabajó junto con Max Reinhard en los "Festivales de Salzburgo" para los que escribió dos misterios: Jedermann (1911) y El gran teatro del mundo de Salzburgo (1922). Compuso libretos de óperas a Richard Strauss.

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial, El pequeño ESPASA y la enciclopedia Sopena.

Obra:

Elektra. 1956.

Electra. 1959. T. Maravillas (Madrid). Cía. T. de Cámara.

HUGO, Victor. (Besanzón, 1802- París, 1885). Figura máxima del romanticismo francés. En 1827 publicó el manifiesto de la nueva estética a modo de prefacio en el drama Cromwell. En 1830 el movimiento romántico logra su consagración con el drama de ambiente español, Hernani. A partir de este momento continuó escribiendo dramas: Ruy Blas, El rey se divierte, entre otras. Sin embargo, sus novelas le concedieron la popularidad mundial, que destacan a este respecto Nuestra Señora de París, Los miserables, Los trabajadores del mar y Bug-Jargal.

Cfra.: El pequeño ESPASA.

Obras:

La campana de la torre de Londres. 1939.

Rui Blas. 1944.

María Tudor (colaboración con Félix Ros). 1947.

Ruiz Blas. 1952.

Ruy Blas. 1955. T. Español (Madrid). Cía. titular.

HUOT DE GONCOURT, Edmond y Jules. Edmond (Nancy, 1822- Champigny, 1896) y Jules (París, 1830- id., 1870). Literatos más conocidos por los Hermanos Goncourt. Escribieron en colaboración obras históricas y críticas como la Historia de María Antonieta y La mujer en el siglo XVIII. Como novelistas, de un acentuado realismo, conquistaron un lugar importante en la literatura francesa:

Filomena, Renata Mauperin, Madame Gervasia, Elisa, Los hermanos Zemganno y Germinia Lacerteux, traducidas a casi todas las lenguas. Al morir Edmond, dejó en memoria suya y de su hermano, una suma importante para la creación de la Academia Goncourt.

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe.

Obra:

La patria en peligro o la canonesa (colaboración con Jules Goncourt). 1951.

HUXLEY, Aldous (Leonard). (Godalming (Surrey), 1894- Hollywood, 1963).

Nieto del biólogo Thomas Henry Huxley y sobrino nieto de Matthew Arnold; se educó en Eton y Balliol College (Oxford). Una grave afección de la vista, produciéndole ceguera al final, le obligó a que interrumpiera sus estudios médicos, pero obtuvo la licenciatura en Lengua Inglesa en 1915. Se dedicó al periodismo en el Athenaeum y en la Westminster Gazette. Durante los años veinte vivió en Italia donde trabó amistad con D. H. Lawrence. Después de un viaje por América Central, se estableció en California, escribiendo guiones cinematográficos. Sus novelas más conocidas incluyen Point Counter Point (1928), Brave New World (1932), Eyeless in Gaza (1936), y After Many a Summer (1939).

Cfra.: E. Pujals, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obra:

La sonrisa de la Gioconda. 1950.

1951. T. Lara (Madrid). Cía. "El Candil".

1952. T. Barcelona. Cía. T. de Cámara.

IBSEN, Henrik. (Skien, Telemark 1828- Kristiania 1906). Hijo de un comerciante venido a menos dejando a la familia en la miseria. A los quince años entró de aprendiz con un farmacéutico, y preparó su ingreso en la universidad. Le nombraron director de escena del teatro de Bergen y del Norske Theater de Kristiania para fomentar el arte dramático noruego, pero sin éxito. Le siguieron años difíciles, que mejoraron en 1863 cuando con una beca en Roma, escribió Peer Gynt (1867), cuya reputación como dramaturgo quedó asegurada. Le siguieron los dramas sociales Casa de muñecas (1879), Los espectros (1881), y Un enemigo del pueblo (1882); en El pato salvaje (1884) y Hedda Gabler (1890) analiza la naturaleza psicológica de los ideales. Figura clave del teatro moderno y de los pocos autores extranjeros -excepto Chejov- que ha sido aceptado tan abiertamente en el teatro europeo occidental, incluido España: su primer drama correspondió a Un enemigo del pueblo, en versión de C. Costa y J. M. Jordá, en el Teatro Novetats de Barcelona, el 14 de abril de 1893.

Cfra.: G. Bordman, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

Nora. 1940.

Juan Gabriel Barkman. 1940.

Casa de muñecas. 1943. T. Barcelona. Cía. Teatro de Estudio.

Hedda Gabler. 1943.

La dama del mar. 1950.

Los espectros. 1951.

1958. T. Comedia (Madrid). Cía. "Fénix".

Juan Gabriel. 1954.

INGE, William. (Kansas, 1913- Hollywood, 1973). Profesor en Missouri y crítico de arte en The Times de St. Louis. Su primera comedia, *Fathers Off from Heaven* (1947), se inspiró en *The Glass Menagerie* de Tennessee Williams. Entre los dramas de éxito comercial destacan *Come Back Little Sheba* (1950), *Picnic* (1953), *Bus Stop* (1955) y *The Dark at the Top of the Stairs* (1957). *A Loss of Roses* (1960), *Natural Affection* (1963) y *Where's Daddy?* (1966) muestran un declive hacia el melodrama y la rutina. El triunfo con sus escenificaciones y adaptaciones cinematográficas le sirvió de poco para que acabara voluntariamente con su vida.

Cfra.: G. Bordman, Pérez Gállego y el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obras:

Parada de autobús. 1955.

Vuelve, pequeña Sheba! 1957.

1959. T. Goya (Madrid). Cía. "Tirso de Molina".

IONESCO, Eugène. (Slatina, 1912). Uno de los más destacados representantes del teatro contemporáneo de vanguardia en Francia, ya que creó un mundo de pesadilla basado en dos conceptos del arte vanguardista: la soledad del hombre y la crisis del idioma. La cantatrice chauve (1950) aborda la alienación humana fruto de la rigidez moral y emocional; el erotismo en Les chaises (1952); la institución burguesa del matrimonio como la destructora del amor en Amédée ou Comment s'en débarrasser (1954); la demencia del Profesor a falta de relaciones auténticas en La leçon (1951); el regocijo de Madeleine cuando contempla la tortura de su esposo en Victimes du devoir (1953).

Cfra.: G. Bordman, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

La lección. 1954. Cía. Pequeño Teatro "Dido".

1955. Cía. Pequeño Teatro de Madrid.

La cantante calva. 1955. Cía. Pequeño Teatro de Madrid.

1960.

Amadeo. 1956.

Las sillas. 1957. Cía. Pequeño Teatro "Dido".

Jacobo o la sumisión. 1959. T. Colegio Mayor Moncloa. Cía. T.E.U. de Ciencias Políticas y Económicas.

Victimes du devoir (Víctimas del deber). 1960.

El rinoceronte. 1960.

JAMES, Henry. (Nueva York, 1843- Londres, 1916). Estudió en la Harvard Law School. En 1875 vivió en París donde conoció a Flaubert, Daudet, Zola, Turgeniev. En 1915 se convirtió ciudadano británico y un año más tarde recibió la Order of Merit. Hombre con enorme desconfianza hacia la mujer y el matrimonio, evocando en su producción la fragilidad donde se apoya la vida, la falta de ayuda, el engaño y la mentira, a través de pruebas de tipo amoroso o económico: *The Europeans* (1878), *Washington Square* (1880), *The Portrait of a Lady* (1881), *The Bostonians* (1886), *The Princess of Casamassima* (1886), *The Ambassadors* (1903).

Cfra.: El pequeño ESPASA y Pérez Gállego.

Obra:

La heredera. 1955. T. María Guerrero (Madrid). Cía. titular.

JEROME, Jerome K(lapka). (Walsall (Staffordshire), 1859- Londres, 1927). Hijo de un humilde comerciante y predicador evangélico. La familia se trasladó a la capital británica en donde trabajó como oficinista, periodista de sucesos, maestro, comparsa de compañías teatrales en gira por las provincias. La bien recibida obra, *Idle Thoughts of an Idle Fellow* (1889), le animó a su dedicación plena a la literatura y al periodismo. En el mismo año triunfó con su más famosa obra de humor: *Three Men in a Boat*. En 1892 fundó su propio periódico, *The Idler* y, cuando éste cerró, se dedicó a la escritura de comedias.

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

Yo soy el camino. 1950. T. Borrás (Barcelona). Cía. Ernesto Vilches.

1955. T. Beatriz (Madrid). Cía. Ernesto Vilches.

Fanny y los suyos. 1960.

JONSON, Ben (apócope de Benjamin). (Westminster, 1573- Londres, 1637). El poeta y dramaturgo más eminente después de su compañero y rival Shakespeare. En 1577 entró como actor y dramaturgo en la compañía dramática de Henslowe (Londres). Mató a un compañero actor en duelo, acabando en prisión durante doce años. Escribió dieciocho obras dramáticas, comedias, y treinta del género cortesano masques. En su famoso drama Volpone, or the Fox (1606), ataca a la avaricia y lujuria, a los letrados y a algunos aspectos de la justicia. Creó la comedia de los humores, en la cual se dramatiza la concepción medieval de que cada individuo responde temperamentalmente al elemento que más abunda en su constitución física: Every Man in His Humour (representada en 1598), Bartholomew Fair (1614), The Poetaster (1601), The Alchemist (1610).

Cfra.: El pequeño ESPASA y E. Pujals.

Obra:

Volpone, el Magnífico. 1953. T. Español (Madrid).

1959.

KAFKA, Franz. (Praga, 1883- Kierling, 1924). Estudió Derecho, dedicándose a la carrera judicial por dos años para emplearse en una compañía de seguros, que abandonó definitivamente a causa de la tuberculosis. Las notas características de sus obras son: las relaciones con su padre, los asuntos amorosos, aversión al trabajo burocrático que desempeñó, la incomunicación del hombre en un mundo absurdo y la incapacidad para luchar contra la alienación. Publicó muy poco en vida y sus dos obras maestras han sobrevivido gracias a su amigo Max Brod, quien incumplió su última voluntad, la destrucción de sus escritos: La metamorfosis (1915), Carta al padre (1919), El proceso (1925), El castillo (1926), América (1927), La muralla china (1931).

Cfra.: Los diccionarios Espasa-Calpe.

Obra:

El guardián de tumbas. 1956. Cía. Teatro de Ensayo "Escena".

KANIN, Garson. (Rochester, 1912). En 1937 ingresó como actor en la compañía de Samuel Goldwyn y, después de la segunda Guerra mundial, ganó fama por la dirección y la escritura de su más famosa comedia Born Yesterday (1946). También escribió A Double Life (1948, con su esposa, Ruth Gordon), The Smile of the World (1949), The Rat Race (1949), The Live Wire (1950) y dirigió el film The Diary of Anne Frank (1955).

Cfra.: G. Bordman y el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obras:

Nacida ayer. 1955.

1960. T. Recoletos (Madrid). Dirección J. Gordón.

Napoleón, mi padre y tú. 1959.

KAUFMAN, George S. (Pittsburg (Pensylvania), 1889). Periodista que ha dejado los modelos más interesantes del teatro cómico americano. Junto con Marcus Cook Connelly, modeló un teatro ligero en Tres hombres en un caballo (1925), la creación maestra de su unión inspirada en una obra alemana. Después se dedicó a la dirección trabajando con más gente hasta que, en colaboración con Moss Hart, escribió comedias de gran éxito: Jorge Washington ha dormido aquí, Vive como quieras, El hombre que llegó a la hora de comer.

Cfra.: la enciclopedia Sopena.

Obras:

Vive como quieras (colaboración con Moss Hart). 1943. T. María Guerrero (Madrid). Cía. titular.

El cadillac de oro (colaboración con Teischmann). 1957.

KAZANTZAKIS, Nikos. (Creta, 1885- Friburgo, 1957). Asistió a una escuela francesa regida por frailes católicos y estudió Derecho en Atenas. Sus primeros escritos comprenden ensayos filosóficos y literarios además de versiones de obras extranjeras, en su mayor parte francesas y alemanas. De gran inquietud, curiosidad y rico en experiencias, viajó por Europa, Asia y el Extremo Oriente. Escribió para el teatro, libros de viajes, poemas y varias novelas, entre las que sobresalen el poema épico, *L'Odyssea* (1938), *Cristo de nuevo crucificado* (1977), *El pobre de Asís* (1956), y la tragedia, *Cristobal Colón* (1966).

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obra:

Melisa. 1959. T. Maravillas (Madrid). Cía. Teatro de Cámara.

KÉROUL, Henri. Véase QUEYROUL, Henri.

KESSERLING/KESSELRING, Joseph Otto. (Nueva York, 1902- 1967). Profesor, actor, y escritor de teatro, cuyo único éxito *Arsenic and Old Lace* (1941), una comedia en tres actos, se llevó al celuloide con un rotundo triunfo. En un primer momento se concibió como un thriller titulado *Bodies in Our Cellar*, pero Lindsay and Crouse la transformaron en una comedia.

Cfra.: G. Bordman y el diccionario Espasa-Calpe.

Obra:

Arsénico y encaje antiguo. 1945. T. Barcelona y T. María Guerrero (Madrid).

KINGSLEY, Sidney. (Nueva York, 1906). Obtuvo su primer éxito en Broadway con *Men in White* (1933), el arquetipo del serial de médicos examinando su posición en la sociedad industrial y su mejor representación *Ten Million Ghosts* (1936), con el drama de protesta contra la especulación del armamento y la guerra; en *Detective Story* (1949) investigó el ambiente, los problemas y las inquietudes de los hombres de la ley, y el melodrama *Night Life* (1962) trata de un club nocturno de Manhattan.

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial y la enciclopedia Sopena.

Obras:

Historia de un detective. 1952.

El cero y el infinito. 1952. T. Comedia (Madrid).

Brigada 21. 1952. T. Poliorama (Barcelona).

1955. T. Fontalba (Madrid). Cía. "La Linterna".

KISTEMAEEKERS, Henry. (Floreffe (Bélgica), 1872- París, 1938). Escritor francés que desde muy joven cultivó la literatura, escribió en varios periódicos y publicó algunas novelas. Posteriormente, abordó el teatro en el que obtuvo grandes éxitos. Muchas obras suyas han sido traducidas al español.

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe.

Obra:

La llamarada. 1940.

KOESTLER, Arthur. (Budapest, 1905- Londres, 1983). Comenzó en el periodismo estando de corresponsal en la guerra Civil española, cuyos artículos sobre ayuda alemana e italiana a los franquistas motivaron su condena a muerte (febrero 1937), pero fue liberado gracias a la intervención del Gobierno inglés. Marchó a Inglaterra y a partir de 1940 toda su obra la escribió en inglés. Autor de: Testamento español, Los gladiadores (1939), The Yogi and the Commissar (1945), Thieves in the Night (1946) y El cero y el infinito. Abandonó el partido comunista en 1938 por desacuerdos con la política de Stalin.

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obra:

El cero y el infinito. 1955. T. Comedia (Madrid). Cía. "Lope de Vega".

KRASNA, Norman. (Corona (Nueva York), 1909). Estudió en Columbia y en St. John's Law School antes de escribir crítica teatral en el World y luego en el Evening Graphic. Después de sus primeras obras, Louder, Please (1931) y Small Miracle (1934) escribió guiones de películas, regresando a Broadway con The Man with Blond Hair (1941), aunque su primer éxito se lo debió a Dear Ruth (1944). También le pertenecen: John Loves Mary (1947), Time for Elizabeth

(1948), Kind Sir (1953), Who Was That Lady I Saw You With? (1958), Sunday in New York (1961).

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

Indiscreciones. 1959. T. Infanta Beatriz (Madrid). Dirección Fernando Fernán-Gómez.

LABICHE, Eugène Marine. (París, 1815- id., 1888). Se convirtió en el rey del género teatral de evasión, el vaudeville, además de numerosas comedias. Entre más de ciento setenta obras que él compuso, en colaboración o en solitario, desde 1837 a 1877, muchas son consideradas maestras: El viaje del señor Perrichon, La cagnotte, El polvo en los ojos, El marido que lanza a su mujer, El más feliz de los tres y la obra clásica del vaudeville, Un sombrero de paja de Italia.

Cfra.: los diccionarios Espasa, Sopena y de Penguin/Alianza Editorial.

Obra:

Un sombrero de paja de Italia. 1947.

1951.

1953. T. Español (Madrid).

LANSDALE, Frederick. (1881-1954). Comediógrafo inglés poco original, que gozó por los años veinte de una fama superior a sus méritos, acercándolo incluso a Molière. De lo mucho que escribió sobrevive con vida en los repertorios El fin de la señora Cheyney, una divertida comedia con ecos de Wilde. Otros títulos suyos son, ¿No lo estamos un poco todos?, Dos parejas y el as, La vía principal, Tiro a cuatro.

Cfra.: la enciclopedia Sopena.

Obras:

El posado de la señora Cheyney. 1945.

El último beso de la señora Cheyney. 1951. T. Comèdia (Barcelona). Cía. Tina Gascó-F. de Granada.

1952. T. Reina Victoria (Madrid). Cía. T. Gascó.

1955. T. Reina Victoria (Madrid).

Honorable gentuza. 1954.

LASSZLO (LAZLO), André. Húngaro. Aprovechó una mina literaria que todos conocíamos pero que habíamos despreciado, en su biografía de Paco el seguro, un madrileño achulado que debía el apodo a su capacidad de convertir en madre a cualquier muchacha del servicio que se le pusiera a tiro.

Cfra.: Fernando Díaz-Plaja.

Obra:

Mi querido ladrón. 1940. T. Barcelona. Cía. Tina Gascó-Fernando Granada.

LIVERY, Emmet. Católico de origen irlandés, aunque clasificado como un autor dramático norteamericano. En los años que precedieron a la segunda Guerra mundial, tuvo un enorme éxito con el drama de inspiración religiosa, The First Legion, en donde unos sacerdotes a punto de romper los votos y colgar las sotanas obtienen de nuevo el fervor de la fe que pacifica sus espíritus para siempre.

Cfra.: la enciclopedia Sopena.

Obra:

The First Legion. 1940. T. Español (Madrid).

LAWRENCE, Jerome. (Cleveland, 1915). Licenciado en Ohio State University. En colaboración con Robert E. Lee escribió generalmente libretos para musicales, como Look, Ma, I'm dancin! (1948) y Mame (1966), una novela de Patrick Denis que, a su vez, les sirvió de inspiración para la obra de teatro, Auntie Mame. El drama más relevante corresponde a Inherit the Wind (1955) y el trabajo The Night Thoreau Spent in Jail se valoró mucho en grupos de aficionados.

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

Tia Mame (colaboración con R. E. Lee). 1959. T. Lara (Madrid).

LEE, Robert E. (Elyria (Ohio), 1918). Educado en Ohio Wesleyan and Drake; siempre trabajó en tandem con Jerome Lawrence, escribiendo los libretos para famosos musicales. (Véase LAWRENCE, Jerome).

LEE THOMPSON, Jack. (Bristol, 1914). Empezó como autor teatral, guionista de cine y debutó como director con Crimen sin criminal (1950). Otras películas suyas: La India en llamas, Destino ...las estrellas, Los cañones de Navarone,

Fugitivos del terror, Taras Bulba, Ella y sus maridos, Un yanqui en el harén, Una llamada a las doce, El oro de Mackena, Las cadenas de la libertad.

Cfra.: el diccionario de Espasa-Calpe.

Obra:

Asesinato sin crimen. 1959.

LENGYEL, Menyhért (1880-1957). Comediógrafo húngaro, aunque residió durante largo tiempo en Estados Unidos. Escribió muchas obras de éxito, de las que Taifun (1909) gozó del aplauso mundial. La ópera de Bartok, El mandarín milagroso, está basada en una comedia suya.

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial..

Obras:

La Zarina (colaboración con Ludwing Biro). 1949.

Ninotcha (colaboración con Marc Gilbert Sauvajon). 1954. T. Barcelona (Madrid). Cía. Lili Murati.

LENORMAND, Henri-Renè. (París, 1882- id., 1951). Creador de un teatro intelectual y psicológico aunque a veces perjudicado por una especie de grand-guignol freudiano. En muchos de sus numerosos dramas utiliza las ideas de Freud sobre el inconsciente provocando grandes controversias en los años veinte: Le

temps est un songe (1919), Les ratès (1930), Le simoun (1920), Le mangeur de rêves (1922), L'homme et ses fantômes (1924), Le lâche (1925) y Crépuscule du Théâtre (1934).

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obras:

El tiempo es un sueño. 1946. T. Barcelona. Cía. Teatro de Arte Marta Grau y Arturo Carbonell.

1951. T. Lara (Madrid).

1958. T. Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús. Cía.

Pequeño Teatro "Dido".

El cobarde. 1950.

La inocente. 1958.

LOMBARDO RADICE, Giuseppe. Escritor italiano. Colaborador de la revista La Voce, fundada en 1908, en la cual se presentaba un análisis crítico de la realidad italiana y de la misión de la cultura en la vida social. Luego se caracterizó por la pasión ideológica y el encuentro con otras corrientes a propósito de la guerra y la intervención militar.

Cfra.: G. Petronio.

Obra:

La ciudad rosa (colaboración con Lanzato). 1942. T. Nou (Barcelona). Cía. J.

Viñas.

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de. (París, 1688- id., 1763). Desembarcó en la actividad teatral tras los fracasos con la novela y la tragedia Anibal. Abandonó la Comédie Française con cuyas reglas académicas se ahogaba, uniéndose a la Comédie Italienne, un mundo poético artificioso, donde los hechos de la vida se configuraban en una convención libremente fantástica. A tenor de esta tesis nacen *La surprise de l'amour* (1722), *Le jeu de l'amour et du hasard* (1734) y *Les fausses confidences* (1737).

Cfra.: El pequeño ESPASA y la enciclopedia Sopena.

Obra:

El triunfo del amor. 1958. Parque del Retiro de Madrid. Cía. "El Pequeño Teatro".

MAUGHAM, William Somerset. (París, 1874- Saint-Jean-Cap-Ferrat, 1965). Hijo de un abogado de la Embajada británica. Su formación en ambientes de lengua francesa le convirtió en un escritor bilingüe. Estudió medicina en Londres, profesión que nunca ejerció. Sus experiencias en la capital británica, su formación médica y la influencia de los escritores naturalistas franceses, están presentes en sus novelas: *Liza of Lambeth* (1897), *The Moon and Sixpence* (1919), *The Painted Veil* (1925), *The Razor's Edge* (1944) y *Catalina* (1948). Maugham obtuvo un notable éxito en los años veinte con sus comedias de costumbres, derivadas de algunas obras de Oscar Wilde: *The Circle* (1921), *East of Suez* (1922), *The Letter* (1925) y *The Sacred Flame* (1928).

Cfra.: G. Bordman, E. Pujals, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

Lady Frederick. 1940.

La carta. 1943/1948.

1944. T. Romea (Barcelona). Cía. E. Rambal.

T. Alcazar (Madrid). Cía. López Heredia.

Mis maridos. 1946.

1949. T. Barcelona. Cía. R. López Somoza-M. Davó.

El círculo. 1947.

Lluvia. 1947.

1948. T. Comèdia (Barcelona). Cía. C. Santamaría.

Teatro la otra comedia. 1950.

Tu mujer y mi mujer. 1950.

¿A qué hora volverás, querido?. 1950.

1951. T. Borrás (Barcelona) y T. Fontalba
(Madrid). Cía. Pepita Serrador.

1955. T. Fontalba (Madrid). Cía. Pepita Serrador.

La esposa constante. 1951.

1953. T. Barcelona. Cía. Tina Gascó-Fernando Granada.

1955. T. Reina Victoria (Madrid). Cía. T. Gascó-F. Granada.

Por encima de la vida. 1952. T. Barcelona. Cía. Pepita Serrador.

Victorias a medias. 1955.

Smith. 1960. T. Guimerá (Barcelona). Cía. titular del Alexis.

MAULNIER, Thierry. (Alés, 1909). Pseudónimo de Jacques Talagrand.
Dramaturgo y ensayista francés.

Cfra.: El pequeño ESPASA.

Obra:

La casa de la noche. 1957.

MAURIAC, François. (Burdeos, 1885- París, 1970). Educado en un ambiente de clase media católica, lo que le dificultó reconciliar el ámbito religioso con el carnal. El éxito le vino con *Le baiser au lépreux* (1922) y con *Génitrix* (1923). De sus obras escénicas destacan la famosa *Asmodée* (1938), *Les mal aimés* (1945), *Passage du Malin* (1948), *Le feu sur la terre* (1951), *Le pain vivant* (1962). También se dedicó al periodismo, en *Le Figaro* y en *L'Express*, pero adoptó posturas impopulares que le perjudicaron.

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obra:

Los malqueridos. 1950. T. C.A.P.S.A. (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

MENOTTI, Gian-Carlo. (1911). Italiano compositor de ópera. Estudió en el Curtis Institute of Music y popularizó la ópera en Broadway escenificando sus creaciones en salas de teatro. Las primeras de ellas correspondieron a *The Medium*, un drama que se centra en una médium trastornada que al fin es asesinada, y *The Telephone* (1947), un vaudeville musical; *The Consul* (1950), *The Saint of Bleeker Street* (1954) y su última ópera presentada en Broadway, *María Golovin* (1958).

Cfra.: G. Bordman.

Obras:

El teléfono. 1953. T. Calderón (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

La medium. 1953. T. Calderón (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

1959. T. Zarzuela (Madrid). Cía. Pequeño Teatro "Dido".

MÉRIMÉE, Prosper. (París, 1803- Cannes, 1870). Escribió colecciones de relatos, la primera apareció con el título *Mosaïque* (1833), y la otra, *Colomba* (1841). Nombrado Inspector General de Monumentos Históricos en 1834, viajó por toda Francia calificando monumentos y redactando informes. Senador durante el Segundo Imperio, y el más destacado escritor vinculado al régimen y a España, cuya primera visita data de 1830, sucediéndola cuatro más. De las creaciones de temas españoles destaca *Carmen*, la más famosa y base de la ópera de Bizet.

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obra:

La carroza de oro. 1954. T. Barcelona. Cía. T. Nacional de Cámara.

MILLER, Arthur. (Nueva York, 1915). Después de la quiebra del negocio de su padre judío durante la Depresión, trabajó en diversos oficios, estudió periodismo en la Universidad de Michigan y escribió comedias y guiones radiofónicos para su sustento. Ha llevado siempre una vida pública activa y comprometida políticamente. Los datos de su vida aparecen de una forma u otra en sus dramas y relatos coincidiendo en que la naturaleza de un hombre que, bajo la presión de las leyes de la sociedad, se ve empujado al suicidio. El éxito o el fracaso en los negocios resulta el tema básico en *All My Sons* (1947) y en *Death of a Salesman* (1947), dos dramas de éxito en los escenarios neoyorquinos. En *The Crucible* (1953) narra las persecuciones y procesos por brujería en el Salem de 1690 en conexión con la histeria de McCarthy. Otros títulos suyos: *A View from the Bridge* (1955), *After the Fall* (1964), *Incident at Vichy* (1964) y *The Price* (1968).

Cfra.: G. Bordman, Pérez Gállego, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

Todos eran mis hijos. 1951.

1959. T. Eslava (Madrid). Cía. Escuela de ICAL.

La muerte de un viajante. 1952. T. Comedia (Madrid). Cía. Lope de Vega.

1953. T. Comèdia (Barcelona). Cía. Lope de Vega

1955. T. Comedia (Madrid).

1959. T. Español (Madrid). Dirección José Tamayo.

Las brujas de Salem. 1956. T. Español (Madrid). Cía. titular.

Recuerdo de los lunes. 1957.

Panorama desde del puente. 1958. T. Lara (Madrid). Dirección Pedro López Lagar.

1959. (Barcelona). Cía. Pedro López Lagar.

MOLIÈRE, pseudónimo de Jean-Baptiste Poquelin. (París, 1622- id.,1673).

Estudió Humanidades en el Colegio de Clermont con compañeros que después le dieron ayuda y protección. Se licenció en leyes por la Universidad de Orleáns.

Fundó, junto con los Béjart, la compañía de "L'illustre Théâtre". A causa de la falta de éxito acabó en la cárcel por las deudas contraídas. Salió de París, recorrió el centro y sur de Francia trabajando como director, actor y autor con las obras de otros autores hasta que se formó el deseado prestigio que culminó en París, donde Luis XIV le cedió en propiedad un teatro. Los últimos quince años de su vida constituyen el período más prolífico. Sus famosas comedias critican la corrupción, el vicio, la impiedad, la hipocresía, la avaricia, la falta de moral de la nobleza de la época: Don Juan (1665), El Misántropo (1666), y sus tres obras maestras del año 1668, El anfitrión, George Dandin y El avaro.

Cfra.: El pequeño ESPASA.

Obras:

El avaro. 1940. T. Reina Victoria (Madrid). Cía. Valerio León.

1960. T. Español (Madrid). Dirección José Tamayo.

Sgarnarelle o El cornudo imaginario. 1953. T. Romea (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

El enfermo imaginario. 1954. T. Romea (Murcia).

1958. T. Popular Español (Madrid).

MOLNAR, Ferenc. (1878-1952). El versátil dramaturgo húngaro demostró alta calidad en sus románticas fantasías y comedias, las cuales enseguida alcanzaron los focos de los escenarios de Broadway con el aplauso unánime del público americano. Los siguientes títulos alcanzaron también fama: *The Devil* (1908), *The Phantom Lover* (1914), *Liliom* (1921), *The Swan* (1923), *The Guardsman* (1924), *The Play's the Thing* (1926).

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

Lilión. 1955. T. María Guerrero (Madrid).

MONTHERLANT, Henri Millon de. (París, 1892. id., 1972). Después que obtuvo prestigio como escritor de obras en prosa durante la post-guerra, se estrenó con el drama histórico del Siglo de Oro español, *La reina muerta* (1942). Todas sus obras

mantienen como base el contraste exaltando el valor individualista: El Gran maestro de Santiago, Port Royal, El Cardenal de España.

Cfra.: El pequeño ESPASA y la enciclopedia Sopena.

Obras:

El maestro de Santiago. 1950. T. Romea (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

La reina muerta. 1957. T. María Guerrero (Madrid).

NASH, Nathaniel Richard Nusbaum. (Filadelfia, 1913). Escribió sin éxito los libros Wildcat (1960) y The Happy Time (1968) y una serie de obras. La única pieza de renombre fue The Rainmaker (1954).

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

Yo traigo la lluvia. 1958. T. Cómico (Madrid). Cía. Pastora Peña.

NEVEUX, Georges. (Ucrania, 1900- París, 1982). Estudió Derecho y, mientras realizaba el servicio militar, concibió sus primeras piezas teatrales. Se estableció en París donde escribió una obra de teatro surrealista para Gaston Baty, quien extravió el texto. Esta obra estrenada en 1930, Juliette ou la clef des songes, destaca por el carácter precursor del teatro del absurdo, adaptada al cine y convertida en ópera posteriormente. Fue secretario general de la Comédie des Champs Elysées alternando con traducciones, con la escritura de guiones cinematográficos desembocando en un célebre autor teatral con Le voyage de Thésée (1943), Plainte contre inconnu (1946) y Zamore (1953). Tuvo puestos directivos en la televisión francesa y en 1973 obtuvo el Gran Premio de la Sociedad de Autores.

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obras:

Julieta o la clave de los sueños. 1954. T. C.A.P.S.A. (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

Querella contra desconocido. 1956. Cía. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo.

NICCODEMI, Dario, (1874-1934). Escritor italiano que innovó el teatro de consumo burgués con el boulevardier, una comedia ligera elegante, de fácil sentimentalismo y problemática superficial. Triunfó bajo estos paradigmas con Scampolo (1915), La nemica (1916), La maestrina (1918).

Cfra.: G. Petronio.

Obras:

El vuelo. 1942. T. Poliorama (Barcelona). Cía. E. Guitart.

La sombra. 1943. T. Barcelona. Cía. Irene López Heredia.

1944. T. Alcázar (Madrid). Cía. Irene López Heredia.

OBEY, André. (Douai, 1892- Montsoreau, 1975). Colaborador del grupo de teatro experimental "La Compagnie des Quinze", que estrenó Noé (1931), una pieza que auna la expresión poética y una conciencia entre lo literal y lo alegórico; Le viol de Lucrèce (1931) y La bataille de la Marne (1932). En Le trompeur de Séville (1937) y L'homme de cendre (1950), variaciones del mito de Don Juan, ofrecen mayor complejidad psicológica. En Lazare (1952) se centra de nuevo en un tema bíblico.

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obra:

Lázaro. 1960. T. Goya (Madrid). Cía. Pequeño Teatro "Dido".

O'CASEY, Sean. (Dublín, 1880- Torquay, 1964). De familia pobre y protestante con un bagaje cultural autodidacta. En 1926 se trasladó a Inglaterra, donde vivió desterrado y amargado por las críticas que recibía, a quién les atacó por su indiferencia ante las obras innovadoras publicando The Flying Wasp (1934). Sus últimas obras incluyen Red Roses for Me (1943), Cock-a-Doodle Dandy (1949) y la anticlerical The Bishop's Bonfire, estrenada en Dublín en 1955. Se le considera como el más grande de la segunda generación de dramaturgos del Abbey Theatre con una serie de tragedias realistas escritas después de la primera Guerra mundial: The Shadow of a Gunman (1923), Juno and the Paycock (1924) y The Plough and the Stars (1926), las cuales tienen por escenario los tenements que había conocido durante la guerra Civil.

Cfra.: G. Bordman, E. Pujals, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obra:

Juno y el pavo real. 1955. T. Español (Madrid). Cía. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo.

O'NEILL, Eugene. (Nueva York, 1888-1953). Hijo de los actores James O'Neill y Ellen Quinlan. Después de escuelas católicas, particulares, un año en Princeton, de enrolarse como marinero, de ser actor y periodista, acabó en un sanatorio a consecuencia de una crisis nerviosa; convaleciente allí de tuberculosis, leyó a los grandes dramaturgos universales, e inspirándose en su vida en el mar y los desequilibrios de su familia, se inició con *The Web* (1913-14). Los "Provincetown Players" estrenaron su primera comedia representada, *Bound East for Cardiff* (1916) a la que la precedieron más. Obtuvo el premio Pulitzer por *Beyond the Horizon* (1920) y *Anna Christie* (1912). Sus trabajos dramáticos se vieron frustrados por la enfermedad de Parkinson y otras dolencias causadas por el alcoholismo y las neurosis familiares. Durante doce años no estrenó en Broadway, aunque obtuvo el premio Nobel en 1936. Títulos conocidos suyos son: *The Emperor Jones* (1920), *The Hairy Ape* (1922), *Desire Under the Elms* (1924), *All God's Chillum Got Wings* (1924), *The Great God Brown* (1926), *Marco Millions* (1929), *The Fountain* (1925), *Strange Interlude* (1928), *Dynamo* (1929), *Lazarus Laughed* (1926). Las obras maestras de la madurez de su carrera corresponden a la

trilogía *Mourning Becomes Electra* (1931), *Ah, Wilderness!* (1933), *Days Without End* (1934), *The Iceman Cometh* (1946), *A Tale of Possessors Dispossessed*, *A Touch of the Poet* (1958); dos dramas, *Long Day's Journey into Night* (1956) y *A Moon for the Misbegotten* (1957).

Cfra.: G. Bordman, Pérez Gállego, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

En el camino. 1947.

Antes del desayuno. 1947. T. Studium (Barcelona). Cía. Thule- Teatro de Ensayo.

1954. T. Barcelona. Cía. Teatro de Cámara.

1958.

Anna Christie. 1947. T. privado (Barcelona). Cía. Teatro Experimental.

1956.

1959. T. *Infanta Isabel* (Madrid). Cía. Nuria Espert.

T. *Griego* (Barcelona).

1960.

El gran diós Brown. 1949. T. Calderón (Barcelona). Cía. Teatro Experimental.

El emperador Jones. 1949.

1954. T. *Comèdia* (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

Diferente. 1951. T. *Romea* (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

1952.

Todos los hijos de Diós tienen alas. 1952. T. Paraninfo Filosofía y Letras (Madrid). Cía. T.E.U. dicha Facultad.

El deseo bajo los olmos. 1952. T. Romea (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

1953. T. María Guerrero (Madrid). Cía. Teatro de Cámara.

1954. Dirección Carmen Troitiño- José Luis Alonso (t. de cámara)

Más allá del horizonte. 1952.

1956. Cía. Pequeño Teatro "Dido".

Tres comedias del mar. 1954. T. Comèdia (Barcelona). Cía. Teatro Club.

1958. T. Escuela Ingenieros Industriales. Cía. Grupo escénico "Tede".

Donde está la señal de la cruz. 1956. T. Casa Americana.

En la zona. 1956. T. Casa Americana.

Días sin fin. 1957.

Dreamy Kid. 1957.

El soñador. 1957/1958.

1959. T. talleres Metro. Cía. Teatro de Educación y Descanso.

Viaje de un largo día hacia la noche (Largo viaje hacia la noche).1957/1959.

1960. T. Lara (Madrid). Dirección A. González

Vergel.

Donde está marcada la cruz. 1958.

Aceite. 1958.

La petición de mano. 1958. T. Colegio Mayor Covarrubias. Cía. T.E.U.

Extraño interludio. 1959

Intimamente unidos. 1959.

1960. T. Facultad Filosofía y Letras. Cía. T.E.U. dicha Facultad.

El poeta y sus sueños. 1959.

1960. T. Ateneo (Madrid). Cía.T. de Cámara "La Rábida".

OSBORNE, John. (Londres, 1929). Con sólo veintiséis años, estrenó *Look Back in Anger* en el Royal Court Theatre de Londres, una obra representativa del momento. La figura masculina, Jimmy, mentalmente enfermiza, fue aceptada como un símbolo popular, portavoz del descontento de la nueva generación contra el ambiente y las circunstancias en que vivía. Además, le pertenecen los siguientes títulos: *The Entertainer* (1957), *Luther* (1961), *Under Plain Cover* (1963), *Inadmissible Evidence* (1968), *Time Present* (1968), *West of Suez* (1971), *A Sense of Detachment* (1973), *Watch It Come Down* (1975).

Cfra.: Pujals y El pequeño ESPASA.

Obras:

El animador. 1958.

Causa perdida. 1958.

Mirando hacia atrás con ira. 1959. T. Bellas Artes (Madrid). Cía. Pequeño Teatro "Dido".

PATRICK, John. (Louisville, 1907). Asistió a las universidades de Columbia y Harvard. Aunque representó varias obras en Broadway, obtuvo sus mayores éxitos con *The Hasty Heart* (1945), una historia de un soldado que sabe que se muere y *The Teahouse of the August Moon* (1953), una comedia en tres actos. Sus otras obras resultan muy populares en los grupos de aficionados y de programas de verano.

Cfra.: G. Bordman.

Obras:

La casa de té de la luna de agosto. 1958. T. María Guerrero (Madrid). Dirección Claudio de la Torre.

1960. T. Griego de Montjuich. Cía. Lope de Vega.

La desconcertante Sra. Savage. 1959. T. Marías Guerrero (Madrid).

PAYNE, John Howard. (Nueva York, 1791- 1852). Vivió en Boston y, finalmente, se trasladó a Londres lo que le valió la fama. Escribió entre cincuenta o sesenta obras, de las que destacan: *Brutus* (1819), *Thérèse* (1821), *Charles the Second* (1824). En 1832 se estableció en América hasta su muerte.

Cfra.: G. Bordman y Pérez Gállego.

Obra:

Un asesino entre nosotros. 1945. T. Nou (Barcelona). Cía R. Caralt.

PERRAULT, Charles. (París. 1628- id., 1703). Perteneciente a una distinguida familia de la burguesía. Ejerció puestos administrativos de importancia con Colbert, quien le animó a reformar la organización de la Académie Française. Individuo polémico cuando apoyó a "los modernos" en el poema, *Le siècle de Louis le Grand* (1687), que desembocó en la "Querelle des anciens et des modernes". Debió su fama a un libro que publicó con el nombre de su hijo Pierre. En *Contes de ma mère Loyer* (1697), narra cuentos de origen popular.

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obra:

Aventuras del gato con botas. 1950. T. Calderón (Barcelona).

PIRANDELLO, Luigi. (Agrigento, 1867- Roma, 1936). Después de sus estudios universitarios en Alemania, se estableció en Roma como escritor profesional. Por la delicada salud de su mujer, escribió la mayor parte de sus obras narrativas supliendo los ingresos docentes. Su tragedia personal le proporcionó sus temas narrativos y dramáticos: *La signora Frola e il Signor Ponza suo genero*, escrita en forma de relato en 1915, escenificada más tarde con el título *Così è se vi pare* (1917); el absurdo tragicómico de la vida humana en *La Patente* (1911-19), *Caffè notturno* -*L'uomo dal fiore in bocca* (1918-23), *Il giuoco delle parti* (1918), *Enrico IV* (1922), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). Obtuvo el premio Nobel de Literatura en 1934.

Cfra.: G. Petronio, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial, El pequeño ESPASA.

Obras:

Seis personajes en busca de un autor. 1950. T. C.A.P.S.A. (Barcelona). Cía. Teatro de Arte Marta Grau-Arturo Carbonell.

1956. T. Español (Madrid). Cía. titular.

El hombre de la flor en la boca. 1958. T. Facultad Filosofía y Letras.

1959. T. Colegio Mayor Covarrubias. Cía. T.

Móvil "El Biombo".

Enrique IV. 1958. T. Español (Madrid). Cía. Irene López Heredia.

1960. T. Griego de Montjuich. Cía. Lope de Vega.

Vestir al desnudo. 1959. T. Alexis (Barcelona). Cía. Ciudad de Barcelona.

PITIGRILLI. Seudónimo de Segre Dino. (1893-1975). Humorista italiano que crea una fórmula en la que burla los mitos burgueses y respeto por ellos, dando lugar a novelas y cuentos. Más tarde se convierte al catolicismo y al fascismo. Siguió escribiendo pero ajeno ya a los gustos del público y a la evolución de la sociedad. Entre sus obras destacan: Mammiferi di lusso (1920), La cintura di castità (1920), La vergine a diciotto carati (1924).

Cfra.: G. Petronio.

Obra:

Lecciones de amor. 1956. T. Lara (Madrid).

POE, Edgar Allan. (Boston, 1809- Nueva York, 1849). Huérfano de padre desde muy niño, su madre era una actriz inglesa, por lo que fue adoptado por John Allan, un rico comerciante del Estado de Virginia. Su existencia turbia e inquieta le llevó a que buscara refugio en el alcohol muriendo de una crisis de delirium tremens. Dejó una obra inmensa impregnada de un ambiente policíaco y de misterio alcanzando maestría en el género de lo extraño y de lo espeluznante: Berenice (1835), Ligeia (1838), The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket (1838), The Fall of the House of Usher (1839), Eureka (1839).

Cfra.: G. Bordman, Pérez Gállego y El pequeño ESPASA.

Obra:

El rey peste. 1958. T. Recoletos (Madrid). Cía. "Los independientes".

PRIESTLEY, John Boynton. (Bradford, 1894- Stratford-upon-Avon, 1984). Hijo de un maestro de escuela. Después del servicio militar durante la primera Guerra mundial, acabó sus estudios en el Trinity Hall (Cambridge). Marchó a Londres donde escribió ensayos y periodismo literario. Desempeñó un importante papel por sus emisiones patrióticas durante la segunda Guerra mundial, como editor, como experimentador teatral. Durante los años treinta comenzó la carrera de comediógrafo con igual éxito: Dangerous Corner (1932), Time and the Conways (1937), When We Are Married (1938), Eden End (1934), An Inspector Calls

(1945), la comedia *The Dragon's Mouth* (1952), escrita en colaboración con su mujer, la arqueóloga *Jacquetta Hawkes*. Su extensa lista de publicaciones cuenta también con adaptaciones teatrales, guiones cinematográficos, programas radiofónicos, volúmenes de ensayos y ensayos históricos, y tomos de fragmentos autobiográficos.

Cfra.: E. Pujals, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y *El pequeño ESPASA*.

Obras:

La herida del tiempo. 1942.

1943. T. *María Guerrero* (Madrid). Cía. titular.

1960. T. *Eslava* (Madrid). Dirección Luis Escobar. T.

Candilejas (Barcelona).

Música en la noche. 1948. T. Barcelona. Cía. Thule. Teatro de Ensayo.

1951/1953.

Desde los tiempos de Adán. 1949.

1952. T. *Comèdia* (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

Llegaron a una ciudad. 1950. T. C.A.P.S.A. (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

1958.

El gran espejo. 1951.

Música en la noche. 1953. T. *María Guerrero* (Madrid). Cía. T.E.U. Facultad Veterinaria.

Llama un inspector. 1951/1955. T. Español (Madrid). Cía. titular.

El invernadero. 1952.

La boca del dragón. 1953. T. C.A.P.S.A. (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

1956. Cía. Pequeño Teatro "Dido".

Alarma en la ciudad jardín. 1953.

1958. T. Recoletos (Madrid). Cía. "Altius".

El fin del paraíso. 1955.

1958. T. Recoletos (Madrid). Dirección Manuel Benítez-Diego

Hurtado.

Yo estuve una vez aquí. 1959. T. Colegio Mayor La Almudena. Dirección Miguel

Perpén.

QUEYROUL, KÉROUL, Henri. (Corte (Córcega, 1857- 1921). Novelista y autor dramático francés. Entre sus novelas publicadas más populares destacan Víctima de amor, El mudito y Joven sin dote. De las numerosas obras escénicas en su haber sobresalen El tío Celestino, El viaje de Berlurón y La bella especiera.

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe.

Obra:

El segundo marido (col. con Barre). 1949.

RACINE, Jean. (La Ferté-Milon, 1639- París, 1699). Quedó muy pronto huérfano de madre y padre y pasó al cuidado de su abuela. Estudió en Port-Royal, donde asimiló las doctrinas jansenistas, estrenándose como poeta. Se trasladó a París cuya sociedad le envolvió en una órbita mundana. En su obra se acercó lo más posible a la perfección o ideal de la tragedia clásica. Aunque escribió alguna comedia, debe su fama a las tragedias, entre las que destacan: Andromaca (1667), Britannicus (1669), Berenice (1670), Iphigénie (1674), Fedra (1677), su obra maestra; Esther (1689), Athalie (1691).

Cfra.: El pequeño ESPASA.

Obra:

Fedra. 1959. T. Ateneo (Madrid).

Phedre. 1960. T. Romea (Barcelona). Cía francesa Silvia Monfort.

RAND, Ayn. Escritora rusa contemporánea, emigrada. Se reveló como novelista de técnica vigorosa y sagacidad con su obra, Los que vivimos, versión poemática de los clásicos valores morales en el régimen comunista.

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe.

Obra:

La noche del 16 de enero. 1957. T. Comedia (Madrid). Dirección Huberto Pérez de la Ossa.

RAPHAELSON, Samson. (Nueva York, 1896- 1983). Educado en la Universidad de Illinois. Periodista y escritor de narraciones breves antes de que mirara hacia el teatro. Entre sus títulos destacan *Young Love* (1928), *The Wooden Slipper* (1934); su comedia popular, *Accent on Youth* (1934), *White Man* (1936), *Skylark* (1939), *Jason* (1942), *The Perfect Marriage* (1944), centrado en un matrimonio que era todo menos perfecto y *Hilda Crane* (1950). También escribió guiones cinematográficos.

Cfra.: Bordman.

Obra:

Amor al dictado. 1959. T. Windsor (Barcelona).

RATTINGAN, Sir Terence. (Londres, 1911- Hamilton, 1977). Sus mejores obras se caracterizan por su fuerza dramática y calidad literaria, aunque caen en la superficialidad algunas veces. Contó numerosos éxitos en el continente americano, el primero de ellos *French Without Tears* (1937), que le siguieron *O Mistress Mine* (1946), *The Winslow Boy* (1947), *The Browning Version* (1948), *The Deep Blue Sea* (1952), *The Sleeping Prince* (1953), *Separate Tables* (1956), *Ross* (1961) y *In Praise of Love* (1974).

Cfra.: G. Bordman y *El pequeño ESPASA*.

Obras:

El príncipe durmiente. 1955.

1957. T. Club Recoletos (Madrid).

Felicidades Esther. 1955.

Arlequinada. 1956.

Los dioses miran lejos. 1956. Cía. T.O.A.R.

La versión de Browning. 1956.

El chico de los Winslow. 1957.

1958. T. Reina Victoria (Madrid). Cía. Maruja

Asquerino.

Alejandro Magno. 1958. T. Parque del Retiro (Madrid). Cía. "Teatro de Hoy".

Quién es Silvia. 1959. T. María Guerrero (Madrid). Dirección Claudio de la Torre.

RENOIR, Jean. (París, 1894). Director de cine francés, hijo de Pierre-Auguste.

Sus películas más destacadas son La perra, Madame Bovary, La Marseillaise y La gran ilusión, hechas en Francia. En 1941 marchó a Hollywood y produjo The Southerner, Memorias de una doncella y El río. Regresó a Francia en 1951 y dirigió La carroza de oro en technicolor; Cancán francés (1954), Elena y los hombres, El testamento del doctor Cordellier (1959), Le déjeuner sur l'herbe y Le caporal epinglé (1961). En el año 1974 se le otorgó un Oscar especial por su contribución al arte cinematográfico.

Cfra.: los diccionarios Espasa.

Obra:

Orvet. 1958. T. Recoletos (Madrid). Cía. "Albar".

REY, Henri-François. (Toulouse, 1919- París, 1987). Individuo polifacético: dedicó su tiempo al periodismo, a la escritura de ensayos, novela, guiones cinematográficos y teatro. Es el novelista de la muerte del amor y de un erotismo sin otro fin que la nada. De sus tres novelas publicadas *La fête spagnole* (1959), *La comédie* y *Les pianos mécaniques*, la última se desarrolla en Calella, y ha sido llevada al cine bajo el título de *Los pianos mecánicos*, ganando el premio Interallié, 1962. Entre sus obras de teatro destacan *Opéra pour un tyran* (1967), *La Bande à Bonnot* (1971).

Cfra.: H. Lemaître, los diccionarios de Espasa y de Oxford.

Obra:

La loca aventura (colaboración con Flers y Caillavet). 1942. T. Nou (Barcelona). Cía. M. Prendes- C. Lemos.

ROMAINS, Jules. (Saint-Julien-Chapteuil, 1885-París, 1972). Novelista y ensayista francés que alcanzó la fama con la comedia de inclinación satírica, *El doctor Knock o el triunfo de la medicina*; una obra maestra cuya adaptación cinematográfica resultó un éxito. También escribió el ciclo novelístico *Los hombres de buena voluntad*.

Cfra.: El pequeño ESPASA y la enciclopedia Sopena.

Obra:

El doctor Knock o el triunfo de la Medicina. 1951. T. Principal (Zaragoza).

ROSSO DE SAN SECONDO, Pier Maria. (Sicilia, 1887-1956). Italiano ligado por lazos de amistad a Pirandello, quizá intermediario entre el escritor siciliano y el teatro expresionista alemán. En sus dramas tradujo en formas expresionistas el sufrimiento del hombre dividido entre razón e instinto, atrapado en pasiones que, privándolo de voluntad, lo arrastran a una especie de danza universal. Entre estos dramas destacan: *Marionette, che passione!* (1918), *La bella addormentata* (1919), *Lazzarina tra i coltelli* (1923) y *Una cosa di carne* (1924).

Cfra.: G. Petronio y la enciclopedia Sopena.

Obra:

Entre vestidos que danzan. 1942. T. Urquinaona (Barcelona). Cía. A. de Soria.

ROSTAND, Edmond. (Marsella, 1868- París, 1918). Famoso en 1897 con la comedia *Cyrano de Bergerac*, el personaje sublime frente a lo grotesco, con un dolor resignado de alguien marginado por la vida. Seguida de ésta *L'Aiglon* (1900), un drama histórico basado en la vida de Napoleón II. Sus primeros dramas corresponden a: *Les Romanesques* (1894), *La Princesse Lointaine* (1895), *La Samaritaine* (1897).

Cfra.: H. Lemaître, *El pequeño ESPASA* y el de Oxford.

Obra:

Cyrano de Bergerac. 1942. T. Lope de Vega (Madrid). Cía. E. Rambal.

1944. T. Romea (Barcelona). Cía. E. Rambal.

1955. T. Español (Madrid).

ROY, Jules. (Rovigo (Argelia), 1907). Militar de carrera condecorado por sus servicios en la RAF durante la guerra, oficio que dejó para dedicarse a la literatura y al periodismo. Sus creaciones de prosa reflejan sus vivencias durante la guerra, como *La vallée heureuse*, con la que obtuvo el Prix Theophraste Renaudot, 1946; *Le navigateur* (1954), y *La bataille dans la rizière* (1953). Títulos posteriores incluyen *Les flammes de l'été* (1956), *Les belles croisades* (1959), y las obras de teatro *Les cyclones* (1954) y *Le fleuve rouge* (1957).

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obra:

El templario. 1957. Cía. Teatro de Cámara del Ateneo.

ROUSSIN, André. (Marsella, 1911). Periodista que, después de debutar sin mucho éxito con *Am-Stram-Gram* (1945), triunfó en la segunda post-guerra con *La barraca* (1947), *Los huevos del avestruz* (1948), *Nina* (1949), *Bobosse* (1949), *La locomotora* (1967), *Nunca se sabe*, entre otras. Todas reflejan una

intelectualización con toques psicológicos e ironización mediante un lenguaje burlesco. En 1973 ingresó en la Académie Française.

Cfra.: El pequeño ESPASA y la enciclopedia Sopena.

Obras:

Nina. 1951. T. Romea (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

Bobosse. 1958. T. Comedia (Madrid). Dirección A. Marsillach.

El marido, la mujer y la muerte. 1959. T. Comedia (Madrid). Cía. Recoletos.

SALACROUX, Armand. (Ruán, 1899). Dramaturgo francés. Autor de La tierra es redonda, Amores cruzados, La desconocida de Arrás, etc.

Cfra.: El pequeño ESPASA.

Obra:

La desconocida de Arrás. 1958. T. Eslava (Madrid). Cía. "La Comedia Española".

SARDOU, Victorien. (París, 1831- id., 1908). Escritor de gran talento y fecundidad, triunfó en casi todas las formas del drama, en la comedia de intriga, en la de costumbres, en la política y en el drama histórico. Sus primeros éxitos los obtuvo con Monsieur Garat y Les prés Saint Gervais (1806). Son notables: Rabagos, Patria, Termidor, Madame Sans-Gêne y Divorciémonos, llena de ingenio satírico. Algunos de sus melodramas posteriores los compuso para Sara Bernhardt, y los dramas Robespierre (1902) y El Dante (1903) para Enrique Irving.

Cfra.: G. Bordman y los diccionarios de Espasa.

Obra:

La corte de los venenos. 1953. T. Calderón (Barcelona). Cía. E. Rambal.

SAROYAN, William. (Fresno (California), 1908- id., 1981). Tuvo muchos oficios hasta que sorprendió a la crítica con *The Daring Young Man on the Flying Trapeze* (1934). Autor que presentaba un mundo grotesco y amable donde su lejano origen armenio quedaba plasmado en la descripción de una sociedad donde se juntaba la esperanza con la soledad. Entre sus obras teatrales más importantes, además de numerosas narraciones, destacan: *The Man with the Heart in the Highlands* (1938), *The Time of Your Life* (1939), *Subway Circus* (1940), *The Beautiful People* (1941), *The Ping Pong Game* (1945) y *The Hungerers* (1945).

Cfra.: G. Bordman, Pérez Gállego y los diccionarios Espasa.

Obras:

Mi corazón está en las montañas. 1950. T. Studium (Barcelona). Cía. T. Yorick.

El momento de tu vida. 1953. T. María Guerrero (Madrid). Cía. T.E.U. Facultad de Filosofía y Letras. (t. de cámara)

La hermosa gente. 1955. Cía. T.E.U. Facultad de Ciencias Políticas. (t. de cámara)

1956. T. Lara (Madrid). Cía. Teatro de Ensayo.

SARTRE, Jean Paul. (París, 1905- id., 1980). El teórico más destacado del existencialismo, movimiento definido en su obra filosófica *El ser y la nada* y en su tragedia *Las moscas*. Próximo políticamente al marxismo y a la interpretación marxista de la historia, insistió en la utilidad para aquella doctrina de la filosofía existencialista. Entre sus obras teatrales se citan: *A puerta cerrada* y *Las manos sucias*. En 1964 le concedieron el premio Nobel de Literatura, pero lo rechazó.

Cfra.: El pequeño ESPASA.

Obra:

A puerta cerrada. 1948. T. Comèdia (Barcelona). Cía. T. de Estudio.

SCHILLER, Friedrich. (Marbach a. Neckar 1759- Weimar 1805). Sus obras dramáticas, filosóficas y estéticas tratan de su preocupación por la libertad. Comenzó como un miembro tardío del Sturm und Drang, con dramas de rebeldía social y política: Die Räuber (1781), Die Verschwörung des Fiesco zu Genua (1783), Kabale und Liebe (1784). Con la publicación de Don Carlos (1787), el drama de rebelión es sustituido por la tragedia histórica. En Wilhelm Tell (1804), su última tragedia, la libertad continua siendo el tema dominante. En su madurez escribió: Maria Stuart (1800), la Juana de Arco de Die Jungfrau von Orleans (1801) y la trilogía de Wallenstein (1798-9).

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

María Estuardo. 1943. T. Español (Madrid). Cía. titular.

Wallenstein. 1944. T. Comèdia (Barcelona). Alumnos del Colegio Alemany.

SCHWABACHER, Henri Simon. (París, 1875- id., 1937). Novelista y autor dramático más conocido por el pseudónimo de Henri Duvernois. Dejó un numeroso repertorio de obras entre las que figuran las siguientes novelas: *Le mari de la Couturière* (1909), *La maison des confidences* (1914), *Morte le bête* (1921) y *Le boulevard* (1927).

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe.

Obras:

Yo soy yo. 1943.

Después del amor (colaboración con Wolf). 1945.

SHAFFER, Peter Levin. (1926). Escritor inglés cuyos trabajos a menudo tuvieron éxito en America. Se representó en Broadway *Five Finger Exercise* (1959), una doble *The Private Ear and The Public Eye* (1963), *The Royal Hunt of The Sun* (1965), sobre la conquista española del Perú; una segunda obra doble, *Black Comedy and White Lies*; *Equus* (1974) y *Amadeus* (1981), que trata de la relación de Salieri con Mozart. Su hermano gemelo, Anthony, fue el autor del popular thriller, *Sleuth* (1970).

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

Ejercicio para cinco dedos. 1959. T. Infanta Beatriz (Madrid). Director Alberto González Vergel

SHAKESPEARE, William. (Stratford-upon-Avon, 1564- id., 1616). Vivió en Londres trabajando como autor-actor y empresario del teatro The Globe. Sus obras dramáticas se calculan en unas treinta y ocho, sin la exactitud sobre la cronología de las mismas. En un primer período (1590-94) se anuncian sus grandes dotes con Comedia de las equivocaciones, Tito Andronico y La fierecilla domada. En el segundo periodo (1595-1600) escribió la mayor parte de sus mejores comedias: El sueño de una noche de verano, El mercader de Venecia, Mucho ruido para nada, Las alegres comadres de Windsor, Como gustéis, y las tragedias, Romeo y Julieta, Julio César, Ricardo II, Enrique IV, y Enrique V. El período de 1601-1608 es el de sus grandes tragedias: Hamlet, Otelo, El rey Lear, Macbeth. De su última producción destacan: La tempestad, Pericles y El cuento de invierno.

Cfra.: El pequeño ESPASA.

Obras:

Macbeth. 1942. T. Español (Madrid). Cía. titular.

Romeo y Julieta. 1943. T. Español (Madrid). Director Cayetano Luca de Tena.

1946. T. Eslava (Valencia). Cía. Lope de Vega.

1953. T. Orfeo Graciense (Barcelona). (t. de cámara)

Sueño de una noche de verano. 1945/1947. T. Español (Madrid). Cía. titular.

Hamlet. 1949. T. Español (Madrid). Cía titular.

La doma de la indomable. 1952. T. Borrás (Barcelona). Cía. A. Ulloa.

Julio César. 1955. T. romano (Mérida). Cía titular del Español.

1957. T. Griego de Montjuich.

1960. T. Griego de Montjuich. Cía. titular del Lope de Vega.

Otelo. 1957. T. al aire libre en Castrelos (Vigo).

La fierecilla domada. 1958.

Titus Andronicus. 1958. Cía. La Comedia Española.

La tragedia de Hamlet. 1960. T. Griego de Montjuich. Cía. de Nuria Espert.

SHAW, George Bernard. (Dublín, 1856- Ayot Saint Lawrence, 1950). De clase media humilde. Trabajó en la oficina de un agente inmobiliario y en 1876 se trasladó a Londres donde durante diez años vivió como mantenido de su madre. Escribió cinco novelas sin éxito, se hizo socialista activo y brillante orador público. Escribió críticas artísticas, musicales y teatrales en la Saturday Review, en donde atacó al teatro londinense de la época, anticuado e intelectualmente árido. Colaboró con William Archer en Widowers' Houses. Rechazado por los teatros comerciales por su atrevimiento, se buscó lectores para sus primeras comedias, en las que se incluyen Mrs Warren's Profession, Arms and the Man, You Never Can Tell y Candida. A partir de 1904, se relacionó con el renacimiento intelectual del teatro inglés, cuya semilla germinó en Caesar and Cleopatra (1906), John Bull's Other Island, Major Barbara, The Doctor's Dilemma (1906), Getting Married (1908), Misalliance (1910) y Androcles and the Lion (1913). La "alta comedia" Pygmalion (1913) constituyó su mayor éxito comercial. Ya sexagenario,

escribió su "Pentateuco metabiológico": Back to Methuselah y la comedia histórica, St. Joan (1923), obra constante en las modernas carteleras.

Cfra.: G. Bordman, E. Pujals, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obras:

Los despachos de Napoleón. 1945.

O'Flaherthy V.C.. 1946. T. Barcelona. Cía. Teatro de Arte Marta Grau y Arturo Carbonell.

Cándida. 1946.

1957. Cía. Pequeño Teatro "Dido".

1958.

Pigmaleon. 1948.

National 6. 1950.

Así mintió él al esposo de ella. 1952.

La dama morena de los sonetos. 1953.

Santa Juana. 1957.

Su esposo. 1957.

Héroes. 1958.

Caesar and Cleopatra. 1959. Teatro Parque del Retiro (Madrid). Director Fernando Granada.

SHAW, Irwin. (Brooklyn,1913-1984). Trabajó en varios oficios antes de licenciarse por el Brooklyn College. Escribió seriales radiofónicos y guiones para Hollywood. En el teatro se inició con el drama en un acto *Bury the Dead* (1936), *The Gentle People: A Brooklyn Eagle* (1939) y *Sons and Soldiers* (1944), género que pronto abandonó para pasar a la novela: *The Young Lions* (1948), *Two Weeks in Another Town* (1960), *Nightwork* (1975), *The Troubled Air* (1951), *Lucy Crown* (1956), y *Evening in Byzantium* (1973) donde alcanzaría una cota de esplendor. Su mayor éxito lo consigue con la versión televisiva *Rich Man, Poor Man* (1969).

Cfra.: G. Bordman, Pérez Gállego y el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obra:

Lucy Crown, historia de una mujer (c.c. Jean Pierre Aumont). 1959.

1960. T. Reina Victoria (Madrid).

SHERIFF, Robert Cedric. (Kingston-on-Thames, 1896). En su drama *Journey's End* (Fin de jornada, 1928) recogió sus experiencias de la primera Guerra mundial, donde fue herido. Otra obra destacable es *Basger's Green*. Escribió numerosas novelas: *The Fortnight in September*, *Chedworth*, *Another year*.

Cfra.: el diccionario Espasa.

Obras:

Miss Mabel. 1952.

1954. T. Infanta Isabel (Madrid).

Veinticuatro horas en blanco. 1954.

El ángel y el pistolero. 1955. T. Comedia (Madrid).

SHERWOOD, Robert Emmet. (New Rochelle, 1896- New York, 1955). Se educó en Harvard y conoció los rigores de la guerra. Escribió guiones cinematográficos, comedias, dramas, ensayos políticos, y trabajó como editor en Time y Scribner's Magazine. Entre su producción destacan: el drama, The Road to Rome (1927), The Love Nest (1927); la comedia The Queen's Husband (1928) y Waterloo Bridge (1930); This is New York (1930) y Reunion in Vienna (1931) siguen una línea distinta, incluso la segunda rozando el melodrama; Acropolis (1933), Idiot's Delight (1936); The Petrified Forest (1935), una obra que simboliza la huida imposible del mal y de la civilización; Tovarich (1936), Abe Lincoln in Illinois (1938) y There Shall Be No Night (1940).

Cfra.: G. Bordman, Pérez Gállego y El pequeño ESPASA.

Obras:

El bosque petrificado. 1957.

El camino de Roma. 1959. T. Windsor (Barcelona). Cía. Amparo Soler.

SIMENON, Georges. (Lieja, 1903). Autor de novelas policíacas, en las que creó la figura del inspector Maigret. La obra Chemin sans issue (Callejón sin salida,

1955), aborda la historia de un arrepentimiento. Gran creador de un mundo con precisión psicológica, exactitud de rostros, almas y actitudes.

Cfra.: El pequeño ESPASA.

Obra:

Maigret y el asesino de la rue Carnot. 1960. T. Goya (Madrid).

STOKER, Bram (Abraham). (Dublín, 1847-1912). Cursó una distinguida carrera en matemáticas en la Universidad de Dublín y fue presidente de la Sociedad Filosófica. Durante algún tiempo desempeñó un empleo como funcionario público en Dublín y publicó *The Duties of Clerks of Petty Sessions in Ireland* (1878). Escribió crítica teatral en la redacción del *Daily Telegraph* y en 1878, su admiración por Henry Irving, le convirtió en agente y secretario del actor, experiencia que plasmó en *Personal Reminiscences of Henry Irving* (1906). Ninguna de sus narraciones, *Mystery of the Sea* (1902), *The Lady of the Shroud* (1909), *Famous Imposters* (1910) es recordada hoy, con excepción de *Dracula* (1897), cuya continuación fue publicada en 1914, tomando como base los borradores dejados por el autor.

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obra:

Drácula. 1945. T. Romea (Barcelona). Cía. E. Rambal.

STRINDBERG, August. (Estocolmo, 1849- id., 1912). Escritor que sintió la necesidad de poner en claro su vida, dejando muchos trabajos autobiográficos. Tras el éxito con el drama histórico Mäster Olof en 1872 (se publicó en 1881), inició su carrera de flagelador de la sociedad establecida, incluso teniendo problemas serios con la ley. Los dramas Padre (1887) y Fröken Julie (1888), pronto le otorgaron fama internacional. Su vuelta a la religión se expresó en Till Damaskus, I-III (1898-1901), Advent (1898), Brott och brott (1899), Pask (1900), Kronbruden (1901), Svanevit (1901). Mayor éxito con el público tuvieron Folkungasagan (1899), Gustav Vasa y Eric XIV (ambos 1899), y Dödsdansen (1900). En sus últimos años lo ocupó el Teatro Íntimo, que fundó con el joven director A. Falck.

Cfra.: G. Bordman, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obra:

La más fuerte. 1944. Cía. Teatro de Estudio.

1956. T. Lara (Madrid). Cía. Teatro de Ensayo.

1959. Director Miguel Perpén. (T. de cámara en Madrid)

SUPERVIELLE, Jules. (Montevideo, 1884- París, 1960). Marchó muy joven a París donde tuvo lugar su formación intelectual y artística. Después de los estudios de Leyes y Ciencias Políticas, desempeñó varios cargos diplomáticos. Sus primeros versos, escritos siempre en francés, evocan el paisaje americano y el mar evolucionando a una inquietud cósmica y correspondencia entre las

intuiciones sensibles del espacio y el tiempo. Las obras en teatro son La bella del bosque y Bolívar (1936).

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y Espasa.

Obra:

La bella del bosque. 1958. (t. de cámara en Madrid)

SYNGE, John Millington. (Rathfarnham 1871- Dublín, 1909). Figura representativa en el Renacimiento Celta. Al término de sus estudios en Dublín, marchó a París, sobreviviendo con las muy mal pagadas críticas de literatura inglesa y francesa para revistas. En 1899 conoció a Yeats, quien le aconsejó que residiera en las Islas Aran. Allí encontró el lugar idóneo como fuente de inspiración, con frutos sustanciosos: la obra en un solo acto, A la sombra del valle, estrenada en el Abbey Theatre en 1903; Riders to the Sea (1904), La fuente de los santos, The Playboy of the Western World (1907), y Deirdre of the Sorrows (1910).

Cfra.: E. Pujals, la enciclopedia Sopena y El pequeño ESPASA.

Obra:

El farsante del mundo occidental. 1956. T. Nacional de Cámara y Ensayo (Madrid).

TAGORE, Rabindranath. (Calcuta, 1861- Santiniketan, 1941). Escribió en bengalí y en inglés. Sus obras, profundamente místicas, han sido traducidas a casi todos los idiomas. Las escritas en prosa corresponden a su fase inicial. Confirma su gran temperamento poético y dramático en Canciones vespertinas, Cantos matutinos, La venganza de la Naturaleza (drama), Cuadros y canciones y Gitanjali, colección de canciones que dieron al poeta fama universal y le pusieron en contacto con las más destacadas figuras del arte y de la ciencia. En 1913 se le concedió el premio Nobel de Literatura.

Cfra.: el diccionario Espasa.

Obra:

El rey del salón oscuro. 1956. Cía. T.O.A.R.

TALAGRAND, Jacques. Véase MAULNIER, Thierry.

TÁRDIEU, Jean. (St. Germain-de-Joux. 1903). Su bagaje artístico comenzó a muy temprana edad: escribió poemas y teatro desde los siete años. Después de una crisis nerviosa a los diecisiete, irrumpió sus estudios y se instaló en la vida artística de París. Su obra poética pasa de la búsqueda lírica con dualismo psicológico a los poemas de humor, después de la guerra e influido por Prévert y Queneau. Fue Director de la Biblioteca Nacional de su país y entre sus obras

destacan El despertador de un pueblo, Los siete durmientes (drama), Diario de un funcionario de aldea.

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obra:

El mueble. 1959. T. Colegio Mayor Moncloa. Cía. T.E.U. Ciencias Políticas y Económicas.

TAWFIK, Al-Hakim. Nació en 1902. Escritor egipcio.

Cfra.: El pequeño ESPASA.

Obra:

Akhenaton (Sinoé, el egipcio). 1958. T. Facultad de Filosofía y Letras. Dirección R. Gil Ben Humeya.

TESTONI, Alfredo. (Bologna, 1859- id., 1931). Poeta, ensayista, periodista y comediógrafo italiano Sus principales obras teatrales son: Quel corto non so che, Duchessina, Il cardinale Lambertini, considerada como su obra maestra; Quieto vivere, Fra due guanciali, In automovile, Il palazzo delle viaccole, La Modella, entre otras.

Cfra.: el diccionario Espasa.

Obra:

Il successo. 1940. T. Barcelona.

USTINOV, Peter. (Londres, 1921). Ha escrito numerosas obras de teatro como El amor de los cuatro coroneles (1915), La casa del disgusto, la farsa Romanoff y Julieta (1956); La fotografía del rey Lear, El sillón vacío, Foto-Finish y A mitad de camino (1969). Ha intervenido como actor en películas muy famosas y trabajado como director en Private Angelo (1949), Billy Budd (1961), La fragata infernal, TopKapi, Un yanqui en el harén, y Romanoff y Julieta y Lady L. de las que también fue actor y guionista.

Cfra.: el diccionario Espasa.

Obras:

El amor de los cuatro coroneles. 1953.

1954. T. Comèdia (Barcelona). Cía. M. J. Valdés-

J. M. Mompín.

La paloma no volvió. 1956.

Romanoff y Julieta. 1957.

El sillón vacío. 1957.

VAN DRUTEN, John. (Londres, 1901- id., 1957). Estudió derecho, dedicándose a su práctica y enseñanza durante un tiempo. Escritor conocido por obras como *Young Woodley* (1925), *There's Always Juliet* (1932), *The Distaff Side* (1934), antes de su llegada a América. Sus obras mejores recibidas en dicho continente fueron *The Voice of The Turtle* (1943), centrada en el romance de un soldado de permiso y una actriz; *I Remember Mama* (1944), *Bell, Book and Candle* (1950) y *I Am a Camera* (1951).

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

La voz de la tórtola. 1952. T. Romea (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

VANGLON, Henri. (Bray-sur-Seine, 1875- París, 1944). Escritor más conocido por el pseudónimo Henri Gheon. Fue uno de los fundadores de la *Nouvelle Revue Française*. Autor de *Chanson d'aube* (1897); el poemario *La solitude de l'été*; la tragedia *Le pain; Le puvre sous l'escolier, Noël sur la place*.

Cfra.: el diccionario Espasa-Calpe.

Obras:

El pobre bajo la escalera. 1955.

Aquella dulce Nochebuena. 1959.

VERNE, Jules. (Nantes, 1828- Amiens, 1905). Creador de la novela científica y geográfica. Entre su extensa producción destacan: Cinco semanas en globo, Los hijos del Capitán Grant, Veinte mil leguas de viaje submarino, La vuelta al mundo en ochenta días, La isla misteriosa, Miguel Strogoff, ...

Cfra.: El pequeño ESPASA.

Obra:

Miguel Strogoff (o el correo del zar). 1939. T. Argensola (Zaragoza). Cía. E. Rambal.

VERNEUIL, Luis. Véase COLIN DU BOCAGE, Louis.

VILLÓN, François. (París, 1431-1464). Considerado como el más grande de los poetas franceses del siglo quince.

Cfra.: el diccionario Espasa.

Obra:

El rey de los vagabundos. 1953. T. Calderón (Barcelona). Cía. E. Rambal.

VIOLA, Giulio Cesare. (Tarento, 1886- Positano, 1958). Licenciado en Leyes. Se inició en las letras con un libro de poemas La otra cara, y un libro de cuentos, Capítulos. A partir de 1925 se dedicó al teatro, con importantes éxitos: La mujer

del escándalo, Canadá, El presidente hereda, pieza traducida al español; El romance de los jóvenes pobres, Salvemos a la joven, con la que obtuvo el Premio del Instituto Dramático Italiano en 1952.

Cfra.: el diccionario Espasa.

Obra:

La vuelta al mundo. 1947. T. Romea (Barcelona). Cía. L. Santamaría.

WALLACE, Edgar. (Greenwich, 1875- Hollywood, 1932). Hijo ilegítimo de una actriz, criado por padres adoptivos. Abandonó la escuela a los doce años y tuvo numerosos empleos hasta que ingresó en el ejército a los dieciocho. Fue enviado a Africa del Sur, donde publicó poemas en las revistas locales; cuando se licenció en 1899 entró como corresponsal para Reuters y después para el Daily Mail. Su primer best-seller, *The Four Just Men* (1905), fue enajenada, así como sus derechos, por una pequeña cantidad. Las narraciones siguientes del Africa Occidental, *Sanders of the River* (1911) y *Bones* (1915), le proporcionaron mayores ingresos. Su prolífica producción -ciento setenta títulos en veintiocho años- le aseguró su modus vivendi. Se le conoce como autor de novelas policíacas de misterio, como *Crimson Circle* (1922) y *Green Archer* (1923), aunque escribió comedias para los teatros del West End londinense.

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y de Espasa-Calpe.

Obras:

El hombre que cambió de nombre. 1944. T. Romea (Barcelona). Cía. M. G. Alonso.

El campanero. 1957.

WALLACE, Lewis. (Brookville (Indiana), 1827- Crawfordsville, 1905). Ejerció la abogacía en Indianápolis, sirvió como general en la Guerra civil y en el consejo que juzgó a los implicados en el asesinato de Lincoln. Gobernador de Nuevo Méjico y ministro americano en Turquía. Se le recuerda por la popular novela

Ben- Hur: A Tale of the Christ (1880), célebre best-seller en su día, cuya popularidad se mantiene por las adaptaciones cinematográficas.

Cfra.: los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y El pequeño ESPASA.

Obra:

Ben Hur. 1948.

WILDE, Oscar. (Dublín, 1854- París, 1900). Hijo de Sir William Wilde, afamado oftalmólogo, y su esposa, escritora de poemas y obras en prosa publicadas con el pseudónimo de Speranza. Después de una brillante iniciación académica, se posicionó en el mundo literario como ensayista, poeta y en la sociedad londinense como conversador, habitual de estrenos y de la vida nocturna, llamando la atención por su dandismo y su adhesión al esteticismo. En 1891, publicó su única novela, *The Picture of Dorian Gray* además de *Intentions*, *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*, *The House of Pomegranates* y estrenó en Nueva York *The Duchess of Padua*. Un año después, recreó su primer drama social, *Lady Windermere's Fan*; le sucedieron *A Woman of No Importance* (1893), *An Ideal Husband* (1895) y su obra maestra, *The Importance of Being Earnest*, "comedia frívola para gente seria" (1895). La relación con Lord Alfred Douglas le llevaron a la cárcel por dos años de trabajos forzados. Allí escribió *De Profundis* (1905) cuyo texto íntegro aparece en *The Letters* (1962). Antes del cumplimiento total de la condena, le pusieron en libertad, residiendo en Francia y en Italia, tiempo en el que escribió su poema *The Ballad of Reading Gaol* (1898).

Cfra.: G. Bordman, E. Pujals, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y Espasa.

Obras:

El abanico de Lady Windermere. 1940. Cía. María Pierrá.

1941. Cía. Niní Montián y Cía. Lina Santamaría-

Juan Beringola.

1942. Cía. Lola Membrives.

1943. Cía. Irene López Heredia.

1945.

1947. T. Romea (Barcelona). Cía. Lina

Santamaría.

Una mujer sin importancia. 1941. Cía. Heredia- Asquerino.

1942. Cía. Manuel París Curtani.

1944. Cía. Irene López Heredia.

1947. Cía. Comedia "Rafael Zara".

1952. T. Jardín Fallero (Sagunto). Cía. Encarna

Cubelles.

1956. Cía. "María Arías".

El fantasma de Canterville. 1945. Cía. María Victoria Durá.

1948. Cía. Círculo Cultural Guipuzcoano.

La importancia de llamarse Ernesto. 1943. Cía. Carmen Sánchez.

1945. Cía. Conchita Sánchez.

1952. T. Circo (Albacete).

1953. T. Comèdia (Barcelona). Cía. "La Máscara".

1958. T. Club (Valencia). Cía. titular.

El retrato de Dorian Gray. 1945.

La Duquesa de Padua. 1946. T. Calderón (Barcelona). Cía. Carlos Lemos.

1949. Cía. Mercedes Collado-José Subirana.

Salomé. 1946. T. María Guerrero (Madrid). Cía. Arte Nuevo.

1952. T. Barcelona. Cía. Teatro de Cámara.

1957.

L'importance de nomerar-se Ernest. 1957.

WILDER, Thornton. (Madison, 1897- New Haven, 1975). Creció en China, se licenció por Yale en 1920, estudió arqueología en Roma y se doctoró en francés por Princeton. Dedicado por poco tiempo a la enseñanza, vivió de su pluma desde 1928, aunque volvió a la Universidad de Chicago dos años después. Novelista de best-sellers y comediógrafo con un premio Pulitzer en su Curriculum. A su primera novela, *The Cabala* (1926) la siguieron *The Bridge of San Luis Rey* (1927), *The Woman of Andros* (1930), *The Ides of March* (1948), *The Eight Day* (1967) y *Teophilus North* (1973). Entre las producciones teatrales figuran: *The Trumpet Shall Sound* (1926), *Our Town* (1938), estrenada en España en 1945 en versión de Juan José Cadenas, y *The Skin of Our Teeth* (1942). Posteriormente, José Quintero presentó tres obras cortas con el título de *Plays for Blecker Street*.

Cfra.: G. Bordman, Pérez Gállego, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y Espasa.

Obras:

Nuestra ciudad. 1945/1946. T. María Guerrero (Madrid). Cía. titular.

1960. T. Español (Madrid). Cía. T.E.U.

Nuestro pueblo. 1959. T. Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe (Madrid).

Navidades en la casa Bayard. 1945. T. Barcelona. Cía. Teatro de Arte Marta Grau-Arturo Carbonell.

1947. T. Studium (Barcelona). Cía. Thule. Teatro de Ensayo.

La piel de nuestros dientes. 1950. T. Romea (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

1958. T. María Guerrero (Madrid). Cía. Teatro Nacional de Cámara.

La casamentera. 1960. T. Eslava (Madrid).

WILLARD, John Clawson. (San Francisco, 1885- 1942). Aunque produjo una media docena de obras, su mayor éxito lo vivió con *The Cat and The Canary*, pieza teatral en tres actos, estrenada en The National Theatre, el 7 de febrero de 1922, registrando trescientas cuarenta y nueve representaciones. También trabajó como actor.

Cfra.: G. Bordman.

Obra:

El gato y el canario. 1942.

1960. T. Recoletos (Madrid). Cía. Carmen Luján-María
Vilches.

WILLIAMS, (George) Emlyn. (1905). De familia pobre, obtuvo una beca para Christ Church (Oxford). Autor de varias comedias de éxito, que le sirvieron también para su carrera interpretativa: *Night Must Fall* (1935), *The Corn Is Green* (1938) y *The Wind of Heaven* (1945). Escribió, dirigió e interpretó *The Last Days of Dolwyn*, película localizada en Gales. Sus recientes comedias han obtenido menos éxito. Ha actuado en muchas obras teatrales y cinematográficas, sobre todo para los papeles siniestros.

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obras:

Al llegar la noche. 1945. T. Borrás (Barcelona). Cía. M. Taramona.

Adios señorita Ruth. 1947.

Cuando el trigo es verde. 1948.

La gran amenaza. 1949.

Hay alguien esperando. 1955.

WILLIAMS, Tennessee. (Columbus (Mississippi), 1914- Nueva York, 1983). Hijo de una cuáquera y un viajante de comercio, quienes se trasladaron a St. Louis cuando él contaba con doce años. Durante la Depresión trabajó en una fábrica de zapatos mientras escribía relatos que nunca le publicaron. Finalmente, se licenció en 1940 por la Universidad de Iowa y con la beca Rockefeller trabajó en el drama, *Battle of Angels*. Tras su primer éxito y fama internacional con *The Glass Menagerie* (1945), llegaron *A Streetcar Named Desire* (1947), *Summer and Smoke* (1948), *The Rose Tattoo* (1951), *Camino Real* (1953), aunque sus mejores creaciones corresponden al análisis dramático de conflictos americanos: *Cat on a Hot Tin Roof*, *The Garden District* y *Sweet Bird of Youth*. *Night of the Iguana* (1961) y *The Milk Train Doesn't Stop Here Any More* (1962) repiten fórmulas anteriores.

Cfra.: G. Bordman, Pérez Gállego, los diccionarios de Penguin/Alianza Editorial y Espasa.

Obras:

Un tranvia llamado deseo. 1950. T. Comèdia (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

1956/1957.

El zoo de cristal. 1950.

1951. T. C.A.P.S.A. (Barcelona). Cía. Teatro de Cámara.

1957. T. Eslava (Madrid).

Verano y humo. 1952.

La rosa tatuada. 1957.

1958. T. Beatriz (Madrid). Dirección Miguel Narros.

T. Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús. Cía. Pequeño Teatro "Dido".

Camino Real. 1958. T. María Guerrero (Madrid). Cía. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo.

La gata sobre el tejado de cinc. 1959. T. Comèdia (Barcelona).

La caída de Orfeo. 1960.

WOLFF, Pedro. Novelista francés, sobrino de Alberto (1835-1892).

Cfra.: la enciclopedia Sopena.

Obra:

Los muñecos. 1941. T. Barcelona. Cía. A. Martí- F. Pierrá.

WOUK, Herman. (Nueva York, 1915). Autor de la novela *The City Boy* (1948); del drama, *The Traitor* (1949); *Huracán sobre el "Caine"*, novela que le valió el premio Pulitzer en 1951; *The Caine Mutiny*; *Court martial* (1953), *Marjorie Morningstar*, (1955). Además, escribió la comedia, *Nature's Way* (1957).

Cfra.: Pérez Gállego y el diccionario Espasa.

Obra:

Huracán sobre el Caine. 1958. T. Infanta Isabel (Madrid). Dirección José Luis Alonso.

WRIGHT, Willard Huntington. (Virginia, 1888-1939). Influyente crítico periodístico de arte y teatro. Con Mencken y Nathan dirigió la publicación *The Smart Set*. Escribió con ellos *What Nietzsche Taught* (1914); publicó colecciones de ensayos críticos y una novela, *The Man of Promise* (1916). Una enfermedad en 1923 le llevó a la escritura de novelas policíacas, con el detective Philo Vance: *The "Benson" Murder Case* (1926), *The "Canary" Murder Case* (1927), etc.

Cfra.: el diccionario de Penguin/Alianza Editorial.

Obra:

El hombre que se vestía de perro (colaboración con Albert Beich). 1959. T. Reina Victoria (Madrid). Dirección Fernando Granada.

ZILAHY, Lajos. (Nagyszalonta, 1891- Yugoslavia, 1974). Entre sus obras destacan las novelas, Primavera mortal, Dos prisioneros, El desertor, El agua arrastraba algo, El alma se apaga, Las armas miran atrás y Las cárceles del alma. Además creó varias comedias, como En aquella noche. Desde 1948 residió en los Estados Unidos.

Cfra.: el diccionario Espasa.

Obra:

La puerta estaba abierta. 1955. T. María Guerrero (Madrid).

ZWEIG, Stefan. (Viena, 1881- Petrópolis, 1942). Muy influenciado por las teorías psicoanalíticas de Freud, escribió una serie de estudios críticos que agrupó en trilogías. De ellas son las más conocidas: La lucha contra el demonio, Tres maestros (Balzac, Dickens y Dostoievski). Entre las novelas: Carta a una desconocida, La piedad peligrosa, Veinticuatro horas de la vida de una mujer, Los ojos del hermano eterno. Sus mayores éxitos los logró con las biografías noveladas de María Estuardo, María Antonieta, Fouché, Magallanes.

Cfra.: el diccionario Espasa.

Obra:

Leyenda de una vida. 1954. T. Infanta Isabel (Madrid).

I.8. GÉNEROS

La ardua labor de revisar autor por autor en las fuentes informativas de acceso general, junto con la obra u obras representadas a lo largo y ancho del país durante las dos primeras décadas del franquismo tiene una significación evidente en el ámbito literario mediático en el que se proyectaron. Además de revelar cómo se educaba a la sociedad, a la par se descubre el paisaje dramático monocolor en cuanto a la forma y al contenido se refiere.

Resultaría ineficaz seguir una clasificación según el país de origen, del género literario de la mayor parte de sus creaciones, de la época a la que pertenecen y, como consecuencia, al estilo y movimiento literario cultivado, la lengua que utilizaron en sus producciones, las ideas políticas y religiosas que profesaron y, así, un sinfín de rasgos que harían una lista subclasificadora interminable sin obtener, en mi opinión, una conclusión diáfana de por qué los encargados de la cultura concedieron la escenificación a las obras de esos autores. Sin embargo, una vía concluyente atañe a la relación entablada entre las obras y el género al que pertenecen: dramas, melodramas, comedias ligeras, comedias musicales, tragedias, tragicomedias, novelas de suspense, de terror, románticas, policíacas y cuentos adaptados a guiones de teatro.

Asentadas a priori estas bases, las dificultades extraliterarias impuestas por el nuevo orden quedan fuera de toda duda de que la escena española admitía pocas variaciones y de su repertorio destacaban las comedias musicales, de tono ligero, las tragedias y poco más. Las extranjeras tampoco respondieron en líneas generales a renovar la visión nacional, sino que la recreación de las mismas sirvió para sustituir y, a veces, complementar las programaciones simplonas, cuando menos de escasa calidad literaria. En verdad, se representaba un teatro que formaba parte

de los repertorios de las grandes compañías profesionales anteriores al año treinta y seis.

Así pues, la aparición en escena de obras de origen foráneo resultó un elemento tan escaso como la censura se empeñó. Aparte de las muestras irrefutables y otras inevitables¹¹⁵, basta como ejemplo clarificador las obras de Bertolt Brecht, uno de los autores recreados de mayor éxito en la Europa occidental de los tiempos anteriores y posteriores a la Guerra civil española: Berlín en 1950, París en 1952. España esperó hasta el 59 con la obra *El que dice sí, el que dice no*, estrenada en el Festival de Teatro de Cámara de Madrid por el grupo Escena y bajo la dirección de Aitor Goiricelaya; después, en 1966, se representó en un escenario comercial *Madre Coraje y sus hijos*, en versión de Antonio Buero Vallejo y con dirección de José Tamayo.¹¹⁶

A finales de los cuarenta y comienzo de los cincuenta, la situación mejoró sustancialmente. Ese teatro sin complicaciones siguió acaparando la atención a ese público todopoderoso, pero aumentó gracias a la habilidad de los escritores que otorgaron una mayor dignidad a la trivialidad escapista recién creada que a las concebidas en el período inmediato a la guerra.

Básicamente, hasta el desenlace final de la segunda Guerra mundial, exactamente en el año 45, España mantenía un teatro sin ningún horizonte renovador, porque la gran mayoría de obras ya se representaban en los años anteriores a la contienda civil, y pertenecían a géneros concebidos por nuestros comediógrafos españoles: melodramas, folletines, o simples trabajos de evasión.

¹¹⁵ Véase el capítulo anterior en donde expongo algunas obras de autores extranjeros que fueron representadas.

¹¹⁶ Veáanse los dos artículos de Antonio Fernández Insuela sobre las vicisitudes del dramaturgo para que el conocimiento de su obra llegara a las revistas culturales españolas de antes y después de la guerra, sin que por ello se ambicionara su representación en las salas teatrales: “Para la historia de la recepción de Bertolt Brecht en revistas culturales españolas de preguerra”, *Revista de Filología Alemana*, Madrid, núm. 3, 1995, págs. 43-58 y “Sobre la recepción de Brecht en revistas culturales españolas de postguerra”, *Anuario de Estudios Filológicos*, núm. XVI (1993), Universidad de Extremadura, Cáceres, 1995, págs. 123-38.

Títulos clarificadores corresponden a *Felipe Derblay*, de George Ohnet; *El Cardenal* de L.N. Parker; alguna reposición de Oscar Wilde: *El abanico de Lady Windermere*, *Una tragedia florentina*, *Una mujer sin importancia*, *Un marido ideal*, *El fantasma de Canterville*, y *La importancia de llamarse Ernesto*; de Laszlo Fodor: *Suspenso en amor*, *La señora sueña* y *Atrévete, Susana*; de Aldo de Benedetti se repusieron y estrenaron diversas obras próximas al vodevil francés, como *Una mujercita dócil* (1940), *Usted no es mi marido* (1941) o *Dos docenas de claveles* (1941); de Darío Nicodemi, dentro de la corriente de la alta comedia, se representaron obras como *El vuelo* (1942), por la compañía de Enric Guitart; *La sombra* (1944), encarnada por Irene López Heredia, y *La enemiga* por María Fernanda Ladrón de Guevara.¹¹⁷

La reposición de *Hedda Gabler* de Ibsen, el 26 de noviembre de 1943, constituyó un gran paso hacia adelante para la escena, aunque algún sector de la crítica se opuso ante el teatro extranjero; verbigracia, José María Junyent y F. P. de Cambra rubrican el desacuerdo al respecto, centrado en la moralidad que la pieza defiende:

"Posible que Edda Gabler (sic) tenga ambiente bajo sombríos firmamentos nórdicos, cargados de nubes y chubascos. A la clara luz del sol español, no."

O:

"Es algo peor, Hedda Gabler es una mujer anormal, una de las cuales, si por desgracia aún quedan algunas en el estrado de nuestra moderna civilización, deberíamos establecer un cordón sanitario para evitar toda contaminación impura, porque la mujer no debe serlo a medias, sino con toda la dimensión de

¹¹⁷ Enric Gallen, *El teatro a la ciudad de Barcelona durante el régimen Franquista (1939-1954)*,

sus atributos."¹¹⁸

Durante 1944 y 1945, el interés hacia el género policíaco se incrementó gracias a la compañía dirigida por Manuel Taramona. Entre otros títulos florecieron: *Terror!* de Vincenzo Trieri y Domenico Laurentis; *El alarido y Edición extraordinaria* de Alejandro Stefani; *Las garras de la fiera*, de Guillermo Giani, adaptación de M. Taramona y D. Laurentis, quienes estrenaron también *El enigma del castillo*; *Al llegar la noche*, de Emilyn Williams, y *El gato y el canario*, de John Willar.¹¹⁹

El mismo estado comatoso continuó hasta los cincuenta que, excepto estrenos aislados como *Luz de gas* (1946) de Patrick Hamilton, *Lluvia* (1948) de W. Somerset Maugham, *Un espíritu burlón* (1948) de Noël Coward, incentivaron a un público partidario de piezas vulgares.¹²⁰

Los grupos anónimos de teatro de cámara y, más esporádicamente, las compañías profesionales privadas emprendieron iniciativas en la incorporación del teatro extranjero en los escenarios a la vista de sus triunfos. Durante la temporada teatral 1950-1951, las carteleras nacionales insistían en los motivos viejos y en las fórmulas desacreditadas impuestas por los obstáculos patentes, por ejemplo con la obra *Llama un inspector* de J. B. Priestley. El Teatro de Cámara de Barcelona ofreció en el Remea, por el contrario y en oposición al remozamiento, un empeño en que el trabajo dramático se anquilosase, descartando las creaciones ajustadas a los patrones folclóricos ya pasados de moda, de costumbres rancias y de problemas resueltos. Entre los estrenos extranjeros destacan *La piel de nuestros dientes* de Thornton Wilder, en el Teatro Lara de Madrid vieron la luz *La sonrisa*

Barcelona, Edicions 62, 1985, págs. 92-3.

¹¹⁸ Asimismo, predijeron con cierta osadía el fracaso de la obra en virtud de un público acostumbrado, por obligación sin duda, a obras de Torrado y de los hermanos Quintero, entre los nombres más señeros de la época. *Ibidem*, pág. 93

¹¹⁹ *Ibidem*, pág. 93.

¹²⁰ *Ibidem*, pág. 94.

de la Gioconda de Aldous Huxley y *El tiempo es un sueño* de Lenormand.

Al año siguiente, pese a los escasos síntomas de mejora del panorama teatral, el trabajo competente de ciertas compañías sirvió de pequeño empujón y paso hacia delante en la reforma o revolución en los escenarios. Además, la contribución muy útil de la compañía de Conchita Montes con piezas destacables -*Marea baja* (1952) de Peter Blackmore y *Vidas privadas* (1952) de Noël Coward- jugó un papel bastante notorio. Por otro lado, la compañía Lope de Vega, creada en 1946 con dirección de José Tamayo, consiguió un gran éxito desde el principio. Tres años después, la puesta en escena de una obra francesa obtuvo buena acogida en Barcelona y, en 1953, el estreno de *La muerte de un viajante* de Arthur Miller manifestó una repercusión social interesante porque, después de un año en el Teatro de la Comedia de Madrid, siguió triunfando en los escenarios de distintas provincias. La crítica teatral, sin embargo, adoptó la misma actitud que había mantenido, por regla general, con el teatro extranjero representado por los grupos anónimos de teatro de cámara. Los reparos puestos por tales noveles críticos a la obra de Miller residían en un problema netamente norteamericano, ajeno a la sensibilidad española:

*"visto el drama desde nuestro clima espiritual, moral y social, se aprecia lo distantes que estamos de aquella civilización materialista, que sólo concebimos por la total carencia de fe, que impide la elevación de las almas hacia el Creador, el principio y fin de la felicidad humana".*¹²¹

Junyent compartió la misma opinión:

"[...] Todo es "realismo"; muy norteamericano, quizás, pero afortunadamente nada español, y lo que con otro planteo [sic] espiritual hubiese sido un mensaje

*saludable, que pudo aplicarse al hombre medio del mundo, queda en esa lección amarga y deprimente, que nos afirma más en nuestras convicciones, herencia de los mayores, a quienes cupo la gracia de sustentar y dar base al fondo moral, que es nuestra mejor promesa como hombres y como católicos."*¹²²

En una palabra, ambos reprochaban su "tremendismo" descarnado, llevado a una crueldad máxima y negaban su valor simbólico y paradigmático en la figura de Willy Loman, el viajante de comercio.

Además, destacaron los siguientes títulos, entre otros: *Dueto a dos manos*, melodrama poético de Mary Helay Bell, traducida por Luis Prendes y con estreno en el teatro Beatriz de Madrid el 17 de octubre de 1952; la comedia *Un día de abril* de Doddie Smith, adaptada al castellano por Conchita Montes y estrenada en el María Guerrero de Madrid el 29 de octubre.

Según comprobamos, las traducciones de obras extranjeras prevalecieron en hombres consagrados a la labor dramática. La coincidente decadencia del teatro de origen nacional obligó a que las empresas, escritores y público desarrollaran una afición hacia las obras extranjeras: la mayoría de las versiones en castellano cumplían una calidad superior en comparación con las medianías escénicas indígenas, aunque algunas traducciones también dejan bastante que desear, hablando incluso de mediocridad; un ejemplo cercano es el libreto presentado de *The Major Barbara*.¹²³

Luis Escobar tradujo *Un espíritu burlón*, de Noël Coward y *La herida del tiempo*, de Priestley. José López Rubio tradujo *Tovarich* y *Sombra querida*, de Jacques Deval; *La muerte de un viajante* y *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller; *La esposa constante* de William S. Maugham; *Sor Buenaventura*, de

¹²¹ *Ibidem*, págs. 94-5.

¹²² *Ibidem*, pág. 95.

¹²³ Véase el capítulo II.

Charlotte Hasting; *El último beso de la Sra. Cheyney*, de Frederik Lonsdale; *Belinda*, de Eric Glass; *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde; *Crimen perfecto*, de Frederick Knott; *La plaza de Berkeley*, de John L. Balderston; *Lecciones de amor*, de Pitigrilli; *Toda la verdad*, de Philip Maskie; *Como buenos hermanos*, de Lillian Hellman; *El avaro*, de Molière. Juan Ignacio Luca de Tena destacó por la traducción y adaptación de *El fiscal y la acusada*, de Alfred Sutro, representada en el teatro Principal de San Sebastián; *La isla soñada*, de Aldo Nicolaj; *Patata* de Marcel Achard; *La venganza* de Lucien Bernard. José Luis Alonso tradujo infinidad de piezas extranjeras. Como muestra mencionamos: *Amor bajo cero* de H. W. Reed y Jacques Deval; *La mujer de tu juventud*, Su primer beso y *Que chico éste*, de Jacques Deval; *La cocina de los ángeles*, de Albert Husson; *En legítima defensa*, de Paolo Levi; *Corrupción en el Palacio de Justicia*, de Ugo Betti; *La alondra*, *Colomba* y *El baile de los ladrones* de Jean Anouilh; *Anastasia* de Guy Button; *Diez negritos*, *Coartada*, *Asesinato en el Nilo*, y *La visita inesperada* de Agatha Christie; *El fin del paraíso* de Priestley; *Asesinar no es tan fácil* de Arthur Watkhyn; *Trampa para un hombre solo* de Robert Thomas y *El cenador* de Alec Coppel.

En las postrimerías de los cincuenta se insinuó un amago de renovación teatral bajo los imperativos de un realismo y compromiso con el tiempo, con los problemas concretos de la sociedad y los deseos de un público que parecía aspiraba a algo en que identificara su angustia y sus problemas. El tipo de teatro propiciado por la existencia de un público diferente -jóven y políticamente activo- impulsó a los dramaturgos de tendencia reformadora a tener voz en los escenarios españoles. El acceso deseado a los teatros -excepto a salas menores o minoritarias- integraba la parte más difícil, del mismo modo que los dramaturgos extranjeros de vanguardia que, salvo excepciones, llegaron con retraso a las carteleras comerciales. La mayoría de los autores regeneracionistas intentó que su mensaje

llegara al público de cualquier confin de la Nación.

A finales de los sesenta y principios de los setenta, el movimiento reformista proliferó a un ritmo óptimo. Surgieron autores a la manera tradicional, y, también, se desarrolló el fenómeno del teatro independiente; o sea, grupos teatrales influenciados, en su gran mayoría, por los trabajos vanguardistas de expresión artística sobre un escenario que se hacían en el extranjero: el "Living Theatre", el teatro de Grotowski, el teatro absurdo de Beckett y de Ionesco, Stanislavski, Piscator, Brecht, Artaud, y la incorporación del folklore y el mimo.¹²⁴ El término de teatro independiente apareció por la diferencia de la calidad del producto y profesionalidad que éstos manifestaron frente al teatro denominado aficionado y de cámara.¹²⁵ Pese a las nuevas creaciones colectivas, los grupos recientemente acuñados siguieron su lucha contra el enemigo de la libertad: el franquismo.

En resumen, los datos avalan que, una vez más y por vías diferentes, autores de fama mundial conseguían que a lo sumo una sólo obra viera la luz en los escenarios españoles y, por el contrario, producciones artísticas calificadas de ligeras permanecían profusamente en las carteleras españolas. Con todo ello ratifico de nuevo la tesis de que los estrechos parámetros gubernamentales del franquismo delimitaban sin remisión la cultura en España y muy estrechamente el arte teatral.

¹²⁵ Antonio Fernández Insuela expone con rigor cuatro rasgos definidores de esta nueva forma de expresión pública. Véase *ARCHIVUM. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. Tomo XXV-1975. (Homenaje a la memoria de Carlos Clavería). Universidad de Oviedo, 1976. Antonio Fernández Insuela, "Notas sobre el teatro independiente español", págs. 303-322.

I.9. OBRAS Y AUTORES INIDENTIFICADOS.

Desde un punto de vista práctico, conocer los autores que acaparaban las salas comerciales y los preferidos por las de teatro de cámara resulta muy significativo, como hemos visto en el capítulo I.7. No obstante, dentro de esta clasificación vemos que otros también se encontraron en las listas de los elegidos para que sus creaciones literarias plasmadas en papel recobraran vida propia en las tablas de un escenario. Esta cuantiosa relación de nombres, ante la laboriosa tarea de identificación, reúne una característica común: el desinterés que los manuales, enciclopedias, diccionarios, entre otros, muestran ante tales escritores. Las fuentes al uso concurren a la omisión unánime de todos ellos.

Un sinfín de cuestiones nos invaden la mente cuando intentamos que este planteamiento de difícil solución despeje las incógnitas inevitables: ¿por qué un número importante de autores cuyas obras vieron la luz en los escenarios españoles se ningunean en las fuentes informativas al alcance de cualquiera?; ¿qué intencionalidad oculta se perseguía prefiriendo las obras de estos escritores?

Del mismo modo que en páginas anteriores hemos citado a los autores junto con las recreaciones y las fuentes documentales corroboradoras, presentamos la lista alfabética de los artistas inidentificados y sus creaciones, especificando el año en que presuntamente se representaron:

Abraham, Paul: *El baile del Savoy*, 1940/1964.

Mizzi o la señorita del surtidor, 1941.

Ames Williams, Ben: *¡Que el cielo la juzgue!*, 1953

Anderson, Maxwell: *Juana de Lorena*, 1948

Archibald, William: *Los inocentes*, 1955

Armstrong, P.: *Jimmy Samson*, 1945

Aumont, Jean Pierre: *Lucy Crown*, c.c. Irvin **Shaw**, 1960

Baerlam: *Las dos huérfanas de París*, 1939

Barrilet, P.: *El don de Adela*, 1951

Queridos amigos, 1954

Las chicas, 1959

Minouche, 1960

Présteme usted mil francos, 1960

Baston, John: *La creación del hombre y la caída del hombre*, 1958

Noé y el diluvio

Abraham e Isaac

La Natividad, 1958

Begovic, Milan: *Si yo supiera*, 1958

Beich, Albert: *El hombre que se vestía de perro*, c.c. **W. H. Wright**, 1959

Beiser, R./**Besier**, Rudolf: *Miss Ba*, 1947/1948

Bernard, Lucien: *La venganza*, 1955

Bernard Luc, J.: *El complejo de Filemón*, 1951/1955

Blackmore, Peter: *Marea baja*, 1948/1952

Blain, L. G.: *Así es la vida*, 1942

Taxi Key, 1950

Boissy, R.: *Júpiter en provincias*, 1948

Boland, Bridget: *Gente perdida*, 1951 (autor: Dolly **Latz Marx**)

Borroy, Lozano: *Cita de amor*, c.c. **Benedetti**, 1959

Partida a cuatro, c.c. **N. Manzari**, 1960

Tres papas per un Lluiset, 1960

Braddel, Maurice: *El niño de los Parker*, c.c. **A. Hart**, 1954

Breffort /Breford: *Irma la dulce*, c.c. **M. Monnot**, 1958

Brewer, George: *Amarga victoria*, 1950

Button, Guy/Bolton, Guy: *Anastasia*, 1953/1957

Calvino, Vittorio: *La torre sobre el gallinero*, 1950/1954

La torre i el galliner, 1960

Cantieri, G.: *Donna primavera*, 1950

Sobre el muerto, 1950

Cenzato/Cenzano, Giovanni: *La que no se entera*, 1942

He perdido a mi marido, 1942

Child, Carpinter: *El padre solterón*, 1939

El padre soltero, 1941

El solterón, 1944

Constans, Raynmod: *Augusto*, 1958

Conty, J.: *El jockey*, 1948

Coppel, Alec: *El cenador*, 1960

Crozier, H.: *Los siete besos del camarero*, 1952

Te haré feliz, c.c. J. de **Juanes** y J. **Vaszary**, 1952

Cuzzani, Agustín: *Dalilah*, 1955

Una libra de carne, 1958

Delantero centro murió al amanecer, 1959

D'Artois, Roman: *Antianorina* 87, 1947

Dell, J.: *El asesino*, 1954

Denines, Petrick: *Tía Mame*, 1959

D'Errico, Ezcio: *Un amante en la ciudad*, 1959 - (Errico, Ezcio de, según AGA)

Devere Stacpoole: *El Conde de Rochester*, 1939

Dinner y Morum: *El hombre del paraguas*, 1958

Doorlay, Curt y Jack: *De Sevilla a Piccadilly*, 1945

Noventa y nueve mujeres contra tres hombres, c.c. T. Bora,

1942

Setecientos reportajes relámpagos, 1943

De Sevilla a Río de Janeiro, 1945

Douglas, Felicity: *¡Querida familia!*, 1958

Douglas Home, William: *Puesta de largo*, 1957

Dulud, Michel: *Tous les deux*, 1950

Nosotros dos, 1953

El fantasma, 1957

Ellis, Walter: *Luna llena para todos*, 1948/1954

No me dejes, Pepe, 1952

Endhard, James: *Comedia para asesinos*, 1960

Visitantes de la muerte, 1960

Erik Soya, Carl: *Cuando el diablo mete la cola*, 1959

Fegurson, J. A.: *Atardecer*, 1945

Fernand, Michel: *Portazos*, 1959

Fields, Joseph: *El tunel del amor*, 1959

Fodor, Ladislao: *Vamos a no querernos*, 1939

Suspense en amor, 1939/1940

Cásate con mi mujer, 1940

Atrévete Susana, 1940

La señora sueña, 1942/1943

Veinte años de primer amor, 1943

Sexteto, 1947/1948

Ruleta, 1946/1950

Adorable Susana, 1950

Europa y el toro, 1953

Marramiau, 1954

Dobles parejas, 1954

Aplauso final, 1957

El Expreso de Trieste, 1960

Francheville, Robert: *La puerta se abre*, 1953

Francini: *Se traspasa caballero cariñoso*, c.c. **Testa** y **Rip**, 1949

Franck, Marcel: *Isabel y el pelícano*, 1958

Franck, Paul: *Un negocio en América*, c.c. Ludwig **Hirschfeld**, 1940

Fritz: *Judith*, c.c. **Knepler** y **Lehar**, 1939

Frivels, S. R.: *Rose-Marie*, 1941

Fronlaise, P.: *La casa cercada*, 1946

Gabor, Dregely: *El marido de la señorita*, 1943

Gaglieri, E.: *Noche de aventura*, 1944

Garde Peach, L. du: *La oveja blanca de la familia*, c.c. **Ian Hay**, 1953/1954

Gary, Falkland. L.: *Madame tic-tac*, c.c. Philip. H. **Westers**, 1952

Gerald, P.: *Si yo quisiera*, 1946

Aimar, 1950

Cristina, 1955

Gilbert, Michael: *El reloj se paró a las cuatro*, 1960

Glass, Eric: *Belinda*, 1950

Goffard, Arturo: *El hijo del pecador*, 1947

Gredy, J. P.: *Queridos amigos*, 1954

Las chicas, 1959

Minouche, 1960

Présteme usted mil francos, 1960

Guillot/Gilliat, Sidney: *Crimen contra reloj*, c.c. Frank **Lauder**, 1960

Guitton, J.: *Antonieta*, 1950

La quería demasiado, 1952

Haller, Herman: *El primo de las indias*, 1944

Hamilton, Patrick: *Luz de gas*, 1944/1946/1951/1958/1959

La cuerda, 1955/1960

Harri M. Vernon Harld Owen: *Wu-Li-Chang*, 1944

Harris, Patrick W.: *Encrucijada*, 1956

Hart, Anita: *El niño de los Parker*, c.c. M. **Braddell**, 1954

Hartley Manners: *Rirri*, 1943

Hartog, Juan de: *Historia de un matrimonio*, 1952

La cama de cuatro columnas, 1955

El pirata de Dios, 1956

Alcoba nupcial, 1960

Hastings, Charlotte: *Sor Buenaventura*, 1950

Hay Beith, Ian: Véase L. du **Garde Peach**

Un final feliz, 1947

La leyenda del capitán Barba Azul, 1947

Hayes, Joseph: *Horas desesperadas*, 1955

Herbert, Hugh: *La luna es azul*, 1955

Heyley/Helay Bell, Mary: *Dueto a dos manos*, 1952

Horne, Kenneth: *Declarada inocente*, 1960

Hunter, N. C.: *¡Quién alcanza la luna!*, 1953

Husson, Albert: *La cocina de los ángeles*, 1953

Tres angelets a la cuina, 1958

Huth, J.: *Para no quedarse solteras*, 1941

Insausti/Incciausti, Tito: *Esta chica es un demonio*, 1945/1948

El lujo de amar, 1945

Tiburón, c.c. Arnaldo **Malfatti**, 1947

Al marido hay que seguirle, c.c. A. **Malfatti**, 1949

La mejor del colegio, c.c. A. **Malfatti**, 1949

Esposa último modelo, c.c. **Malfatti**, 1949/1955

Una mujer fantástica, c.c. A. **Malfatti**, 1950

Los delincuentes de Susana, c.c. A. **Malfatti**, 1955.

Jeanne, Rene: *Violetas imperiales*, c.c. Paul **Achard** y Henri **Varna**, 1952

Johanson, Philip: *Las pirámides no muerden*, 1951

Joyet, E.: *Los celos de mi marido*, c.c. Maurice **Hennequin**, 1947

Knepler: Véase **Fritz**

Knott, Frederick: *Crimen perfecto*, 1953/1954/1958

Koselka, Fritz: *Un extraño té en casa de Halden*, 1954

Lacour, J. André: *Los años del bachillerato*, 1960

Langden, A.: *La llama eterna*, 1944

Lanzato: *La ciudad rosa*, c.c. **Lombardo**, 1942

Laos, Anita: *Gigi*, c.c. **G. Colette**, 1959

Lauder, Frank: Véase Sidney **Guillot/Gilliat**

Lai/y, Benny: *No subió a la cruz*, 1957/1960

Letraz, Jean (de): *Mi mujer se llama Ramón*, 1951

Mi mujer se ahogó en el Sena, 1955

Levi, Ben W.: *El tiempo dormido*, 1947

La última vuelta, c.c. **Antoine**, 1954

Levi, Paolo: *En legítima defensa*, 1953

Leyden, Van: *El gran cardenal*, 1950

Lindam, Paul: *Franz Haller*, 1951

Lingen, Th.: *Escándalo en el teatro Romea*, 1940

Lisboa, Enrico (hijo): *El poder de Fátima*, 1953

Magnier, Claude: *Oscar*, 1959/1960

Blas, 1960

Malfatti: Véase **Incciausti**

Al marido hay que seguirlo, 1950

Manzari, Nicolás: Véase Lozano **Borroy**

El milagro, 1956

Marchand, Leopoldo: *Cheri*, c.c. G. **Colette**, 1960

Martiner, John: *Commis d'office*, 1960

Maskie, Philip: *Toda la verdad*, 1957

Matarazzo, R.: *Una mujer en los brazos*, 1946

Maurette, Marcel: *El rey Cristina*, 1958

Mc. Donald, Jeanette: *Una hora contigo*, c.c. Maurice **Chevalier**, 1940

McRaular, N. T.: *El enigma del palacio presidencial*, 1945

Monnot, M.: Véase **Breffort/ Breford**

Montaine, E.: *La oculta verdad*, c.c. R. A. **Talice**, 1951

Montaner, J.: *Londres*, 1950

Mompeón, F.: *El secreto de Lady Margarita*, c.c. F. **Sesma**, 1947

Morucchio: *Anastasio*, 1958

Mouloudji, Marcel: *La celda*, 1949

Neyra: *Si, si, si, las apariencias engañan*, c.c. **Sicilia**, 1948

Osete, E.: *El café de madame Gisela*, 1947

Percy, Edward: *Crimen en Fiske Manor*, c.c. **Reginald Denham**, 1959

Peyret Chappuis, Charles de: *Frenesí*, 1945/1949/1951

El difunto Sr. Pic, 1954

Pinelli, Tulio: *Lucha con el ángel*, 1957

Podecca: *Piccoli*, 1957

Pugliesse, Sergio: *Sobre la cuerda floja*, 1950

Pugliesse, V.: *No, no, no, María Cristina*, 1952

Reed, H. W.: *Amor bajo cero*, c.c. **J. Deval**, 1951

Rip: Véase **Francini**

Rothe, Hans: *Llegada de noche*, 1942

La voz amada, 1943

Santugini, J.: *Una carta de amor*, 1940

Sauvajon/Sanvajon, Marc Gilbert: *Elena tiene un pasado*, 1951

Trece a la mesa, 1954

Ninotcha, c.c. **Lengyel**, 1951/1954

Collection Dressen, 1960

Savory, Gerald: *Un weekend de seis meses*, 1959

Schelegel, H.: *El aventurero y la reina*, 1946

Sesma, F.: Véase P. **Mompeón**

Sicilia: Véase **Neyra**

Smith, C.: *Genoveva de Brabante*, 1953

Smith, Doddie: *Un día de abril*, 1952

Spitzer, G.: *Si yo quisiera*, 1947

Stalpode, H. V.: *El Conde de Rochester*, c.c. I. **Noé**, 1940

Stefani, A.: *La amiga de todos y de nadie*, 1942

El alarido, 1945

Edición extraordinaria, 1945

La ilusión no muere, 1952

El ángel del milagro, 1953

Sábado del pecado, c.c. R. A. Talice, 1954

Sturges/Stinges/Starges, Preston: *La primera aventura, 1952/1953/1955*

Sutro, Alfred: *La fiscal y la acusada, 1950*

Swayne, Solari: *Collacocha, 1959*

Sylvaine, Vernon: *Hay que ser feliz, 1960*

Talice, R. A.: Véase E. **Montaine** y A. **Stefani**

Testa: Véase **Francini**

Thomas, Brandon: *La tía de Carlos, 1959*

Thomas, Robert: *Trampa para un hombre sólo, 1960*

Tieri, Vicente: *Terror, 1946*

Trevor, Elleston: *El laberinto, 1960*

Van Leyden, H.: *El gran cardenal, 1952*

Vastrum, R.: *Un perfume de heliotropo*, 1946

Vincey y Valmy: *Aquí estoy yo*, 1958

Los patos, c.c. Marie **Cab**, 1958

Vissant, G. de: Véase J. **Conty**

Vries: Véase J. **Fields**

Wanderberg/Wanderverghe, P.: *Tengo diecisiete años*, 1946/1948

Cuando el gato no está, 1953

Watkyn(s), Arthur: *Asesinar no es tan fácil*, 1959

Weiller, B.: *El proceso de Mary Dugan*, 1952

Westers, P. H.: Véase F. L. **Gary**

Wilson, Sandy: *Ha estallado el amor*, 1959

Wright, William H.: Véase A. **Beich**

II
RECEPCIÓN DE *LA COMANDANTA BÁRBARA* DE GEORGE
BERNARD SHAW

II.1. SITUACIÓN CULTURAL E INTRODUCCIÓN AL FUNCIONAMIENTO DEL SISTEMA CENSOR DURANTE LOS AÑOS INMEDIATOS A LA GUERRA CIVIL

El páramo intelectual de la década de los cuarenta fue una inevitable consecuencia del glorioso Alzamiento Nacional que cercenó en buena medida la dinámica normal de la vida civil y cultural; con ello, también se llevó la existencia de numerosas vidas humanas, "*entre caídos en combate, víctimas de los bombardeos, desaparecidos, ...*", aunque se llenó y en vertiginosa rapidez de acción gracias a la "*generación sin maestros*" como Elías Díaz García los llama¹²⁶, formada tanto por hombres fieles a las directrices de la política cultural oficial como por aquellos que se mantenían totalmente ajenos a las mismas. Ambos bandos/ambas posturas estuvieron bajo el control del poder de la etapa de la autarquía quien mantenía firmemente que "*en la guerra se había vencido al marxismo, al anarquismo, y al separatismo, ateísmo y masonería*" y perseverarían esa línea de acción sin dar cabida a ningún tipo de crítica, ni manifestación de ideología democrática, parlamentaria y liberal,¹²⁷ e incluso se declararían en lucha abierta contra todos ellos. Como método preventivo, sin duda, nada mejor que la implantación de un férreo sistema censor a los medios de información y cultura. Gonzalo Santonja expone sin ambages la intención represiva en el ámbito informativo español ante los supuestos incontrolados:

"Durante los años duros, y en especial durante los durísimos: hasta el cuarenta y

¹²⁶ Elías Díaz García.- *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*. Madrid, Tecnos, 1983, pág. 22.

¹²⁷ Georgina Cisquella, *obra cit*, pág. 14.

*cinco, ni la totalitaria planificación de la Jefatura de Prensa y Propaganda del Movimiento estaba por la labor de consentir resquicios incontrolados, ni muchísimo menos en el rocambolesco supuesto de que los tales hubiesen alentado, se habrían atrevido a intentar instrumentalizarles los atemorizados intelectuales republicanos que, en teológico suponer, se hallasen en condiciones de hacerlo."*¹²⁸

La estructura del Nuevo Régimen, sin embargo, respiraba aún de una inestabilidad organizativa, sobre todo en lo tocante al sistema censor. Sin ir más lejos, la ubicación de la plataforma censora en esa década oscura de la era de Franco. Durante los años cuarenta, momento en que la obra de Shaw *La comandanta Bárbara* -o *La comandante Bárbara* como Fray Mauricio de Begoña y casi todas las traducciones al uso la titulan- se presentó en el Departamento de Teatro en legítima espera de su dictamen (1944), las instancias censoras habían abandonado hacía tan solo dos años el Ministerio del Interior, lugar inicial de su andadura pasando a dependencias de la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange de las JONS. Su permanencia duró efímeramente hasta que en 1946 sus competencias fueron trasladadas al Ministerio de Educación y, a partir de 1951 y sin desligarse por completo con la institución educativa, la censura dependió del recién creado Ministerio de Información y Turismo.

La inestabilidad estructural también afectó al estamento oficial que las obras teatrales se supeditarían, el de Cinematografía y Teatro que, junto a la Sección de Censura de Libros y a la de Información y Censura, constituyó la base divisoria a lo largo del franquismo con los cambios inevitables en su nomenclatura. En un principio, la censura de las obras teatrales estuvo a cargo de

¹²⁸ Gonzalo Santonja.- *De un ayer no tan lejano*, obra cit., pág. 46.

la Delegación Nacional de Propaganda pasando luego a la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1951), llamada Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos desde 1968 hasta su desactivación definitiva.

El ente censor se puso en marcha con celeridad atendiendo a la Orden de 15 de julio de 1939 que establecía el sistema de "*censura previa obligatoria*" a cualquier manifestación cultural en el territorio español y, en cuanto a las representaciones teatrales, se exigía a todo empresario que poseyera la Guía de Censura expedida por dicho organismo. Esa información se comunicó a la prensa tal y como muestra la siguiente nota redactada por el Departamento Nacional de Teatro, dependiente del Servicio de Propaganda y dirigida a los empresarios de las salas de espectáculos:

"El Departamento Nacional de Teatro recuerda una vez más a los empresarios de espectáculos teatrales de toda índole, así como a las sociedades de aficionados de igual naturaleza, que, para toda clase de actuaciones que pretendan realizar, es obligada la aprobación de sus espectáculos por el aludido Departamento del Ministerio de la Gobernación, por lo que se debe remitir al mismo, para su dictamen, proyectos detallados, en los que se incluyan, además de los programas a representar las listas de las compañías o grupos actuantes, los aforos de los teatros o locales en que deben de celebrarse los espectáculos, los precios de las localidades, y cuantas modalidades o características determinadas sean de interés.

Sin el cumplimiento de estos requisitos y la subsiguiente aprobación de los proyectos de actuación, previos a la autorización gubernativa de apertura, no podrán realizarse ninguna clase de espectáculos de la naturaleza señalada.

*Se advierte que las normas que anteceden son también aplicables a las funciones y festivales de carácter benéfico.*¹²⁹

Las normas generales de tramitación que los subordinados funcionariales exigieron y que los peticionarios obedecieron quedaban al parecer expuestas en el envés de las instancias oficiales de la Vicesecretaría de Educación Popular-Teatro. Once puntos bastaron para concretar los conductos legales y el correcto proceder de los solicitantes en la obtención de la guía imprescindible:

1º. Corresponde autorizar a esta Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro todas las representaciones teatrales, de cualquier clase que sean, que se vayan a efectuar por compañías profesionales.

2º. A las Delegaciones Provinciales de Educación Popular compete el autorizar las representaciones teatrales que reúnan las siguientes características: a) realizarse por una compañía no profesional; b) ser gratuita, y c) tener lugar las representaciones dentro de un círculo cultural, artístico, etc., y para sus respectivos miembros. En estos casos el Delegado Provincial de Educación Popular autorizará por oficio especificando el número de representaciones y la fecha en que éstas deban caducar. No usará sello de censura sobre las hojas del libreto censurado.

3º. Para solicitar la representación teatral (Comedias, Variedades, Circo -números dialogados, cantables-, Variedades en Sala de Fiestas, etc.) se elevará

¹²⁹ LVE, 7-III-1939, encontrado en Enric Gallén, *obra cit.*, págs. 24-5.

instancia así solicitándolo al Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro, uniendo los originales de la obra que se desee poner en escena bien escritos a máquina o editada la obra.

4°. Toda instancia será cursada a esta Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro por conducto de las Delegaciones Provinciales de Educación Popular, o bien directamente por los interesados.

5°. Cuando las instancias se presenten personalmente por los interesados o mandatarios se hará en el Registro General de esta Vicesecretaría (Montesquínza, número 2, bajo).

6°. Cada instancia será contestada en el plazo normal de 7 días hábiles, salvo los casos de consulta, por medio de impreso reglamentario en el que consta la resolución recaída acompañado de un original de los presentados, que deberá recogerse en el Registro General contra el resguardo correspondiente.

7°. Si se pide una hoja de censura de una obra ya censurada se presentará la instancia ordinaria y un solo ejemplar de la obra, que se devolverá al interesado con el certificado de censura.

8°. Si alguna obra ya censurada se la quiere cambiar el título presentará el solicitante el certificado de censura anterior y una instancia dirigida al Ilmo. Sr. Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro reintegrada con póliza de

1,50 razonando los motivos de la petición. Caso de que se accediese a lo solicitado se le expedirá nuevo certificado de censura.

9°. Todo autor, o bien, persona delegada por él, al que no se haya autorizado una obra, puede elevar a la Vicesecretaria de Educación Popular un recurso de alzada contra la resolución de la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro. Para entablar esta clase de recursos se enviará una instancia reintegrada con póliza de 1,50 razonando la petición: se acompañará a esta instancia la hoja de censura que lo motiva y un ejemplar del libreto censurado cuando se hayan hecho modificaciones. Los recursos de alzada solo pueden incoarse dentro del mes siguiente de la resolución que los motiva por el mismo solicitante que pidió la censura ordinaria, por el autor o persona delegada por él. Pasado este mes puede hacerlo cualquier empresa o compañía.

10°. Toda instancia vendrá dirigida al Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro y nunca a nombre de ningún funcionario del Servicio. Las cartas particulares sobre representaciones de obras, enviadas a un funcionario, no serán contestadas, dándose por no recibidas.

*11°. Toda infracción de esta ordenanza será sancionada con arreglo a las disposiciones vigentes."*¹³⁰

¹³⁰ Documento encontrado en dos expedientes de censura de años cercanos a la obra de Shaw, *Romance* de Edward Sheldon y *Rebeca* de Daphne du Maurier: núm. 103-43, caja: 78131, topogr.: 83/51 y núm. 4019-43, caja: 78111, topogr.: 83/51, respectivamente.

Ahora bien, la redacción de los criterios para autorizar o prohibir una obra de teatro se evitaron de una manera explícita y concreta como comprobaremos más adelante.

II.2. GEORGE BERNARD SHAW Y LA CENSURA

George Bernard Shaw (Dublín, 1856-Londres, 1950) fue elegido, entre una amplia pléyade de escritores de lengua anglosajona, por los empresarios y compañías teatrales en múltiples ocasiones. Estos, por entonces encargados al alimón con la censura en la difusión de la cultura escénica en España tras la victoria nacional, hicieron que su extensa producción dejase huellas, en muchos casos imborrables, en los escenarios españoles con una prontitud inusitada.

La primera obra del dramaturgo irlandés sometida a censura correspondió a *Cándida*,¹³¹ cuyo resultado desfavorable la postergó unos años para su escenificación pública. Rafael M. Salas solicitó la autorización el 20 de marzo de 1941 para que la Compañía Heredia-Asquerino estrenara la versión traducida por Julio Broutá y con arreglos de Ricardo Baeza. La resolución prohibitiva se emitió siete días después. El expediente conserva tres juicios diferentes sin fecha alguna. Darío F. Florez expone:

"He releído esta obra que, precisamente, he visto representar, y como se sabe, se

¹³¹ Expediente de censura núm.: 2020-41, caja: 77953, topogr.: 83/51.

trata de una obra teatral de primer orden. Ante un público preparado para su comprensión no habría nada que objetar ante su reposición teatral más en estos momentos de crisis que atravesamos y ante el público medio que suele acudir a nuestros teatros considero que pueda producirse una franca desorientación respecto a la tesis social y los problemas matrimoniales que en ella se exhiben."

De Miguel, otro censor, suscribe que el matiz político que recrea la obra es el "socialista inglés" y que "no debe representarse, por cuanto, si bien la acción y desarrollo no son abiertamente políticas, los personajes representativos son, como más destacados, un clérigo protestante inglés, propulsor de las ideas socialistas." El tercer informe, el cual aparece firmado pero sin que se especifique el nombre rubricado, considera a la obra "impropia para nuestro público. El profundo y sutil sentido poético del tema es lástima que esté referido a personajes, entre ellos el sacerdote (aún cuando sea protestante) a quien nosotros siempre vemos en un plano muy superior de dignidad y santidad." Estos informes nos inducen a pensar que se emitieron en una ocasión posterior que a la del primer dictamen pese al coincidente dictamen prohibitivo.

Antonio Fraguas, el entonces Director General de Cinematografía y Teatro, informaba (5-12-1945) en una nota al Director General de Seguridad su impedimento en la escenificación y además añadía que "este Organismo tiene noticias que el mencionado autor ha adquirido la mayoría de las acciones del órgano periodístico del partido comunista en Londres", por lo que le requería "improcedente conceder la autorización solicitada". Con ese dato, el Director General de Seguridad le advierte, con fecha del día veintisiete, que "convendría se indicara el origen y fundamento de la noticia de carácter comunista que se tiene y a que alude en su escrito". Antonio Fraguas, sin dilación alguna, solicitó dicha

información al Director General de Prensa en enero de 1946. Sin que hallemos respuesta, la Hoja de Censura autorizaba la obra para mayores de dieciséis el 5 de febrero de 1946. Una cuartilla escrita a mano aclara la positiva decisión resolutoria ante la ausencia de los documentos: "*Aprobar con la corrección que hizo el P. Begoña*".

Entretanto, Inés López Heredia instó al Agregado Cultural de la Embajada Británica para que se dirigiera personalmente a Gabriel Arias Salgado y le hablara en favor de "*una de las obras maestras del gran autor irlandés*" porque bajo su punto de vista era "*de interés para los españoles conocerla*", hasta incluso le pidió que diera "*las órdenes oportunas para que la censura autorice su representación*." Sin embargo, cuando la compañía del Teatro de la Tertulia solicitó la autorización en abril de 1953, la censura prohibió su recreación sobre el escenario del Teatro Principal de Zaragoza.¹³² Una incongruencia de considerable valor que la censura repitió en innumerables ocasiones.

Las compañías teatrales peticionarias esperaron tres años más hasta que Josefina Sánchez Pedreño, directora de Dido. Pequeño Teatro de Madrid obtuvo el permiso para cámara o ensayo. A partir de entonces, el Departamento de censura autorizó su escenificación esgrimiendo todavía algún que otro reparo: el 6 de abril del 58 en el Teatro Candilejas de Barcelona, en el Teatro Club de Valencia para la temporada teatral 1958-1959 y, aunque lamentablemente para una sola sesión, en el Salón de Actos del Ministerio de Información y Turismo por la compañía Tablado en diciembre de 1966.

La comedia en cinco actos *Pígalión* fue sometida a censura como la

¹³² La prohibición de una obra después de haberla estrenado se repitió en múltiples ocasiones. Entre ellas, *El milagro* (1953) de Lauro Olmo, obra estrenada el 16 de diciembre de 1955 en la Escuela de Capacitación Social de Trabajadores de Madrid, y prohibida en 1963. Cf. Antonio Fernández Insuela.- "Un episodio de la censura teatral en 1963: la prohibición de *El milagro*, de Lauro Olmo"(págs. 25-26), *Rey Lagarto*, núm. 30-31, año IX, 1997.

anterior en reiteradas ocasiones. En un mismo expediente¹³³ se hallan un total de ocho solicitudes. La primera corrió a cargo de José Mallent, petitionerio de la compañía Maria Paz Molinero Soler-Mari, quien consiguió la aprobación (6-11-1942) pero con tachaduras en las páginas 2, 3, 7, 14, 17, 22, 23, 24, 32, 33, 53, 54. Esa resolución se debió a Antonio Pastor Bela porque para él la obra era "*en muchas ocasiones ordinaria y grosera y tiene conceptos inadmisibles a pesar de desarrollarse en Inglaterra, como el considerar la moralidad patrimonio exclusivo de determinadas clases sociales, pero estimo que convenientemente mutilada puede autorizarse*".

Bajo esas mismas disposiciones se ajustaron dos compañías más: el 29 de mayo de 1943, García Escudero rubricaba la petición para el Teatro de la Comedia y, el siete de mayo del mismo año, Franencio R. Miró lo hacía por la compañía Carmen Sánchez siguiendo el libreto traducido por Julio Broutá.

A partir de la última solicitud, se sucedieron las autorizaciones sin que los cortes señalados en el libreto queden expuestos: Salvador Soler Mari firmaba la instancia en nombre de la compañía Soler-Mari para que el estreno se efectuara el 1 de mayo de 1944. La compañía Bassó-Navarro solicitaba su reposición en el Teatro Infanta Beatriz dos años después y la de Josita Hernán-Antonio Casal lo hacía en menos de un mes, consiguiendo ambas la Guía de Censura para mayores de dieciséis años.

El expediente recoge dos peticiones más. Mario Albar, director del Teatro de la Tertulia, requería la autorización (31-1-1953) para que el 5 de marzo se estrenara en el Teatro Principal de Zaragoza, pero su dictamen final falta en el sobre. La última, con fecha del 10 de mayo de 1963, firmada por Mariano Guillot Calatayud perteneciente a la compañía del Teatro Talia de Valencia, se autorizaba siete días después con supresiones en las siguientes páginas: 663, 664, 670, 680,

¹³³ Núm. 3559-42, caja: 78072, topogr.: 83/51.

684, 691, 692, 693, 704 y 731.

Por una vía paralela, *Pigmalion* se sometió a censura también durante la década de los cuarenta, quedando registrada en el expediente 110-48.¹³⁴ En esa ocasión, la compañía Catalina Bárcena pedía el salvoconducto censor para que se representara, en versión de Gregorio Martínez Sierra, en el Teatro de la Comedia de Barcelona el 21 de octubre de 1948, con una calificación de mayores y sin tachaduras. La misma compañía reponía la obra sobre el mismo escenario dos años más tarde y en igualdad de condiciones. Además, con el mismo número de expediente, la compañía Agrupación Artística Antorcha (patrocinada por el Ministerio de la Delegación Provincial de Información y Turismo) solicitaba la Guía de Censura para su estreno (22-12-1954). Lamentablemente, la falta de documentación impide conocer la decisión final.

Llegamos a *La Comandanta Bárbara*, la segunda obra del dramaturgo irlandés prohibida por el ente censor en el año 1944. La obra elegida como punto neurálgico del segundo capítulo de nuestro estudio obtuvo poca fortuna por una bastante clara falta de coincidencia en los gustos de los propagadores de la cultura.

Un año después se presentó a la Sección de Teatro el libreto de *Los despachos de Napoleón*.¹³⁵ Armando González- Suárez, jefe de la Centuria Jaime I del Frente de Juventudes, solicitaba la pertinente autorización para que el 18 de marzo de 1945 se representara semi-públicamente en el Teatro Beatriz. Para el censor Virgilio Hernández Rivadulla se trataba de "*una crítica característica de este autor acerca de la vida militar y una opinión de un inglés acerca de los ingleses y de Inglaterra*". Ante esa "*acertada crítica de los ingleses, quizá un poco fuerte*", consideró que "*ya que está hecha por un inglés, no vamos a ser*

¹³⁴ Caja: 78386, topogr.: 83/51.

¹³⁵ Expediente de censura núm.: 141-45, caja: 71408, topogr.: 83/51.

nosotros quienes la corriamos, además que ellos jamás se han quedado atrás para publicar y popularizar los desgraciados escritos del P. Las Casas, que además eran mentira". Sin más la calificó de tolerable. A tenor del informe, el Secretario Nacional de Propaganda Patricio G. de Canales firmaba la Guía de Censura (16-03-1945) toleraba para menores.

Las gestiones censoras en la década de los cincuenta comienzan con la obra titulada *National 6 (La casa en el camino)*¹³⁶ en versión de Jenaro Solsona. La compañía de Alejandro Ulloa solicitaba su estreno para el mes de octubre en el Teatro Calderón de Barcelona. Gumersindo Montes Agudo, quien la veía "*moralmente irreprochable*", creyó oportuno que se autorizase, debido a "*su finura de idea y expresión*". José María Ortiz, quien por aquel entonces ya ocupaba el cargo de Jefe de la Sección, rubricaba la autorización para menores de dieciséis.

Del 1 de mayo de 1955 existe otra solicitud para el Teatro Principal de Gerona a cargo de Margot Cottens, quien pedía la Guía de Censura para la obra, retitulada *Ruta 6*. El ente censor requirió que la Sociedad General de Autores de España expidiera un certificado garantizando que no figurase "*ninguna obra dramática con el título National 6 a nombre de Jenaro Solsona, como tampoco a nombre de ningún otro autor*". Francisco Lizarraga Martínez, Secretario General de la Sociedad General de Autores de España, lo certificó el veintinueve de abril al mismo tiempo que el traductor y técnico cinematográfico exponía que "*la obra titulada National 6, original de G. Bernard Shaw, fue censurada por esa Dirección General en agosto del año cincuenta sin que haya sido estrenada según certificación de la Sociedad General de Autores de España*". El que no se hubiera estrenado se convertía en el requisito vinculante para que el permiso sobre el cambio de título fallara a su favor. La presentación de esa documentación

¹³⁶ Expediente de censura núm.: 346-50, caja: 78496, topogr.: 83/53.

determinó la expedición de "*la hoja de censura de dicha obra a nombre de RUTA 6*".

Esos tiempos excepcionales en los que se había engendrado la censura sirvieron para que, el 19 de julio de 1951, el nuevo ministro Gabriel Arias Salgado organizara un tipo de política cultural, cuya finalidad principal residía en que acabara "*con la mala imagen que ofrecía una censura tan arbitraria*"¹³⁷ como la aplicada hasta entonces. De esa fase de normalización corresponde un número considerable de obras del autor, aparte de los títulos que se archivaron en los expedientes mencionados con anterioridad. Encabeza la lista *Así mintió él al esposo de ella* (1904)¹³⁸, traducida por la argentina Clara Diamant. El director de la compañía Teatro Nuevo solicitaba (27-08-1952) el estreno en sesión de Cámara para septiembre-octubre del año en curso en el Teatro Alcázar de Valencia. A tenor del informe que Francisco Ortiz Muñoz emitió (22-09-1952), la Sección de Teatro la autorizaba para mayores de dieciséis y con tachaduras en las páginas 2 y 3. El libreto muestra las inocuas supresiones tachadas con lápiz:

Página 2:

"*EL.- ¡Doy gracias al cielo por tu locura, tu arretrato, tu imprudencia!*"

Página 3:

"*EL.- (MORDIÉNDOSE LOS LABIOS). Sí, lo creía. El cielo me ayude, [...]*"¹³⁹

La siguió *La dama morena de los sonetos*¹⁴⁰, solicitada por la compañía del Teatro de Cámara del Infanta Beatriz en la capital española y autorizada para mayores de dieciséis y en sesión única por el Director general Alonso Perguera el 15 de diciembre de 1953. Unos meses más tarde se presentó al Departamento el

¹³⁷ G. Cisquella, *obra cit.*, pág. 16.

¹³⁸ Expediente de censura núm.: 301-52, caja: 71674, topogr.: 83/51.

¹³⁹ Las supresiones corresponden a las palabras subrayadas.

¹⁴⁰ Expediente de censura núm.: 432-53, caja: 78626, topogr.: 83/53.

guión teatral de *El mariposón*,¹⁴¹ una de las obras que junto con *Casas de viudos* y *La profesión de la Sra. Warren* forman el conocido volumen de Shaw, *Comedias desagradables* (Buenos Aires, 1949). La compañía Roberto A. Tálice solicitaba (7-06-1954) el estreno en el escenario del Teatro Principal de Zaragoza. Bartolomé Mostaza (25-06-1954) la vió "*moralmente sin objeciones*" además de una "*comedia floja, de ambiente muy local y sobre un tema manido. Lo mejor, como siempre en Shaw, es el diálogo. Más que comedia, es un fino ensayo de humor*" que calificó para mayores sin la posibilidad de radiación.

Para Francisco Mauricio de Begoña (8-7-1954) "*la obra adolece del habitual sentido paradójico y amoral que es costumbre en el autor irlandés, pero en este caso, también paradójicamente, por el camino del "ibsenismo" llega a la exaltación, por decirlo así, involuntaria de los antiguos y perennes valores morales, desairando al Mariposón*". También la juzgó tolerable pero señaló tachaduras en la página 181. Aunque falta el tercer informe de Francisco Ortiz Muñoz, se conserva la propuesta de la Sección de Teatro firmada por José María Ortiz, quien la autorizaba para mayores de dieciséis, no radiable y con tachaduras en las páginas 134 y 181, informe ratificado por Joaquín Argamasilla, el Director General de Cinematografía y Teatro hasta 1955, cuyo puesto vacante ocuparía, primero Manuel Torres López y Florentino Soria poco tiempo después.

El libreto presenta las siguientes frases subrayadas en rojo:

Página 134:

"*CHARTERIS.- [...] Ese es el punto de vista racional, nuestro punto de vista. [...]"*

¹⁴¹ Expediente de censura núm.: 182-54, caja: 78645, topogr.: 83/51.

Página 181:

"CRAVEN.-[...] *He pensado mucho seriamente, he leído mucho libros serios y he ido más que de costumbre a la iglesia. Y ahora resulta que no he hecho más que perder el tiempo. [...]*"

Llegado a este punto, la fatalidad conservacionista nos acorrala una vez más. De bastantes obras del autor carecemos del correspondiente número de caja, dato imprescindible para el acceso al expediente. Esto explica que la información que aportamos a continuación se base exclusivamente en el único registro a nuestro alcance. Una fatalidad de considerable trascendencia porque la escenificación del primer título se prohibió, lo que reportaría datos valiosos para la presente investigación. Hablamos del dictamen de *Don Juan en el infierno* emitido el 9 de octubre de 1956. Presentaron después *Su esposo y Santa Juana* que fueron autorizadas -la segunda con tachaduras- el 4 y el 8 de abril de 1957, respectivamente. Las siguieron *Héroes y Cándida*,¹⁴² cuyos juicios aprobatorios se emitieron casi al mismo tiempo, con tan sólo un día de diferencia: el 15 y el 16 de diciembre de 1958. Finalmente, la última obra del autor presentada en esa década correspondió a *César y Cleopatra*,¹⁴³ con el expediente a falta del libreto, una lamentable ausencia porque la traducción corrió a cargo de Gonzalo Torrente Ballester y fue sometido sin remisión a las tijeras coercitivas censoras. Adolfo Marsillach solicitaba al Departamento de Teatro la autorización unos veinte días antes de la fecha del estreno, el 1 de julio de 1959, en el Teatro Griego de Barcelona. El reverendo padre Manuel Villares la autorizó porque "*desde el punto de vista moral no encuentro reparos, ni en el fondo ni en la forma a la adaptación de la obra de Bernard Shaw, hecha por Torrente Ballester y la considero apropiada para las representaciones a que se destina*".

¹⁴² Expedientes de censura núms.: 251-56; 111-57; 96-57; 318-58 y 320-58. respectivamente.

¹⁴³ Expediente de censura núm.: 206-59, caja: 71708, topogr.: 83/51.

Según el agudo parecer de Bartolomé Mostaza, se trataba de "*una obra de tono desenfadado, en la que sin respeto para la historia, el autor cala hondamente en la psicología femenina y en la del propio César. Despreciando el color de época, Bernard Shaw hace una obra teatral perfectamente comprensible para la psicología del mundo contemporáneo. En el orden moral está concebida la obra con un criterio benévolo para Cleopatra y sus artimañas. Carece de peligro*". Aún autorizándola para mayores de 18, el censor señaló supresiones en la página 6 del Acto primero.

El expediente recoge otras dos solicitudes más de la obra, una presentada incluso un día antes a la de Marsillach (10-06-1959): a José González Blanco en nombre del director de la compañía, Fernando Granada le concedieron la representación al aire libre en "Los Viveros". Diez años después, el 14 de agosto, de nuevo Adolfo Marsillach al alimón con Leonardo Echegaray, pedía la hoja de Censura para que el Grupo Teatro 70 estrenara la obra en octubre durante la II Campaña Nacional de Teatro. Como en las solicitudes previas, la censura expidió el permiso pero con supresiones en la página tres del Prólogo.

Durante los años sesenta, hubo las siguientes solicitudes: *El hombre del destino*, autorizada con tachaduras el 2 de junio de 1962 y *El Inca de Jerusalem*, para el 6 de junio del mismo año. *Pigmalio*,¹⁴⁴ la versión catalana de Juan Oliver fue autorizada (12-07-1963) para mayores de dieciocho, no radiable y sin cortes, a tenor del informe de Javier de Valdivia, porque su dictamen fue apoyado por Marcelo García Carrión, el Jefe de la Sección de Licencias e Inspección y por José María García Escudero, el Director General de Cinematografía y Teatro. La representación tendría lugar en el Teatro Romea de Barcelona por la compañía de Pablo Garsaball Torrens. Hay tres solicitudes más en el mismo sobre: José María Bonet Paris, presidente del Grupo de Teatro de la Congregación Mariana del Valls

¹⁴⁴ Expedientes de censura núms.: 148-62; 172-62 y 166-63; núm. de caja: 71774; topogr.: 83/51.

para representarla en sesión única (30-31 de octubre de 1966) en el Teatro Principal de la localidad tarraconense; pocos días después Luis Guiamet, Secretario de la Entidad Club María Guerrero (amateur) para el 30 de noviembre en el Teatro de la CAPSA de la ciudad condal. Por último, (19-04-1969) Montserrat Carulla para llevar la obra en gira por Cataluña.

Asimismo, la comedia en castellano, *Pigmalión*, fue autorizada el 14 de octubre de 1964 y cierra la década la obra en tres actos *Androcles y el león*,¹⁴⁵. Francisco José Fernández en nombre de la Compañía Nacional de Cámara y Ensayo, solicitaba la escenificación para el 9 y 10 de mayo de 1967, por la Escuela Superior de Arte dramático, en sesiones de taller en el Infanta Beatriz. Florencio Martínez Ruiz la propuso para mayores de dieciocho, porque "*no sé si existe cierta ironía que da al tema de la fe una contextura difícil. El paradójico Bernard Shaw asoma su carácter en todo caso. Pero la obra no presenta dificultades*". Por otro lado, José María Ortiz apuntó:

"No veo inconveniente en su autorización para sesiones de cámara, previo visado de ensayo general que prevenga cualquier extralimitación caricaturesca de los cristianos ante el martirio. El humor de la obra debe ceñirse a la adecuada interpretación del texto, con valores suficientes sin necesidad de deformaciones más o menos caricaturescas, que podrían asignar reparos de carácter censor".

Por último, el también comediógrafo Sebastián Bautista de la Torre censuró "*las acotaciones*" que además no reflejaban "*ni la entrada de los personajes ni los distintos lugares de la acción. A pesar de ello conserva el humor y el juego paradójico característico del autor. Para un ejercicio interpretativo de los alumnos del conservatorio no hay inconveniente a autorizarla, si bien deberá*

¹⁴⁵ Expedientes de censura núms.: 203-64 y 160-67, caja: 85164, topogr.: 83/55.

cuidarse que los personajes cristianos no resulten ridículos en su presentación ya que la eficacia irónica de la obra reside en el texto". Como era de suponer, se autorizó (8-05-1967) para sesiones de cámara y en virtud del ensayo general.

Otras obras más se autorizaron en los cinco últimos años de vida del General Francisco Franco: *L'home y les armes*,¹⁴⁶ en versión de Carles Capdevila, publicado por Catalunya Teatral (Barcelona, 1934). La compañía "La Tartana", Teatre Estudi del Orfeón Reusense recibió los siguientes informes censores:

Nieves Sunyer Roig: *"Obra irónica sobre la nobleza búlgara arruinada y sin civilizar"*.

Juan Emilio Aragonés Daroca: *"Farsa antiheroica -traducida al español con el título "Héroes"- que señala el contraste entre el subdesarrollado idealismo bélico y la inteligente visión realista de los hechos, sin transgredir norma alguna y con ambientación muy determinada y distanciadora. Conveniente el visado, en previsión de audacias de montaje"*.

Pedro Barceló Roselló: *"Un juego habitual en el autor sobre el heroísmo como vocación en contraste con la eficacia como profesión; todo sucede en una ya vieja Bulgaria y no hay en consecuencia implicaciones actualizadoras. APROBADA"*.

De ese modo, el 3 de marzo de 1970 se firmó la Guía de Censura para mayores de dieciocho, radiable y a reserva del ensayo general. Ese mismo dictamen fue dado (23-12-1971) a la petición de José Pellicer Zueco por la compañía Arlequí para el 9 de abril de 1972 en el Círculo Familiar Recreativo dentro del primer Concurso Provincial de Teatro Amateur Premio Ciudad de Manresa.

¹⁴⁶ Expediente de censura núm.: 78-70, caja: 85286, topogr.: 83/55.

La siguiente obra *Como él mintió al marido de ella*,¹⁴⁷ con traducción de Juan José Arceche, fue presentada por María Paz Pondal (22-11-1971) para la temporada teatral 1971-72 del madrileño Café- Teatro El Jaleo, y bajo la dirección de José Francisco Tamarit. Para el censor Sebastián Bautista de la Torre, se trataba de una *"especie de paradoja escénica muy en la línea de Bernard Shaw: los amantes que temen ser descubiertos por el marido y a los que el marido dá su beneplácito al ver que se ponen en entredicho los encantos de su esposa. Todo termina en un amable "menage á trois" no muy edificante por cierto. Pero como tampoco ofrece demasiada gravedad la piececilla puede autorizarse con la advertencia de que cuiden la puesta escénica, y en especial el "strip-tease" a que se alude en la página 4"*. Jesús Vasallo Ramos creyó que *"el adaptador ha hecho una versión idónea con canciones y bailes para el medio a que va destinada. Por eso el tono de farsa burlesca salva el final con los tres en amor y compañía. Con visado especialmente para una escena de strip-tease"*. Federico Muelas limitó su informe a dos palabras: *"Nada objetable"*. Tras los casi unánimes informes, la Guía de Censura (26-11-1971) notificaba la calificación para mayores de dieciocho, no radiable, a reserva del ensayo y con la siguiente advertencia:

"Atención especial a la escena señalada al margen en la página cuatro "strip-tease de joyas". La realización de la misma queda condicionada a su autorización en el visado".

*La profesión de la señorita Warren*¹⁴⁸ se solicitó dos veces con la diferencia de tan solo un año. La compañía de Mary Carrillo obtuvo la resolución el 26 de noviembre de 1971 para mayores de dieciocho años y a reserva del ensayo general; sin embargo, una cuartilla escrita con rotulador verde crea por lo menos incertidumbre: *"Pendiente de que comuniquen el Teatro se les pide a los*

¹⁴⁷ Expediente de censura núm.: 630-71, caja: 85397, topogr.: 83/55.

¹⁴⁸ Expediente de censura núm.: 626-71. Los documentos se encuentran en la misma caja que el anterior.

interesados". El otro expediente¹⁴⁹ solicitado por Manuel Collado Álvarez, de la compañía de Julia Gutierrez Caba para estrenar en diciembre de 1972 o en enero del 73 en el Teatro Reina Victoria de Madrid. La Hoja de censura observa el mismo dictamen habiendo sido juzgado por diferentes censores.

Al año siguiente se autorizaron *El soldado de chocolate* (21-08-1973), *Aixi va mentir ell a l'espos d'ella*, sobre el escenario del Ateneo Mercantil de Valencia y, *El deixeble del diable* (27-05-1975), de la que faltan la instancia y la censura.¹⁵⁰

A partir de la muerte física del dictador, la desaparición de la censura franquista tuvo un proceso paulatino. Se inició formalmente en 1976 y al año siguiente se emitieron las leyes correspondientes. El Real Decreto de 27 de enero de 1978 concedía la libertad de representación de espectáculos teatrales y la Orden de 7 de abril de 1978 contemplaba las normas sobre la calificación de espectáculos teatrales. Las obras de Bernard Shaw que pasaron por las consignas heredadas de ese pasado histórico fueron solamente tres. La obra infantil *El sastre y el león* se autorizó el 6 de mayo de 1979 para todos los públicos con representación del Grupo Gadex en la Casa de la Cultura de Palencia. *My Fair Lady*, la pieza musical basada en la comedia *Pigmalión*, en adaptación de Juan José Alonso Millán, se permitió para todos los públicos en el Teatro Progreso de Madrid el 15 de octubre de 1982. Y, casualmente, cierrala misma obra por la que comienza, *Cándida*¹⁵¹, traducida esta vez por José Luis Alonso y calificada para todos los públicos. La compañía de Enrique Cornejo se encargó de su estreno el 1 de febrero de 1985 en el Teatro Lara de Madrid para llevarla en gira por España.

¹⁴⁹ Expediente de censura núm.: 534-72, caja: 85463, topogr.: 83/55.

¹⁵⁰ Expedientes de censura núms.: 395-73, caja: 85539, topogr.: 83/55 y 272-75, caja: 85579, topogr.: 83/56, respectivamente.

¹⁵¹ Los números de expediente correspondientes a las tres obras son: 343-79, 488-82 y 16-85, respectivamente.

II.3. TABLA-RESUMEN DE LAS OBRAS DE GEORGE BERNARD SHAW
PRESENTADAS A LA CENSURA

OBRAS	DICTAMEN	FECHA	Nº. EXPTE.	Nº. CAJA
CANDIDA	P	27-3-1941	208-41	77953
PIGMALION	A.T.	6-11-1942	3559-42	78072
LA COMANDANTA BÁRBARA	P	23-11-1944	589-44	78203
LOS DESPACHOS DE NAPOLEÓN	A.MEN.	16-3-1945	141-45	71408
CANDIDA	A.M.16	5-2-1946	2020-41	77953
PIGMALIÓN	A.M.	2-3-1948	110-48	78386
NATIONAL 6	A.MEN.	22-8-1950	346-50	78496
ASÍ MINTIÓ ÉL AL ESPOSO DE ELLA	A.T.M.16	25-9-1952	301-52	71674
LA DAMA MORENA DE LOS SONETOS	A.C.M.16	15-12-1953	432-53	78626
EL MARIPOSON	A.T.M.16	2-7-1954	182-54	78645
DON JUAN EN EL INFIERNO	P	9-10-1956	251-56	
SU ESPOSO	A	4-4-1957	111-57	
SANTA JUANA	A.T.	8-4-1957	96-57	
HÉROES	A	15-12-1958	318-58	
CÁNDIDA	A	16-12-1958	320-58	
CÉSAR Y CLEOPATRA	A.T.M.18	20-6-1959	206-59	71708
EL HOMBRE DEL DESTINO	A.T.	2-6-1962	148-62	
EL INCA DE PERUSALEM	A	6-6-1962	172-62	
PIGMALIO	A.M.18	12-7-1963	166-63	71774
PIGMALIÓN	A	14-10-1964	203-64	
ANDROCLES Y EL LEÓN	A.C.	8-5-1967	160-67	85164
L'HOME Y LES ARMES	A.M.18	3-3-1970	78-70	85286
COMO ÉL MINTIÓ AL MARIDO DE ELLA	A.CAFÉ.M.18	26-11-1971	630-71	85397
LA PROFESIÓN DE LA SEÑORITA WARREN	A.M.18	26-11-1971	626-71	85397
LA PROFESIÓN DE LA SEÑORITA WARREN	A.M.18	6-10-1972	534-72	85463
EL SOLDADO DE CHOCOLATE	A	21-8-1973	395-73	
AIXI VA MENTIR ELL A L'ESPOS D'ELLA	A.M.18	30-11-1973	594-73	85539
EL DEIXEBLE DEL DIABLE	A	27-5-1975	272-75	85579
EL SASTRE Y EL LEÓN	C.T.P.	20-4-1979	343-79	
MY FAIR LADY	C.T.P.	15-10-1982	488-82	
CÁNDIDA	C.T.P.	1-2-1985	16-85	

II.4. EL EXPEDIENTE DE LA COMANDANTA BÁRBARA

El hallazgo del expediente completo de *La comandanta Bárbara*¹⁵² es excepcional porque durante los años inmediatos al término de la guerra civil; años en los que prevalecía la desorganizada imposición de la estricta normativa censora y que campeaba al antojo subjetivo de los más allegados adláteres del General, aquellos en quienes había depositado toda su confianza. Hablamos de 1944, a tan sólo cinco lustros del término de la contienda fratricida, cinco largos y difíciles años en los cuales la sociedad española, imbuida en una irremediable penuria material y psicológica, seguía decisivamente paralizada por el miedo. Ante esa realidad imperante, *La Comandante Bárbara* sufría los desabridos juicios de los censores.

George Bernard Shaw iniciaba la escritura de *Major Barbara*¹⁵³, título original de la obra, el 22 de marzo de 1905 y concluía el 8 de septiembre de ese mismo año, llevada enseguida, el 28 de noviembre a las tablas del *Royal Court Theatre* de Londres en función de tarde. A los dos años, el texto íntegro de la versión representada fue publicado en un volumen junto con *John Bull's Other Island* y *How He Lied to Her Husband* (London, 1907), y su edición revisada apareció en *Collected Plays* (1930). Además, Gabriel Pascal la llevó a la gran pantalla en 1940 siendo estrenada un año después, cuyo guión se publicó por primera vez en 1945. Por lo tanto, la manifiesta e indiscutida reputación del documento que presento avala una vez más la actuación desafortunada de la censura que, como vemos, incidió en obras en versión española de autores de

¹⁵² Expediente de censura núm.: 589-44, caja: 78203, topogr.: 83/52.

¹⁵³ George Bernard Sha.-, *Major Barbara*. Penguin Books, London, 1957.

lengua inglesa. Lamentablemente, esta obra en particular y otras muchas en general, se quedó postergada en unos archivos, cuya representación se convirtió en un simple conato al mismo tiempo que un sueño y una ilusión frenada por los que culturizaban el país.

II.4.1. INFORMES DE LOS CENSORES. LA MATERIA DRAMÁTICA

Luis Hurtado Álvarez, el director de la compañía teatral Irene López Heredia, solocitó el permiso al Delegado Nacional de Propaganda, el 13 de octubre de 1944. La documentación especificaba, junto al cuadro artístico de dicha compañía y el decorador Ramón Bottlle, que la obra se llevaría en *tournée* durante el mes de noviembre¹⁵⁴. Aunque no le obligaron a detallar en dónde se estrenaría, con ese obligatorio trámite burocrático comenzaba el expediente 589-44.

La lectura enjuiciadora de la obra fue encomendada a un sólo censor, porque en los primeros años de la post-guerra resulta bastante frecuente (siempre y cuando hallamos el expediente completo de aquella época) que el Departamento de Teatro se sirviera de la opinión de un vocal sólo. La idea de que se contrastaran los juicios se obviaba incuestionablemente debido a la absoluta confianza y desmesurado respeto puestos en aquellos que ocupaban los cargos, además de una patente desorganización en el sistema.

¹⁵⁴ La respuesta indeterminada sobre el lugar de representación impide conocer las salas teatrales disponibles en 1944 y las localidades en que los empresarios apostaban por el desarrollo cultural del país. Si ese dato consistiese en algún lugar recóndito, confirmaba una de las posturas que más explotaban los encargados en la difusión cultural a lo largo y ancho del territorio español: la cultura llegaba hasta el último confín de la península.

Esta aseveración queda confirmada por algunos ejemplos: *Rebeca* de Daphne du Maurier,¹⁵⁵ en versión de Enrique Rambal, Manuel Soriano Torres y José Javier Pérez Bultó, la leyó Guillermo de Reyna en 1943, quien emitió un dictamen favorable a su representación. Aunque por conductos circunstanciales ajenos a la finalidad presente, dicha autorización se revocó pidiendo su revisión y prohibida después "*por amoral. Es un paso del "rebequismo"*", suceso ocurrido cuatro meses vista la Guía de Censura. *Una mujer sin importancia* de Oscar Wilde,¹⁵⁶ traducida por Ricardo Baeza, se autorizó el 1 de junio de 1944 con el juicio de Bartolomé Mostaza y, dos años después, en versión de Ramón Gómez de la Serna con el informe del falangista Virgilio Hernández Rivadulla. La versión de Fernando Luque y Quique Calonge de *La importancia de llamarse Ernesto*,¹⁵⁷ solicitada en el 43, conserva el informe de Antonio Pastor Bela, quien interpone ciertas objeciones en su representación. Sin embargo, *La importancia de llamarse Ernesto. Comedia frívola para gente seria*,¹⁵⁸ también de Ricardo Baeza, se autorizó según el juicio de Francisco Narbona González en 1945.

Para la obra de Shaw fue nombrado Guillermo de Reyna, conocido de esta guisa en los estrechos círculos que frecuentaba porque su nombre completo Guillermo Salvador de Reyna figura en el libro de su colega falangista David Jato Miranda, *La rebelión de los estudiantes: apuntes para una historia del alegre S.E.U.*¹⁵⁹ galardonado con el Premio Literario del Movimiento en 1953.¹⁶⁰ Hablamos de un miembro activo de las asociaciones estudiantiles que dependían del Sindicato Español Universitario, desmembradas una vez que el Alzamiento del

¹⁵⁵ Véase el expediente completo en el Archivo General, cuyo número lo hemos apuntado en la nota 112.

¹⁵⁶ Expediente de censura núm. 2419-41, caja: 77983, topogr.: 83/52.

¹⁵⁷ Expediente de censura núm.: 4072-43, caja: 78116, topogr.: 83/51.

¹⁵⁸ Expediente de censura núm.: 352-45, caja: 78239, topogr.: 83/51.

¹⁵⁹ David Jato Miranda.- *La rebelión de los estudiantes: apuntes para una historia del alegre S.E.U.* Madrid, SEU, 1953, págs. 293-305.

¹⁶⁰ Raimundo Fernández Cuesta.- *Continuidad falangista al servicio de España.* Madrid, Ediciones del Movimiento, 1955, pág. 57.

36 obligó a que los estudiantes lucharan en el frente, manteniendo las Universidades cerradas. Casi terminada la Guerra civil, comenzaba una nueva etapa para la Falange y el SEU, cuya medida inicial consistió en la renovación de los mandos. El Caudillo, en julio, nombró Jefe Nacional del Sindicato a José Miguel Guitarte y, éste a su vez, designó Secretario Nacional a Enrique Sotomayor y a Diego Salas Pombo Inspector Nacional. Además, en ese mismo mes, Franco nombraba Secretario de la Falange al General Muñoz Grandes, Presidente de la Junta Política a Serrano Suñer y Vicesecretario del Movimiento con categoría de Ministro a Pedro Gamero del Castillo. Tras la liberación de Madrid, el Consejo de Ministros (24-09-1939) aprobó un Decreto incorporando en el SEU las Asociaciones Escolares Tradicionalistas (AET) y la Confederación de Estudiantes Católicos Españoles (CECE), celebrándose tres días más tarde el acto oficial de integración en la Casa del Estudiante, donde Guillermo de Reyna, en calidad de Vicepresidente de la CECE, rememoró los difíciles avatares por los que la organización atravesó:

"Los Estudiantes Católicos han tenido el honor de formar en su seno lo más selecto de la juventud española, que ha dado a la Falange no sólo los mejores de sus hombres, sino también algunos de los fundadores, y el premio de ello es la disposición de integración que hoy nos reúne.

En estos despachos se selló la primera unión de hermandad de la A.E.T. y el S.E.U. que dió al gobierno frentepopulista la gran batalla universitaria del año treinta y seis. En estos mismos despachos, el S.E.U disuelto y clandestino, celebró sus últimas reuniones antes del Glorioso Alzamiento.

Por tanto, no entramos hoy en una casa desconocida. El Caudillo da a nuestra vieja organización confederal el honor de integrarse en el S.E.U. con

plenitud de derechos y con plenitud de servicios."¹⁶¹

Sin embargo, el asentamiento definitivo se retrasó por un tiempo. La unificación con los estudiantes tradicionalistas originó la formación de una nueva Junta Consultiva del SEU presidida por Olazabal junto con los tradicionalistas, lo que provocó desavenencias entre algunos herederos del carlismo, quienes rechazaron la conformidad manteniéndose al margen, postura que compartieron también ciertos falangistas, aunque éstos permanecieron en el "*nuevo organismo*".

Del 4 al 8 de enero de 1940 se celebró el IV Consejo Nacional del Sindicato en la Sala de Coronas de El Escorial. Entre los numerosos consejeros destacamos nombres con una concurrente familiaridad en el estudio presente: Dionisio Ridruejo, Guillermo de Reyna y David Jato Miranda. La actividad de Guillermo de Reyna sobresale especialmente en ese Consejo, porque presidió la Comisión que redactó la ponencia "*Juventud y el Mundo*". Los acuerdos a los que los consejeros llegaron fueron múltiples: la creación de una Secretaría de la Hispanidad y el Colegio de América para los estudiantes hispanoamericanos en España, la aprobación sobre la sindicación única y obligatoria, la adhesión a los estudiantes finlandeses atacados por el Ejército rojo (Alemania era aliada de Rusia), las tendencias de los nacionalsindicalistas sobre las artes plásticas: pintura, escultura, arquitectura, decoración y teatro. El Consejo de El Escorial puso de relieve "*la carencia de reposo y serenidad*"¹⁶² de la todavía inmadura generación universitaria de la guerra.

Después del prolijo prolegómeno sobre la figura falangista de pro, vuelvo al expediente y al informe que presentó al Departamento el último día del mes de octubre, una vez expirado el "*plazo normal de siete días hábiles*" desde la fecha de la instancia, según lo permitido por la ley. Sus valoraciones personales

¹⁶¹ *Íbidem*, pág. 295.

¹⁶² *Íbidem*, pág. 305.

quedaron recogidas en los apartados de la instancia oficial y de uso interno que los lectores emplearon durante más de dos décadas. Los funcionarios del Departamento de Teatro, para reducir y facilitar el trabajo a los vocales en nómina, recogieron en un impreso homogéneo y homologado toda la información precisa y las cuestiones, según los términos en los que estamos, más convenientes por su implicación conceptual y cognitiva. Las tres páginas del formulario se distribuían en este orden:

Página primera:

- *Número del expediente.*
- *Título:*
- *Autor:*
- *Traductor:*
- *Adaptador:*
- *Género teatral de la obra:*
- *Censor:*
- *Recibida:*
- *Entregada:*
- *Breve exposición del argumento:*
- *Tesis:*
- *Valor puramente literario:*

Página segunda:

- *Valor teatral:*

- *Matiz político:*
- *Matiz religioso:*
- *Juicio general que merece al Censor:*
- *Posibilidad de su representación:*
- *Tachaduras en las páginas:*
- *Correcciones en las páginas:*

Página tercera:

- *Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:*
- *¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:*
- *¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?:*
- *Otras observaciones del Censor:*
- *(Fecha):*
- *(Firma):*

A partir de 1963, es decir un año después en que Fraga Iribarne ocupara su cargo en el Ministerio de Información y Turismo, el homologado modelo de impreso se sustituyó por uno distinto en cuanto a la forma pero no en el contenido, porque los censores opinaban igual sobre el valor estético de la obra y sus posibles connotaciones religiosas y políticas, aún faltando el expreso apartado. Su nueva

estructura queda expuesta en el capítulo de *Lutero* de John Osborne.

Para el censor, el argumento de la obra trata *"sobre la pugna, que por mutua conversión a su respectivo credo, sostienen Andrés Undershaft, fabricante de armamento que cree en la fuerza y el dinero, contra su hija Bárbara, comandante del Salvation Army, una comedia en cuyo desenlace final logra la victoria Andrés Undershaft, después de pulverizar, cuantos argumentos morales, políticos, familiares o religiosos, intentan oponérsele."*

En verdad, la obra plantea la dicotomía ideológica y moral entre el parecer del padre y el de la hija. La *Enciclopedia Temática Sopena* expone la materia dramática de la pieza del siguiente modo:

"Bárbara, joven hija de un fabricante de cañones, que vive lejos de la familia, con el grado de "mayor" en el ejército de la Salvación, tiene siempre mucho trabajo por su apostolado. En una de las reuniones en la que el "mayor" invita a los pecadores a la redención, Adolfo, profesor de griego, finge que se ha convertido y pide entrar en el Ejército. Mientras, el fabricante de cañones, preocupado por el fanatismo de la hija, quisiera que abandonara su "misión". Pero, conociendo el carácter de Bárbara, piensa rodear el obstáculo ofreciendo al Ejército -cuyas finanzas están muy mal- una gran ayuda económica. Bárbara se olvida de la máxima del emperador Vespasiano (el dinero no hace nunca mal olor) y sabiendo que el padre se ha enriquecido con los cañones, rechaza el dinero. En cambio, de otro parecer es el "general" del Ejército que pide y acepta ayudas bien de los fabricantes de whisky, bien de los de armas; Bárbara, indignada, deja la institución y, seguida por Adolfo -que se emplea en la fábrica

de cañones- reemprende la lucha contra el mal: ha comprendido que es inútil predicar a los hombres que la necesidad extrema incita a simular conversiones."¹⁶³

Ante la imparcialidad expositiva que me caracteriza, el testimonio de Dennis Kennedy¹⁶⁴ resulta obligado, quien incide sobre todo en la valiente decisión de Bárbara Undershaft. Esta, desafiando las estrictas convenciones de la clase alta londinense, se vuelca desinteresada e incondicionalmente como Comandante de la *Salvation Army* en la ayuda del Londres pobre. Adolfo Cusins, un catedrático de Griego que, con mucha frecuencia cita a Eurípides, finge una dedicación similar a la de Bárbara en beneficio de su compañía. Lady Britomart acude necesitada de dinero a su ex-marido Andrés Undershaft, un fabricante de armas de bajo linaje, pero "*fabulously wealthy, because there is always a war going on somewhere*"¹⁶⁵. El motivo causante de la ruptura de su matrimonio se debe a la cláusula de la "*Undershaft inheritance*" ("*herencia Undershaft*"), la cual obligaba a que sin remisión el negocio pasase a otro huérfano como el armamentista:

*"[...] he was not content with being a foundling himself: he wanted to disinherit you for another foundling. That was what I couldn't stand."*¹⁶⁶

Andrés Undershaft y su hija Bárbara, polos opuestos moralmente

¹⁶³ *Enciclopedia Temática Sopena*, Barcelona, Ramón Sopena, 1982, tomo IX: Historia del teatro, pág. 694.

¹⁶⁴ Dennis Kennedy. "Major Barbara", en *International Dictionary of Theatre*, vol. 1: Plays. St. James Press, Chicago & London, 1992, pág. 461-62.

¹⁶⁵ Traducción: "*extraordinariamente rico, porque siempre hay una guerra que progresa en algún lugar*"

¹⁶⁶ G. B. Shaw, *obra cit.*, pág. 56. Traducción: "[...] como no estaba satisfecho con ser él mismo un hijo abandonado quiso desheredarte a tí en favor de otro hijo abandonado. Yo no pude soportarlo".

hablando, cierran un trato: él acudirá a su *Salvation Shelter* a condición de que al día siguiente visite su fábrica de armamento. Durante la visita, el lector descubre que el asilo se encuentra con necesidad financiera y la generosidad de Undershaft, junto con la de un destilador de whisky, lo salva de la ruina. Bárbara, disgustada de que el Ejército aceptara el dinero de dos fabricantes del mal, pierde su fe y abandona su puesto. Pero el credo de Undershaft - "*the worst of crimes is poverty*"-¹⁶⁷ origina la conversión materialista a Cusins y a Bárbara, sobre todo cuando visitan la "*spotlessly clean and beautiful hillside town*".¹⁶⁸ Finalmente, Cusins confiesa la verdadera procedencia de sangre por lo que se posiciona, con Bárbara a su lado, como único heredero del capital armamentista y de la destrucción.

Sin que hallemos ostentosas variaciones en ambas sinopsis, la visión personal del censor, por el contrario, se reduce en exclusividad a uno de los puntos más importantes de la obra, pero no el único. La complicidad del Ejército de la Salvación en ese desenlace final, saliendo el mal airoso de la pugna entre lo material y lo espiritual, se cohesiona con la moral en Mrs. Undershaft, quien se ve en la obligación de pedir dinero a un "*profiteer in mutilation and murder*"¹⁶⁹ para que se cubran las necesidades de sus hijos, sin que ella quede exenta de su beneficio: "[...] *I don't want any more for myself.*"¹⁷⁰

En el primer acto, Lady Britomart se ve acorralada por el discurso de su hijo Stephen, quien disuade con insistencia a que su madre acepte algo Undershaft, ni siquiera un penique, para que su fingida moralidad intachable, además de la irremediable vanidad por parte de su padre, quedara intacta:

"STEPHEN. *Well, what can you do?*

¹⁶⁷ *Ibidem*, pág. 142. Traducción: "el peor de todos los crímenes es la pobreza".

¹⁶⁸ *Ibidem*, pág. 129. Traducción: "ciudad impoluta y bonita en la ladera"

¹⁶⁹ *Ibidem*, pág. 70. Traducción:

LADY BRITOMART. I must get the money somehow.

STEPHEN. We cannot take money from him. I had rather go and live in some cheap place like Bedford Square or even Hampstead than take a farthing of his money.

LADY BRITOMART. But after all, Stephen, our present income comes from Andrew.

*STEPHEN [shocked] I never knew that.*¹⁷¹

Asímismo, el censor obvia la actitud hipócrita del pretendiente de Bárbara quien emula convicciones ajenas a sus creencias personales para que la muchacha se rinda a sus devaneos y requiebros. Las intuiciones materna y paterna (en la página 92) descubren la doble intencionalidad del personaje más beneficiado en la obra:

LADY BRITOMART. [offended] Well, go. [He starts for the door]. And remember this, Adolphus [he turns to listen]: I have a very strong suspicion that you went to the Salvation Army to worship Barbara and nothing else. And I quite appreciate the very clever way in which you systematically humbug me. I have found you out. Take care Barbara doesn't. That's all.

*CUSINS [with unruffled sweetness] Don't tell on me. [He steals out].*¹⁷²

¹⁷⁰ *Ibidem*, pág. 60. Traducción: “No quiero más para mí.”

¹⁷¹ *Ibidem*, pág. 59. Traducción: “S.: Bueno, ¿qué puedes hacer? L. B.: Tengo que conseguir el dinero de cualquier modo. S.: No podemos aceptar su dinero. Preferiría vivir en un lugar barato como Bedford Square o incluso Hampstead, antes que aceptar un cuarto de penique de su bolsillo. L. B.: Pero a pesar de todo, Stephen, nuestros actuales ingresos provienen de Andrew. S.: [Aturdido] Nunca lo imaginé.”

¹⁷² *Ibidem*, págs. 74-5. Traducción (pág. 219): “L.B.: “(Ofendida) Muy bien, vaya. (El empieza a caminar hacia la puerta) Y recuerde esto. Adolphus (Se vuelve para escucharla): tengo la grave

Para el censor, la *Tesis* de la obra consiste en un estilo de vida en la cual "*no existe otra religión, ni otro valor que el de la fuerza y la opulencia*". En efecto, Bernard Shaw, la figura más importante del teatro inglés de la primera mitad del siglo veinte, desplegó, al modo de Oscar Wilde, una atrayente aficción a la paradoja intelectual, introduciendo en Inglaterra el teatro de ideas con ingeniosos sermones dramáticos en contra de las falsas, contradictorias y equivocadas costumbres sociales del período romántico, en donde el tono humorístico y ameno acapara la atención en su extensa carrera teatral. La preocupación por las diferencias sociales e intelectuales que contempla a su alrededor la traslada a su creación dramática convirtiéndola en el tema central desde sus primeras manifestaciones artísticas.

Sus cincuenta y tres dramas exponen una filosofía de vida llena de realismo y de sentido común, reflejando con diafanidad los defectos y vicios de los hombres independientemente de la condición social a la que pertenecen; critica las contradicciones de la literatura, del arte, de la religión, de la política, de la medicina y, como un abogado de las causas perdidas con una inusitada racionalización de la realidad, denuncia del modo más ingenioso las sinrazones del mundo. Así se posiciona en estrecha lucha contra los despropósitos de la humanidad, la discriminación racial y los prejuicios sociales.¹⁷³ Una soberbia diversificación temática de difícil delineación en términos generales, ya que en cada drama irrumpe en un campo nuevo. Aglutinándolos sinópticamente mencionamos la problemática social o individual, el amor, el matrimonio, los

sospecha de que usted entró en el Ejército de Salvación para rendir culto a Bárbara y nada más. Y me doy perfecta cuenta de la manera ingeniosa en la que usted pretende engañarme permanentemente. Lo he desenmascarado. Tenga cuidado de que Bárbara no haga lo mismo. Eso es todo. C.: (Con dulzura) No me descubra usted. (Se escabulle)"

padres e hijos, la novela y la fantasía, la alta política, la religión y el evolucionismo. *La comandante Bárbara* plantea el problema de la pobreza socorrida con un dinero de procedencia ajena al lícito orden moral establecido. Es decir, la conocida institución benéfica Salvation Army se encuentra ante el dilema de su desaparición o de su mantenida existencia gracias a las suculentas aportaciones monetarias de un destilador de whisky y de un fabricante de armas. Todo ello aderezado con los exquisitos y ridículos convencionalismos de la materialista e hipócrita alta sociedad inglesa.¹⁷⁴

Según el estudio de Dennis Kennedy¹⁷⁵, Shaw deseó que Undershaft personificara a un sembrador de la muerte, a un desdeñador de la moralidad al uso y, que con vulgares excusas, justificase el comercio de municiones para cualquiera que se lo pidiera, jactándose además de la devastación que sus armas traían. Parejo al individuo "*extraordinariamente rico*" por el beneficioso negocio, so pena de muchas vidas humanas del universo, el autor paradójicamente pinta a Undershaft como un hombre generoso que de incógnito desarrolla grandes obras humanitarias, porque el armamentista pone como condición que su cuantiosa contribución económica a la necesitada institución de la caridad quede en el más absoluto anonimato:

*"CUSINS. [...] They prayed with the most touching sincerity and gratitude for Bodger, and for the anonymous donor of the &5000. Your father would not let his name be given".*¹⁷⁶

¹⁷⁴ *Ibidem*, págs. 724-5.

¹⁷⁵ Dennis Kennedy, obra cit., pág. 462.

¹⁷⁶ G. B. Shaw, obra cit., p. 116. Traducción (pág. 271): "C.: [...] Rezaron con la conmovedora sinceridad y gratitud a Bodger y al anónimo donante de las cinco mil libras. Porque tu padre no quiso que se diera a conocer su nombre".

Con esto nos confirma el apodo cariñoso pero certero que Cusins utiliza en reiteradas ocasiones de su discurso. Para él Andrew es "*a Prince of Darkness*", un Dionisio en contacto con el envés de la existencia humana. El osado Cusins, después de una noche embriagadora, gracias a un vino español que "*Andrew pagó y que Dionisio emborrachó*", le formula a Lady Britomart la atrevida pregunta: "[...] *how could you marry the Prince of Darkness?*".¹⁷⁷ Un apodo de su agrado porque en muy pocas líneas después lo utiliza de nuevo, durante el *meeting* al que Bárbara había eludido asistir cuando supo la procedencia de los fondos económicos para la institución benéfica:

*"CUSINS. [...] The Prince of Darkness played his trombone like a madman: its brazen roarings were like the laughter of the damned. [...]"*¹⁷⁸

Shaw triplica tan significativo seudónimo en labios de Cusins en el momento del descubrimiento del huérfano quien termina heredando la fábrica de armamentos Undershaft:

*CUSINS. -and that I was only an adventurer trying to catch a rich wife, then I stooped to deceive her about my birth."*¹⁷⁹

Barbara alude a su padre de esta guisa en el lúcido instante en que comprende por fin que pocas corporaciones existirían sin el poder financiero capitalista:

¹⁷⁷ *Ibidem*, pág. 115. Trad. (pág. 271): "Cómo pudo usted casarse con el Príncipe de las Tinieblas".

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 116. Trad. (pág. 271): "C.: El Príncipe de las Tinieblas tocó el trombón como un loco: sus rugidos de bronce eran como la risa de los condenados".

¹⁷⁹ *Ibidem*, pág. 135. Trad. (pág. 294): "C.: Y que yo sólo era un aventurero a la caza de una mujer de fortuna, entonces me rebajé engañándola sobre mi origen"

"BARBARA. [...] I escaped from the world into a paradise of enthusiasm and prayer and soul saving; but the moment our money ran short, it all came back to Bodger: it was he who saved our people: he, and the Prince of Darkness, my papa. Undershaft and Bodger: their hands stretch everywhere [...]".¹⁸⁰

Shaw presenta un dilema harto complicado a Barbara, a los lectores y al público: si la pobreza es el peor de todos los crímenes, cualquier acción destructora, incluso la que por sí misma se considera perniciosa, resulta buena. En este extremo de casos, la obra de Shaw implica que, el fin no sólo justifica los medios de Undershaft, sino que sus medios son los únicos certeros para conseguir el fin.¹⁸¹

El intenso segundo acto en el benéfico refugio West Ham muestra que el Ejército de la Salvación constituye un instrumento inconsciente del status quo: suaviza los efectos de la pobreza con bastante equidad para que se mitigue la revolución social. Sin embargo, el que la revolución social llegue a un simple conato amenazante, la condición de clase queda inalterable del mismo modo que ni se plantea el reparto de la riqueza. La violencia y desesperación de un rufián como Bill Walker ni se subsana con una sopa caliente ni con un encuentro de oración, porque la causa de la penosa situación de ese individuo o de otros tantos que sobrevivían gracias a la beneficencia dirigida por el Ejército, proviene por las desigualdades sociales y las faltas morales no interviene en momento alguno.

Walker, uno de tantos desgraciados espirituales y económicos, ha experimentado esta verdad en sus propios huesos, quien en venganza por el trato

¹⁸⁰ *Ibidem*, pág. 151. Traducción (pág. 313): "Huí del mundo hacia un paraíso de entusiasmo y plegarias y salvación de almas; pero a partir del momento en que nos faltó el dinero, todo volvió a Bodger; fue él quien salvó a nuestra gente; él y el Príncipe de las Tinieblas, mi padre. Undershaft y Bodger: sus manos llegan a todas partes".

¹⁸¹ Dennis KENNEDY, *obra cit.*, pág. 462.

bastante merecido en la *salvation factory* pronuncia la cruel e incisiva línea: "*Wot prawce selvytion nah?*"¹⁸². El Ejército ya ha aceptado tanto el dinero de Undershaft como el de Bodger, y Bárbara se halla en la escena abatida por tan grande decepción.

Dennis Kennedy ve en el corazón de Major Barbara el cañón de artillería. La obra, desde su título militar hasta sus numerosas referencias a batallas reales con menciones del continente europeo, ofrece impulsos destructivos. Referencias como "*have Europe under their thumbs*" [...] "*Do you think Bismarck or Gladstone or Disraeli could have openly defied every social and moral obligation all their lives as your father has?*" [...] y "*In Perivale St. Andrews. At the sign of the sword. Ask anybody in Europe.*"¹⁸³

Cuando Andrew habla de la guerra en Japón, atenta contra su desarraigado sentimiento de patriotismo incidiendo con más fuerza en su negocio que en la destrucción humana:

"UNDERSHAFT. [...] Good news from Manchuria.

STEPHEN. Another Japanese victory?

UNDERSHAFT. Oh, I don't know. Which side wins does not concern us here. No: the good news is that the aerial battleship is a tremendous success. At the first trial it has wiped out a fort with three hundred soldiers in it."¹⁸⁴

¹⁸² *Ibidem*, pág. 107. Traducción (págs.: 260, 265 y 267) : "*Qué cara la salvación, ¿eh?*". Shaw repite la frase en boca de Walker en las páginas 111 y 112.

¹⁸³ *Ibidem*, págs. 55 y 72. Traducción (págs. 198 y 217, respectivamente): "*Tienen a Europa en un puño. [...] ¿Crees que Bismarck o Gladstone o Disraeli podrían haber desafiado abiertamente todas las obligaciones morales y sociales ...*", "*En Perivale St. Andrews. En el signo de la espada. Pregunta a cualquiera en Europa.*"

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 130. Traducción (pág. 288): "*U.: Buenas noticias de Manchuria. S.: ¿Otra victoria de los japoneses? U.: Oh no lo sé. Aquí no nos interesa quién gana la guerra. No: la buena noticia es que el acorazado ha resultado un éxito. En su primera prueba ha volado una fortaleza con trescientos soldados.*"

La obra en su totalidad fija la mirada dramática en el sufrimiento humano que nosotros mismos hemos producido por las desigualdades y por el ansia de poder llegando hasta las encarnecidas matanzas bélicas. La escena final está dominada por un enorme cañón en el centro del escenario representando a la *"death and devastation factory"*¹⁸⁵:

*"[...] Across the crest runs an emplacement of concrete, with a firestep, and a parapet which suggests a fortification, because there is a huge cannon of the obsolete Woolwich Infant pattern peering across it at the town. The cannon is mounted on an experimental gun carriage: possibly the original model of the Undershaft disappearing rampart gun alluded to by Stephen. [...]"*¹⁸⁶

Pese a que la obra apoya la imagen espiritual de Barbara, su discurso dramático de repente cambia en la percepción materialista que Undershaft defiende: un universo ordenado en la fuerza de las armas y del beneficio que conlleva. Así, la obra aparenta que promociona al hombre poderoso como el salvador, y el poder del fuego y del alcohol como el último árbitro. Por ejemplo, Barbara creía que tenía a *"an army marching to Salvation with me; and in a moment, at a stroke of your pen in a cheque book, I stood alone; and the heavens were empty. That was the first shock of the earthquake."*¹⁸⁷, y descubre que el Ejército dependía de la dádiva de los potentados, participando y colaborando, por tanto, de la institución capitalista; así pierde su fe en la institución:

"[...] when we feed a starving fellow creature, it is with their bread, because there

¹⁸⁵ *Ibidem*, pág. 125. Trad. Pág. 286: "fábrica de la muerte y de la devastación".

¹⁸⁶ *Ibidem*, pág. 129.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pág. 140. Traducción pág. 300: "un ejército marchando conmigo hacia la salvación, y en un instante, de un plumazo tuyo sobre una libreta de cheques, me quedé sola, y el cielo se vació. Esta fue la primera sacudida del terremoto".

is no other bread; when we tend the sick, it is in the hospitals they endow; if we turn from the churches they build, we must kneel on the stones of the streets they pave. As long as that lasts, there is no getting away from them. Turning our backs on Bodger and Undershaft is turning our backs on life."¹⁸⁸

Finalmente, en líneas posteriores, Barbara se despierta a la naturaleza sentimental de la promesa cristiana de la salvación:

*"through the raising of hell to heaven and of man to God, through the unveiling of an eternal light in the Valley of The Shadow. [...]"*¹⁸⁹

El Prefacio de Shaw, un ensayo sobre la naturaleza de la riqueza, expone con una prolijidad abrumadora un comprensible contexto filosófico sobre la tesis económica y social aportada en el libreto: la elección pública no necesita situarse entre la pobreza por un lado y las bombas por el otro, puesto que el responsable de todo recae en el capitalismo que sanciona a ambos, y los dos estarían erradicados con una economía más humanizada. El escritor *"hace una confesión, con el efecto de que la piedra golpea de lleno en la conciencia de cada uno de nosotros y hiere muy dolorosamente nuestra autoestima"*.¹⁹⁰ Como conclusión Shaw dice que *"todos los hombres son anarquistas respecto a las leyes que están en contra de su conciencia, ya sea en sus fundamentos o en su sanción efectiva."*¹⁹¹

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 151. Traducción pág. 313: "cuando alimentamos a una pobre criatura hambrienta, lo hacemos con su pan; cuando atendemos al enfermo, lo hacemos en los hospitales fundados por ellos; si abandonamos las iglesias que ellos construyen, debemos arrodillarnos sobre las piedras de las calles que ellos pavimentan. Mientras esto siga, no hay ninguna escapatoria de ellos. Volver nuestras espaldas a Bodger y a Undershaft es volver nuestras espaldas a la vida".

¹⁸⁹ *Ibidem*, pág. 152. Trad. pág. 314.: "Sí, a través de la elevación del infierno hacia el cielo y del hombre hacia Dios; a través de la revelación de una luz eterna en el Valle de las Sombras".

¹⁹⁰ G. Bernard Shaw.- *César y Cleopatra; La comandante Bárbara; Cándida*. Madrid, Hyspamérica, 1985, p. 152.

Guillermo de Reyna –sigo con el informe- esgrime que el Valor puramente literario es "*bueno, aunque pedestremente traducida*". Ciertamente la traducción depositada deja bastante que desear, pero un guión mediocre no se consideraba óbice para desautorizar la representación. Ningún renglón de la normativa vigente establecía prohibición por ese defecto ni, asimismo, por la infidelidad en la materia dramática.

Guillermo de Reyna añade que se trata de "*un divertido alarde de ingenio y una permanente pirueta humorística, que quizás por esta causa resulte todavía más perniciosa, por cuanto infiltra con pleno regocijo del espectador, que no reacciona contra ellas, tesis disolventes sólidamente fundamentales*". La alusión del censor responde a un rasgo distintivo del estilo del autor, una abundancia de juegos de palabras, de ideas, de situaciones. Recordemos, por otro lado, la situación social, política e intelectual del año 44, plena post-guerra, para la recreación.

El censor reitera su tesis en cuanto a la calidad de la obra, desde un punto de vista meramente formal, declarando que su valor teatral es "*espléndido*" y "*rica en toda suerte de recursos escénicos*", pero repite su postura comprometida cuando contesta el matiz político presentado en la pieza: "*disolvente y peligrosa*", y el matiz religioso: "*absolutamente herética en sus conclusiones*". De ese modo, el juicio fue de "*una buena obra, más literaria que teatral y absolutamente inadmisibile, desde el punto de vista de la Vicesecretaria*". El hilarante censor creyó que "*en el orden meramente escénico, no ofrece problemas*", aunque "*la personalidad del autor*" fue más que un importante motivo objetante. A los "*funcionarios del piso de abajo*" ya les habían alertado contra los "*autores malos*" por, entre otros motivos, sus ideas políticas. La noticia que circulaba por el Departamento de Teatro de que el autor irlandés había comprado acciones del órgano periodístico comunista en Londres, quizá le influyó a la hora de emitir el

dictamen prohibitivo. Ante lo expuesto, el citado vocal aconsejó que se procediera *"a una nueva lectura por censor más autorizado, y para descargo de la conciencia del que suscribe que lamenta no poder proponer la autorización"*.

Frente a la lícita petición a una segunda lectura de la obra, nadie mejor del organismo que un hombre perteneciente a la Iglesia para que resolviera el caso de modo incuestionable. Así, José María Ortiz -la letra y rúbrica nos resulta de una clara familiaridad con la suya- escribió en el envés del informe del único lector en un principio: *"A segunda lectura del censor Eclesiástico"*.

Un mes después, el fraile Mauricio de Begoña depositaba el informe en el Departamento de Teatro, quien resolvía sin ambages la duda razonable que la lectura de *La comandante Bárbara* suscitó al pluriempleado falangista. El censor eclesiástico descubre un nuevo acercamiento en la obra:

"Lady Britomart quiere obtener para sus hijas casaderas la ayuda de su marido Andrés Undershaft, gran empresario de fábricas de cañones, y del cual vive separada. Para ello, le invita a una entrevista en su casa. El positivismo materialista e implacable, pero de gran confort moderno, de Andrés tropieza con el idealismo fundamentalmente bondadoso y sincero de su hija Bárbara, que pertenece como comandanta al Ejército de la Salvación. Uno y otra se comprometen a visitar sus respectivos centros de trabajo: las fábricas de cañones y la casa benéfica. Tras muchas discusiones y experiencias, el padre resulta triunfante de la hija que con su marido Adolfo Cusíns, se hace cargo de la fábrica de cañones."

El sucinto resumen presentado concreta con fidelidad los acontecimientos

de la pieza, pero el desliz de que Adolphus Cusins había emparentado con la familia Undershaft plantea ciertas sospechas con que los censores leyesen las obras. Presumo que la lectura de las piezas se efectuaba con gran premiosidad de tiempo que, incluso, sería lícito el error humano. Me inclino a que los lectores ojeasen los libretos en vez de leerlas al detalle, porque al final de la obra se crea una situación adúltera entre la joven pareja cuando Barbara consulta a su madre qué vivienda la recomienda para ella y su prometido Dolly¹⁹²; además de las palabras tan expresivas que desechan la celebración matrimonial y que contrayeran nupcias a lo largo de los tres actos que componen la pieza: páginas 67/20: "*My name is Cusins: engaged to Barbara.*" ("Me llamo Cusíns y soy el futuro de Bárbara Undershaft". Páginas 137/91: "*This to your future partner! your successor! your son-in-law!*" (¡Y eso á [sic] su socio futuro, á su sucesor, á su yerno!") Páginas 147/101: "*But perhaps Barbara will not marry me if I make the wrong choice.*" ("Pero tal vez Bárbara no quiera casarse conmigo, si elijo mal.")

Mauricio de Begoña aprovecha el apartado de *Tesis* para opinar de nuevo sobre Shaw en lugar de la obra:

"El habitual excepticismo [sic] y falta de respeto a todo lo divino y humano que caracterizan al autor."

Esa clara acritud del censor eclesiástico hacia la obra y autor resulta osada si tenemos en cuenta que rectificó para la obra *El mariposón*, aunque veladamente enmascarado:

¹⁹² "B.: *I want a house in the village to live in with Dolly. [Dragging at the skirt] Come and tell me which one to take*". *Ibíd.*, pág. 153. Traducción, pág. 316: "*Quiero una casa en el pueblo para vivir con Dolly. (Tirándole de la falda) Ven y dime cuál nos conviene.*"

*"La obra adolece del habitual sentido paradójico y amoral que es costumbre en el autor irlandés, pero en este caso, también paradójicamente, por el camino del "ibsenismo" llega a la exaltación, por decirlo así, involuntaria de los antiguos y perennes valores morales, desairando al Mariposón".*¹⁹³

Por alusión al comentario de sus influencias, Bernard Shaw aprovechó el prólogo de la edición para atacar la postura antipatriótica de algunos críticos: *"siempre que les parece que mi opinión trasciende de modo absoluto los límites, [...], extraen la conclusión de que estoy imitando a Schopenhauer, Nietzsche, Ibsen, Strindberg, Tolstoi o a cualquier otro heresiarca del norte o del este de Europa"*, restándole originalidad propia. Del mismo modo, aprovechó para defender a sus colegas naturales de las islas británicas, a quienes veían incapaces en la composición de obras maestras, viéndose también obligados a buscar la inspiración creativa en el exterior.¹⁹⁴

Sensu lato, el vocal religioso creyó que la obra podía *"ser muy perjudicial para el público"*, desde cualquier *"aspecto que se la estudie: culturalmente, patrióticamente, moralmente, políticamente y hasta humanamente"*, calificándola de *"demoledora"*, aunque las *"inteligencias serenas"* se salvarían de toda la *"estulta petulencia que suponen tantos disparates y bromas y paradojas que sólo cabrían en el plano de la caricatura, para la cual siempre es apta la humanidad, aún en sus instituciones más veneradas"*. Por consiguiente, su ultimatum fue *"no representable, y es incapaz de arreglo"*.

Tal y como suena, *"incapaz de arreglo"*, hecho que respondía a la creación de una pieza distinta a partir de la original y constituía una de las

¹⁹³ Expediente de censura núm.:

¹⁹⁴ G. Bernard Shaw, *obra cit.*, pág. 150.

costumbres más practicadas durante las cuatro décadas del poder franquista. Por un lado, los censores de la Junta Teatral recomponían a su gusto y manera la pieza en cuestión mutilando las obras de tal manera que provocaban terribles incongruencias en la materia dramática; o, en su defecto, solicitaban que el autor o adaptador reescribiera la obra solventando las acuciantes deficiencias desaprobadas por el Departamento de Teatro. La censura "*entra en escena disfrazada de médico de almas*", y aplicaban la "*terapéutica favorita -el corte por lo sano y la curación en salud*"¹⁹⁵. Otras se quedaban relegadas en un sobre para siempre o, en el mejor de los casos, pasado un tiempo se intentaba de nuevo, hasta incluso para un aforo limitado a una gran minoría.

Esas palabras, en consecuencia, resultaron suficientes para Patricio G. de Canales¹⁹⁶, Secretario Nacional de Propaganda, quien rubricó la prohibición y, sin demora, David Jato Miranda, Director General de Cinematografía y Teatro, expidió la Guía que la Compañía Irene López Heredia recibió quedando "*bajo las condiciones que se establecen al dorso*:"

CONDICIONES PARTICULARES

La presente guía de censura queda sometida a las siguientes condiciones:

1ª.- Es intransferible, bajo la responsabilidad del cedente y del concesionario.

2ª.- Toda alteración de los datos establecidos en la petición o cualquier modificación del texto aprobado que no cuente con la aprobación expresa de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, será considerada como causa de

¹⁹⁵ Máximo Sanjuán, obra cit., pág. 50.

¹⁹⁶ Díaz Plaja califica a Patricio G. de Canales como un "*hombre cultísimo, gentilísimo y despistadísimo*", en Fernando Díaz-Plaja, obra cit., pág. 131.

caducidad de esta guía de censura.

3ª.- Este documento carece de validez si no se acompaña al mismo el libreto sellado en todas sus páginas por la Dirección General de Cinematografía y Teatro y en cuya cubierta constará, además de la fecha del sellado, la compañía a que pertenece y el número de esta guía.

4ª.- La Dirección General de Cinematografía y Teatro se reserva el derecho de inspeccionar en todo momento la representación de la obra autorizada, pudiendo delegar esta facultad en los Delegados Provinciales e Inspectores.

*5ª.- Solamente se permitirá la entrada de los menores de dieciséis años a la representación de aquellas obras en cuya guía de censura conste la calificación de **tolerada o recomendable** para menores.*

6ª.- El falseamiento de cualquiera de los datos consignados en la petición de censura será tramitado de acuerdo con la ley en vigor.

7ª.- Contra la resolución recaída podrá interponerse recurso ante el Excmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular."

II.4.2. LOS CRITERIOS CENSORES VIGENTES

La coletilla del primer censor “*absolutamente inadmisibile, desde el punto*

de vista de la Vicesecretaria" provoca además de perplejidad una duda importante, porque los criterios en el sistema censor sobre todo durante las dos primeras décadas del franquismo quedaron prácticamente indeterminados.

La notable oscuridad encontrada a la hora de ahondar en los esquemas censores ante la calificación de un espectáculo teatral apoya la tesis de los investigadores: la ausencia clara de unos criterios homogéneos, legislados y aprobados por ley.

Ahora bien, la emisión de órdenes, decretos y legislaciones se efectuó en un continuo devenir, convirtiéndose en una de las ocupaciones más practicadas a medida que el Caudillo y sus correligionarios tomaban posesión del territorio español. El proceso de materializar por escrito las normas y los criterios generales por los que se regiría la censura data desde los inicios cuando, mediante el decreto número 180, se crea la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, "*entre cuyas funciones figura la de señalar las normas a la que habrá de sujetarse la censura*".¹⁹⁷ Instalada en Salamanca por un tiempo transitorio y dirigida por el General Millán Astray hasta el decreto de 30 de enero de 1938 que obligaba al primer Gobierno establecerse en Burgos bajo la regencia ministerial del Interior de Ramón Serrano Suñer, de cuyo gabinete dependía el Servicio Nacional de Propaganda.

Tras la promulgación de la Ley de Prensa el 22 de abril de 1938, con redacción del ministro Serrano Suñer, el panorama intelectual cambió de manera considerable porque, aunque la Ley aludía explícitamente a las publicaciones periódicas -diarios, semanarios y revistas mensuales-, afectó durante los veintiocho años de vigencia, pese al carácter provisional que en principio le fue otorgada, a todos los demás medios de información y cultura; a saber, libros,

¹⁹⁷ Juan Beneyto Pérez.- "La censura literaria en los primeros años del franquismo", pág. 27, en Manuel L. Abellán.- *Censura y literaturas peninsulares*. Diálogos hispánicos en Amsterdam nº. 5, Amsterdam, Rodopi, 1987.

folletos, revistas, radio, teatro, cine y todo tipo de espectáculos y manifestaciones culturales, en palabras de Antonio Beneyto: "*una censura total y absoluta de todas las actividades intelectuales del país*".¹⁹⁸

Las normas de la citada Ley abrieron el camino para que se extrapolaran al resto de medios informativos y manifestaciones intelectuales. Las medidas iniciales tomadas se concretaron siete días después, en la orden de 29 de abril de 1938, que formula las líneas fundamentales en el mecanismo censor respecto a los trámites previos obligatorios a la publicación, distribución y venta de libros, folletos y demás impresos. Dicha situación se mantuvo hasta que la Administración central se instaló en Madrid con la Orden de 15 de julio de 1939 asociando la "*censura previa obligatoria*" en materia literaria a la teatral, a la cinematográfica, a las obras líricas, a las partituras musicales, a las actividades orales públicas y a la plástica, "*con objeto de que los criterios tengan en todo momento unidad precisa y dirección segura. Tal organismo recibirá la norma establecida por el Gobierno y la realizará aplicándola en cada caso. Pero semejante unificación resultó tan diseminada en su contenido que muy pronto se fue desmenuzando, convirtiéndose en secciones cada uno de los referidos apartados y pasaron a depender de las prontamente surgidas Direcciones generales que fragmentaron la de Propaganda*",¹⁹⁹ en virtud de que se descargara en sus tareas.

Una vez que el traslado del Gobierno pasó desde Salamanca a Burgos, y a las competencias de la Delegación del Estado se unieron las de la Delegación de la Falange, el Servicio Nacional de Propaganda se instaló en los locales de la planta baja del edificio de la audiencia, y Dionisio Ridruejo recibió unas Normas censoras compuestas por el Cuartel General del Generalísimo, de las cuales incluían, entre otras, que el nombre de Caudillo se reservara en exclusividad para

¹⁹⁸ Antonio Beneyto, *obra cit.*, pág. 15.

¹⁹⁹ Juan Beneyto, *obra cit.*, pág. 29.

el General Franco; el término de rojillos se evitara nombrar a los rojos; los relatos locales del Alzamiento no se centrarían en ninguno de los grupos unificados; el Fuero del Trabajo no se interpretaría como simple aplicación de las doctrinas pontificias.

Ante tanto mare magnum de disposiciones, el 1 de septiembre de 1938, el Subsecretario José Lorente Sanz –después ministro hasta el 5 de mayo de 1941– dirigía un oficio al Jefe del Servicio con el conjunto de las normas redactadas desde la Delegación del Estado. Las encabezaba la referida al "*mantenimiento de la idea de unidad*", vigilantes de "*los juicios sobre el Alzamiento evitando una valoración parcial de los distintos elementos que participaron en aquél*". Del mismo modo, se tutelarían los relativos a las instituciones establecidas, así como los ataques al Régimen y especialmente cuanto implique aceptación de la interinidad de los poderes del Caudillo; la constitución unitaria del pueblo frente a la lucha de clases y a la falta de unidad de las tierras de España; y el interés común como base del sistema económico y la política internacional. El dogma y la moral católicos deberían ser preservados "*sin perjuicio de la debida tolerancia de las religiones protestantes y musulmanas*",²⁰⁰ así como evitar interpretaciones torcidas de la doctrina y del estilo de la Falange.²⁰¹

A tenor del estudio de Manuel L. Abellán, esas normas establecidas responden al Índice romano, punto de referencia para la actuación censora durante los primeros años caudillistas:

- *criterios implícitos y explícitos del Índice romano;*

²⁰⁰ Un oficio de 28 de junio de 1939 rectificó tal posición y ordenó la prohibición de estas religiones porque "*las organizaciones protestantes de la zona roja se declararon a favor del Frente Popular*". Aunque hay constancia de su revocación verbal por el sucesor de Ridruejo, Ángel Riveras de la Portilla, quien las toleró por "*los servicios que el protestantismo extranjero ha rendido al Movimiento Nacional*", nuevas presiones eclesiásticas sirvieron para prohibirlas por otra orden verbal del Ministro Serrano en marzo de 1940.

²⁰¹ *Ibidem*, pág. 30.

- crítica a la ideología o práctica del régimen;
- moralidad pública;
- choque con los supuestos de la historiografía nacionalista;
- crítica de orden civil;
- apología de ideologías no autoritarias o marxistas;
- en principio, prohibición de cualquier obra de autor hostil al régimen".²⁰²

Revisando minuciosamente tales puntos, uno detecta la generalizada prohibición a todo aquello que pusiera en peligro la vida ordenada por la que los ciudadanos españoles habían luchado y derramado tanta sangre fratricida durante tres largos lustros.

La falta de libertad de expresión se convirtió en la nota dominante del nuevo sistema constitutivo. Si los encargados en la divulgación de la cultura niegan por norma las diversificaciones artísticas y culturales, el resultado final redundaba en una nación hermética. La anulación de un ejercicio como el de la crítica y un desmesurado ensalzamiento de un régimen, sumían al país en los propios esquemas partidistas y propagandísticos. Si, a esto, se une la eliminación de los elementos perturbadores y conflictivos del orden establecido, "*ideologías no autoritarias o marxistas y obra(s) de autor(es) hostil(es) al régimen*", la obtención de sus objetivos presentaba una innegable viabilidad. Además, ese dirigismo garantizaba el apoyo incondicional de las clases sociales más desfavorecidas, en parte, por una falta de medios económicos y culturales que les

²⁰² El estudio de Manuel L. Abellán se centra en la censura en la prensa y los libros impresos y no debemos olvidar que la censura se inició en la prensa. De todas formas, la presente investigación abarca las representaciones teatrales de algunos autores concretos, pero la faceta previa a la misma, la censura aplicada a los libretos, se consideraba un requisito imprescindible. *Obra cit.*, pág. 112.

posicionaba ante una manifiesta indefensión.

Los presuntos criterios decretados presentan un claro parangón con los vigentes en la censura eclesiástica, resumidos en cuatro puntos:

1.- Moral sexual entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicara, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio.

2.- Opiniones políticas contrarias al sistema institucional implantado, sus principios ideológicos o sus fuentes de inspiración y las leyes que tendían a configurar una sociedad acorde con los mismos.

3.- Uso del lenguaje considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes.

4.- La religión como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos y humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica."²⁰³

Ahora bien, esos criterios de toda índole imprecisos se aplicaron como un procedimiento permanente durante los cuarenta años del Régimen de Franco. El orden prioritario en la primera década de la post-guerra lo ocupa la religión en

²⁰³ *Ibíd*em, págs. 88-9.

concepto de una "*institución y jerarquía*" imprescindible para el hombre, porque era "*depositaria de todos los valores divinos y humanos*" además de "*inspiradora de la conducta humana arquetípica*". Tomando como base tal tesis, el modelo de hombre español debería comportarse con una moral intachable en el orden público y en el dogma de la Iglesia. Un español de muy refinadas maneras, con un uso del lenguaje decente y de buenas costumbres que evitara, sobre todo el pecaminoso sexto mandamiento y, el "*aborto, homosexualidad y divorcio*".

El curso de la emisión de normas prosiguió su ya encauzado camino con nuevos criterios y propuestas de resolución. El oficio de la Subsecretaria de Prensa y Propaganda del 12 de noviembre de 1938 abordaba los libros importados por el cual se enjuiciaría el contenido de la obra, sin influencia alguna de los autores, sobre todo de los considerados *desafectos* al Movimiento Nacional. Ese oficio repercutió por extensión a las obras científicas (orden de 28 de junio de 1939) y a las obras didácticas. El oficio de 30 de agosto de 1939 del Subsecretario José María Alfaro advertía la desautorización de los primeros textos del Movimiento que "*estudiesen en desacuerdo con los principios difundidos con posterioridad*". En concreto, vigiló los textos circulados que reproducían los Discursos de Franco, obligándose a cotejarlos con los originales en el Laboratorio de Documentos y "*suprimiéndose lo que no concuerde*".²⁰⁴ Asimismo, las conferencias y disertaciones pronunciadas fuera del ámbito de la Iglesia, Universidad y órganos de FET y de las JONS serían previamente autorizadas por la Dirección General de Propaganda de acuerdo a la orden publicada el 18 de abril de 1940.

Ante las numerosas disposiciones, Juan Beneyto Pérez planteó al Director General de Propaganda "*la conveniencia de dar estado legal a una compilación o codificación de normas*". Así, el 16 de marzo de 1940 elevó un resumen de los

criterios de censura que le habían comunicado hasta ese momento.²⁰⁵ Todo quedó igual: a los primeros días de enero de 1941 expiró su cargo en la Sección.

De esa manera se fue forjando una España con unos atenuantes nada banales: un estrecho sometimiento ideológico por parte del gobierno y un férreo control burocrático, control que repercutió esencialmente en virtud de *"establecer el imperio de la verdad y divulgar al mismo tiempo la gran obra de reconstrucción nacional que el Nuevo Estado ha emprendido"*. Ahora bien, ese ambiente ordenado y perfecto, en opinión de Manuel L. Abellán consistía en:

"impedir la difusión de valores simbólicos y semióticos juzgados contrarios a aquellos que las fuerzas políticas en el poder estimaban subyacentes a la cultura y, por ende, únicamente admisibles".²⁰⁶

II.4.3. RECEPCIÓN Y RECREACIÓN DE *MAJOR BARBARA* FUERA DE ESPAÑA

Major Barbara se representó muy poco tiempo después de que Bernard Shaw la terminase, exactamente el 28 de noviembre de 1905. Se trata de la primera obra escrita para una compañía de actores especificada de antemano y para las temporadas de Granville Barker en el Royal Court Theatre en Londres, Allí, durante seis días en función matinée, el mismo Barker protagonizó a Cusins,

²⁰⁴ Juan Beneyto Pérez, *obra cit.*, pág. 31.

²⁰⁵ *Ibidem*, pág. 33.

²⁰⁶ Manuel L. Abellán, *obra cit.*, pág. 108.

el papel inspirado en el amigo mutuo Gilbert Murray, cuyas citas de Eurípides fueron reproducidas en el escenario londinense.

Pese a los punzantes temas abordados, como el de los beneficios monetarios generados por el armamento bélico, todavía de plena actualidad, el dramatismo vital ha sido incuestionable desde su estreno. Una prueba evidente de ello fue que, una vez que llevaron *Pygmalion* a la gran pantalla, Shaw y Gabriel Pascal acordaron (julio del 39) que la próxima creación cineasta le correspondería a *Major Barbara*.

Shaw escribió el guión cinematográfico a condición de que los adaptadores intervinieran lo menos posible en su trabajo verbal. Pascal accedió a tal cláusula e incluso le amplió su poder de decisión con la producción y la dirección. Una promesa ficticia porque visitó los estudios Denham en sólo dos ocasiones. El 26 de julio de 1940, fecha de sus ochenta y cuatro cumpleaños, participó como un extra cantando y moviendo los brazos en la reunión del ejército de la Salvación, y el 12 de septiembre presenció los ensayos cuando añadió ciertas aclaraciones a Pascal.

Desde agosto de 1939 hasta septiembre del año siguiente, Shaw readaptó su guión teatral con generosos cortes y nuevas secuencias, de las cuales "*nothing was changed without his consent*"²⁰⁷, sobre todo lo que atañía a la materia dialectal que realmente le molestaba, porque "*Shaw seldom objected to the introduction of silent "business" in the scenes themselves, or cutaways to establish time lapses*".²⁰⁸

La aptitud especial de Pascal para rodar la película con actores de prestigio reconocido, o por reconocer, lo demostró una vez más en el reparto hecho y demás componentes. Tanto *Major Barbara* como *Pygmalion* se

²⁰⁷ Traducción: "nada fue cambiado sin su consentimiento".

²⁰⁸ G. B: Shaw.- *The Collected Screenplays of Bernard Shaw*, edited with an introduction by Bernard F. Dukore. George Prior Publishers, London, 1980, pág. 92. Traducción. "*Shaw raramente puso objeciones a introducir el silencio en escenas o cortes para establecer los lapsus/espacios de tiempo*"

convirtieron en todo un acontecimiento y en el cual "*everybody wanted to be in that. They were well paid for it, but they loved the thought they were connected with a Shaw film, a prestige film*".²⁰⁹

El inacabable rodaje de seis meses se llevó a cabo durante la segunda Guerra mundial con los problemas añadidos para las escenas exteriores londinenses, las cuales fueron realizadas en un día. Unido a los destrozos de los bombardeos en el equipo técnico, propiedades, mobiliario, transportes y carreteras que entorpecían la libre movilización, los inseguros hogares del grupo de trabajadores, óbices para que las bajas de los actores aumentaran durante el rodaje de la película. Donald Calthrop que personificaba a Peter Shirley le sobrevino la muerte antes de concluir su representación. La olvidada ampliación del permiso de David Tree de su unidad antiaérea le permitió terminar el rodaje, pero la infracción le costó una semana de encierro en el cuartel.

Asimismo, la obra teatral, la película fusiona los temas sobre la organización de la sociedad, el dilema intelectual y la salvación del individuo. El contenido dramático se actualizó sustancialmente: los protagonistas viajaban en coches en lugar de carruajes; la venta de armas se destinó a los republicanos y familias reales, a los comunistas y capitalistas, en vez de a los aristócratas y republicanos, a los capitalistas y socialistas, a los nihilistas y zares de la Guerra civil española y de la Revolución rusa. Esa actualización alteró bastante menos la pieza que los cambios de Pascal en el acto final, quien eliminó buena parte de su esencia.

La película original duraba ciento treinta y siete minutos, de los cuales dieciséis se eliminaron el día del estreno oficial, el 7 de abril de 1941. Cuando se llevó a Estados Unidos se redujo la cinta a ciento quince minutos, y en los teatros

²⁰⁹ *Ibidem*, pág. 94. Traducción: "Todo el mundo quería participar en él. Se les pagó muy bien, pero a ellos les gustaban la idea de que estuviesen en contacto con una película de Shaw, una película de prestigio".

rurales y salas de barrios americanos proyectaban una de cien minutos de tiempo, del mismo modo que cuando se llevó a las provincias inglesas y Nueva York mantuvo dicha versión en 1964. Nueve años después, la *Toronto Film Society* presentó la película en noventa y cinco minutos y en 1979 la copia que circulaba en Australia se diferenciaba con la anterior por el escaso aumento de dos minutos. Estos generosos cortes se debían, además de la enérgica censura americana, porque a finales de los 30 y principio de la década siguiente, normalmente las películas duraban alrededor de la hora y media.

Aunque *Pygmalion* se ganó el favor del público mundial y de las críticas por unanimidad junto al merecido *Academy Award*, *Major Barbara* se ganó también un puesto en las carteleras.

III
RECEPCIÓN Y RECREACIÓN DE *LUTERO* DE JOHN
OSBORNE

III.1. JOHN OSBORNE, VERSIÓN CASTELLANA Y ORIGINAL: EL DOBLE RASERO DE LA CENSURA

El quehacer dramático de John Osborne experimentó alguna dificultad para su representación durante la España franquista en tanto en cuanto que pocas obras, adaptaciones en castellano o en versión original engrosaron el repertorio de las temporadas teatrales y los encargados en el ente censor mostraron cierta acritud hacia sus obras como veremos más adelante.

1958 fue el año en que John Osborne inauguraba un escenario español con *El animador*²¹⁰ y, el 6 de agosto del año en curso, Josefina Sánchez Pedreño, directora de Dido, Pequeño Teatro de Madrid, compañía formada por Luis Prendes, Valeriano Andrés, Mary Carmen Prendes, Angela Pen y Rafael Bardem bajo la dirección de Luis Escobar, solicitaba la autorización de *Causa perdida*²¹¹, para la temporada madrileña de 1958-1959 en el Teatro Bellas Artes. La obra con traducción de Antonio Gobernado y adaptación de Victoriano Fernández-Asís al censor Emilio Morales de Acevedo (14-08-1958) le pareció "*excesiva y densa de diálogo. Confusa y poco clara de expresión. Pobre de acción en la mayoría de los momentos. Pero sin abuso de frases y términos groseros*", por tanto la autorizó para mayores de edad y sólo para Teatro de Ensayo o de Cámara.

No obstante, después de atravesar las barreras coercitivas con buena ventura, el autor exigió "*a los traductores que aquella sea representada con el título que rigurosamente corresponde al original inglés (Look Back in Anger), traducida a nuestro idioma con el de Mirando hacia atrás con odio*". Así se cumplió según la diligencia en instancia del 25 de noviembre, hecho que produjo

²¹⁰ *The Entertainer*, en su título original. Expediente de censura núm.: 185-58.

²¹¹ *Look Back in Anger*, en su título original. Expediente de censura núm.: 191-58, caja: 71704, topogr.: 83/51.

el inevitable retraso en su estreno, cuya fecha la registra Francisco Álvaro²¹² bajo ese título del 11 de marzo de 1959.

Con ese título *Mirando hacia atrás con odio*²¹³ existen numerosas solicitudes. El 18 de marzo de 1959, el director de la compañía del teatro Lara solicitaba su estreno en cinco días en dicho teatro. El destacado y ferviente falangista, Gumersindo Montes Agudo, (24-03-1959) consideró que se presentaba una "obra muy inquieta -queremos decir fuera de nivel intelectual medio y de moral extraviada-. Es un clima extraño, morboso. Con una solución "cómoda". Obra minoritaria, muy cerebral -paradójicamente- pese a su aire desgarrado. Todo en ella no es ajeno. No veo motivo de prohibición, ni tampoco de complacencia". Aunque marcó supresiones en las páginas 8, 9, 16, 24 y 30, porque "se señalan algunos deslices -leves-", la calificó "tolerable para mayores solamente, en representación normal".

Hallamos también la petición de José María de Quinto (24-03-1959)²¹⁴ para estrenarla el domingo de Resurrección en el Teatro Recoletos. Por la ausencia de los juicios censores y otros documentos, sólo encontramos el dictamen de la Guía de Censura en la que se autorizaba de acuerdo a los condicionantes exigidos para la anterior.

Ángel García López Moreno, en nombre de la compañía Ruiz de Alarcón (Fernando Hernández, Valentín Gascón, Maribel Lázaro, Carmen Utrilla y José Díez Barrigón como director), presentaba la solicitud para el 29 de abril de 1974 en el Teatro Muñoz Seca de Madrid. Tras la valoración de Florencio Martínez Ruiz, Antonio Albizu Salegui y Moreno Reina, la Junta acordó tan sólo seis días

²¹² Francisco Álvaro.- *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1959*. Valladolid, 1960, pág. 197.

²¹³ Los informes de *Mirando hacia atrás con odio* se encuentran en el mismo expediente. Sin embargo, en la ficha del autor desglosa como si fueran dos expedientes diferentes: 191-58 y número de caja: 71704.

²¹⁴ La compañía de José María de Quinto estaba formada por Germán Cobos, María Luisa Romero, Margarita Lozano, Julio Navarro y Félix Dafance.

después la autorización para mayores de dieciocho años, no radiable, aunque consideraba "riguroso" el visado del ensayo general como "suprimir la reiteración de la palabra "puta", en las páginas del Acto primero: 4, 27, 41, 44, 56 y 57."

Se conservan dos libretos: uno corresponde al ejemplar de *Causa perdida*, con las tachaduras en rojo que Gumersindo Montes Agudo propuso:
Página 8:

"CLIFF.- *No has pensado en ...*

ALISON.- *¿Evitarlo? No sería difícil ¿verdad, si hay tiempo?"*

Página 9:

"JIMMY.- *De sobra sabes lo que me gustaría ...*

ALISON.- *(Le coge la cabeza y le besa). Habrá que esperar el momento oportuno*

...

JIMMY.- *Que momento ni que ..."*

Página 16:

"JIMMY: [...] *Os daré un ejemplo de su táctica. Como habréis visto, me gusta llevar el pelo bastante largo. Mi mujer, sino miente, puede atestiguar que no es que tenga aficiones contranatura, sino porque me gusta y porque además el dinero lo gasté en cosas más importantes. Pues mamá contrató un par de detectives privados para que descubriesen algo detrás de mi pelo largo. [...]"*

Página 24:

"([...] *le besa apasionadamente, atrayéndole hacia sí.)"*

Página 30:

"ALISON.- *Helena, hace mucho tiempo que he dejado de creer en los derechos sagrados del matrimonio. [...] Se está donde se está por consentimiento mutuo.*

[...]

[...]

ALISON.- [...] y hasta un chantage, [...]."

En el segundo ejemplar reza el título *Mirando hacia atrás con ira*, correspondiendo a la última solicitud, a tenor de la fecha en la portada: 23-04-1974. El lápiz rojo y la doblez en la esquina superior derecha de la página revelan con claridad los cortes a los que la compañía se ajustaría en sus representaciones:

PRIMER ACTO

página 4:

"JIMMY: Yo soy el único que sabe cómo debe tratarse un diario o cualquier otra cosa en esta casa. Una muchacha desea saber si su amiguito dejaría de respetarla si la concediera lo que él pide. ¡Vaya una puta! ¡Qué idiota!

CLIFF: Todo lo que pido es que me dejen arrimarse a ella." ? (interrogación del censor)

[...]

CLIFF: ¡Ah! Aquí está: un llamamiento muy conmovedor a todos los cristianos para que hagan cuanto puedan para ayudar a manufacturar la .../... para ayudar a facturar la bomba H."

Página 5:

"JIMMY: No ves: hasta mi mujer se conmueve. Yo tendría que mandarle algo al obispo para la suscripción. [...]"

Página 27:

"CLIFF: Tardarás. La vieja señorita Drury no te dejará en cuanto te pesque. A

ella no le parece que limpiamos suficientemente este cuarto. Yo creía que me ibas a hacer té, pedazo de inutil. ¿Qué te pasa hombre?

JIMMY: Esa puta.

CLIFF: ¿Quién?

JIMMY: Helena Charles."

ACTO SEGUNDO

Página 41:

"JIMMY: Pensé que te gustaría. Si puedo introducir algún matiz religioso, será un éxito rotundo. ¿No te parece? Yo estaba pensando ... que usted me podría ayudar. Le voy a recitar los versos para que se dé cuenta mejor. Oiga, es algo por el estilo de:

Estoy harto del besuqueo,

Zafarrancho y peloterías

De murriáis en las cámaras,

Prefiero una borrachera.

Estoy harto de ser normal

Y doméstico animal.

Prefiero una borrachera.

¡El perpetuo puterío

Es tan tonto y aburrido!

Más vale ser pobre gato

Y librarse en celibato

De las boas ... constrictoras.

¿No?

CLIFF: ¡Muy bien muchacho!"

Página 44:

"HELENA: Por el amor de Dios, no siga maltratándola. Usted no tiene derecho a hablarle así de su madre.

JIMMY: ¿No tengo derecho? Si esa vieja puta tendría que haberse muerto. ¿Qué dices? ¿No tengo razón? ¡He dicho que es una vieja puta y que tendría que haberse muerto. ¿Qué es lo que te pasa? ¿Por qué no saltas a defenderla?

CLIFF: Jimmy ¡no sigas!"

Página 56:

"CLIFF: He tenido un día pesado, y no me parece que estoy de ánimo de ver sufrir a alguien antes de comer algo y de beber algunas copas. Pienso que podría recoger en un bar láctea [sic] alguna putita simpática y agradable y meterla en la casa sin que Drury lo note. Tome. ¡Désela usted! Se lo regalo.

(Entra Jimmy y mira a Helena que se encuentra cerca de la cama)

JIMMY: Ese hijo de puta casi me lleva por delante con su auto. Si me hubiera matado, eso hubiera sido el colmo de la ironía. Y que bien que mi mujer fuera su acompañante. ¡Acompáñame! ¿Qué les pasa a todos? [...] Siempre sentiré con amor una profunda necesidad de tí. "¡Amor ... profunda necesidad...! ¡Si me dan ganas de vomitar! No odia decir: "Hijo de puta. Te odio. Me marcho y espero que te pudras". No. Tenía que convertirlo todo en un bodrio con su emotividad y su buena educación. [...]"

Página 57:

"JIMMY: Muy bien. Pues sí. Me sorprende, se lo concedo. Peor dígame. ¿Creía usted de veras que se me iban a aflojar las rodillas y que me iba a caer de narices arrepentido? Deje un poco de expeler sobre mí toda esa sabiduría de hembra y le diré una cosa: no me importa. [...] Y cuando tenga que acompañar ese cajón, el jueves, yo también habré vuelto a la soledad. Porque esa puta, no le mandará ni un ramo de flores ... ¡Lo sé! Cometió el gran error que cometen los de su especie. [...]"

Revisando las supresiones en el libreto, una cuartilla mecanografiada recogía la siguiente "NOTA INFORMATIVA"

Los vocales ponentes proponen que se suprima la reiteración de la palabra "puta", que hay en el texto, sobre todo en la réplica que no esté justificada suficientemente y en la que se pueda sustituir por otra palabra que no suene tan mal.

Se acepta esta propuesta ?

Cabría hacer la sugerencia verbalmente.

(Rúbrica ilegible)

El margen aperturista se ceñía aún más con el paso del tiempo. La obra

*Epitafio para Jorge Dillon*²¹⁵ fue aceptada pero mutilada parte de su adaptación. Eso no era lo peor de todo. Transcurridos cinco años, *Testimonio inadmisibile*²¹⁶ fue prohibida en su primera lectura. Los traductores de la comedia dramática, Enrique Bergier y Trino M. Trives, descontentos con la resolución tomada, reescriben el texto al "*gusto del público español*", consideración presentada al ente censor de nuevo. La Junta "*acuerda que pase a Pleno*" el 3 de mayo de 1966. En dicha sesión extraordinaria, celebrada a los cuatro meses, la obra fue autorizada para mayores de dieciocho años, no radiable, a reserva del ensayo general y con cortes en las siguientes páginas del segundo acto: 26, 27, 28, 29 y 31. Las supresiones como siempre expuestas en el dorso de la hoja de censura, se especificaron casi dos meses después por la falta de "*los textos cuya supresión considera el P. José María Artola necesarios*", además de la siguiente observación "*se cuidará especialmente la interpretación, puesta en escena, de las situaciones correspondientes a las páginas 25 a 33, evitando que se acentue su carácter de homosexualidad*". La premiosa burocracia ayudó a que la firma de autorización se retratase también hasta el 17 de diciembre. Creo imprescindible mostrar las palabras prohibidas que el censor eclesiástico consideraba "necesarios":

ACTO II
Página 26:

"MAPLES: "me enamoré supongo que por primera vez, pero el no poder dominarle"

²¹⁵ *Epitaph for George Dillon*, título original. Expediente de censura núm.: 29-61 y caja: 85156, topogr.: 83/55.

²¹⁶ *Inadmissible Evidence*. Expediente núm.: 119-66, caja: 85156, topogr.: 83/55.

Página 27:

"MAPLES: "llamar virtudes viriles"

Página 28:

"MAPLES: "me propuse conseguirle" "ni se enteró ... Nunca se enteró".

Página 29:

"MAPLES: "Antes tuve un solo encuentro con un policía, de noche en un parque. Nos alumbró con su linterna. Al otro lo dejó ir, a mí me tomó el nombre y dirección y me citó a la noche siguiente. Ya se que usted piensa que no he procurado cambiar, pero es imposible hacer mayor esfuerzo".

"MAPLES: "ese".

Página 31:

"BILL: "y habríamos sido una pareja a la que los camareros al pasar, admirarían y bailaríamos (LA ABRAZA) Muy lentamente (PAUSA) y después nos sentaríamos uno frente al otro mirándonos tan felices que apenas probaríamos bocado (LA SUELTA) Al marcharnos, después de todo el champagne bebido, tendríamos que apoyarnos el uno en el otro para volver a casa"

En resumidas cuentas, la escenificación de las obras del autor británico en la España franquista iba de mal en peor, retrocediendo a pasos agigantados justamente lo contrario de lo que con lógica se esperaría: la presentación paulatina de sus creaciones para un público supuestamente más preparado cultural y artísticamente a las creaciones coetáneas en Europa. La arbitrariedad y en cierta manera la incongruencia hacen eco una vez más en la entidad estatal, pese a que el sistema censor ya se encontraba plenamente sistematizado.

La obra posterior presentada, *Lutero* fue prohibida en 1970 y postergada cuatro años de un escenario en tierra español. En ese mismo año, se autorizó la recreación de *Look Back in Anger*²¹⁷ en versión original y con el texto íntegro. Geoffrey Kenion rubricaba la petición en nombre de la compañía *London y Mediterraneo Productions Ltd.* para que se estrenara el 20 de octubre en el Auditorio de Palma de Mallorca. Alfredo Mampaso propuso la autorización para mayores de dieciocho años, ya que "*si fue autorizada en español, no hay inconveniente en hacerlo también en Inglés. Es más cabe hacer sin tachaduras, pese a las fuertes expresiones de lenguaje, por el público restringido a que se dirige. [...]*". El Padre Artola dudó en que se destinara para Cámara o para dieciocho por "*cierta crudeza de expresiones*" y estimó "*que la indumentaria*" se vigilase "*porque no parece suficiente la indirecta en página 31.*" A raíz de los dos únicos informes, la obra en versión original quedó autorizada para mayores de dieciocho, sin supresiones, no radiable, a reserva del ensayo general y una nota que advertía: "*En la puesta en escena se cuidará muy especialmente las características del vestuario de la protagonista (p. 31)*". Cinco años después la obra traducida, *Recordando con ira*²¹⁸ se autorizó íntegra habiendo sido truncada muy poco tiempo antes a ese dictamen.

De esta manera, se llega a la conclusión de que el panorama teatral fuera poco fluido y variado, repitiendo siempre las mismas obras, o sino otras de distinto título y autor pero tratando los mismos temas y fórmulas por lo que resultaban sino idénticas muy parecidas.

²¹⁷ Expediente de censura núm.: 397-70, caja: 85318, topogr.: 83/55.

²¹⁸ Faltan la instancia y la Guía. Expediente núm.: 121-75, caja: 85575, topogr.: 83/56.

III.2. TABLA- RESUMEN DE LAS OBRAS DE JOHN OSBORNE
PRESENTADAS A LA CENSURA

OBRAS	DICTAMEN	FECHA	Nº. EXPTE.	Nº. CAJA
EL ANIMADOR	A	4-8-1958	185-58	
CAUSA PERDIDA (LOOK BACK IN ANGER)	A.C.M.18	14-8-1958	191-58	71704
MIRANDO HACIA ATRÁS CON ODIO	A.T.M.18	21-3-1959	191-58	71704
EPITAFIO PARA JORGE DILLON	A.T.	20-2-1961	29-61	
TESTIMONIO INADMISIBLE	A.T.M.18	21-9-1966	119-66	85156
LOOK BACK IN ANGER	A.M.18	13-10-1970	397-70	85318
LUTERO	A.C.M.18	9-4-1974	207-70	85299
RECORDANDO CON IRA	A	21-3-1975	121-75	85575

III.3. EL MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO. MODIFICACIONES EN LA SECCIÓN DE TEATRO

John Osborne siempre estuvo muy interesado en que sus obras proyectaran acontecimientos reales y la vida de personajes ilustres se convirtió en una de sus principales fuentes de inspiración y de recogida de material. La obra televisiva, *A Subject of Scandal and Concern* (1960) aborda la vida de George Holyoake quien, en 1842, se convertía en la última persona de Inglaterra que encarcelaban por blasfemia. *A Patriot for Me* (1964) trata del homosexual Colonel Redl, un oficial de inteligencia de origen austriaco, a quien agentes rusos le chantajearon viéndose obligado a revelar secretos durante el período anterior a la primera Guerra mundial. Finalmente, *Luther* en la que desarrolla el hecho histórico a través del único protagonista.²¹⁹

De las tres obras basadas en hechos reales, únicamente la última despertó un cierto interés a los profesionales del teatro. Sin embargo, el ente censor no recibió a *Lutero* en olor de multitudes, porque resultó una de las obras problemáticas de cara a la censura. Pasó por primera vez por las manos de los censores en 1970, año exactamente en que la plataforma de censura teatral pertenecía al Ministerio de Información y Turismo con Alfredo Sánchez Bella al frente, cargo que el alcarreño llevaba desempeñando hacía menos de un año (30 de octubre de 1969), en sustitución de Manuel Fraga Iribarne.

En realidad, el ejercicio censor de las obras teatrales residía en la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos con el funcionario

²¹⁹ Niloufer Harben.- *Twentieth-Century English History Plays. From Shaw to Bond*. Macmillan Press, London, 1988, pág. 188.

simpatizante del Opus Dei y ex-gobernador civil de Toledo, Enrique Thomas de Carranza, puesto que le otorgó Sánchez Bella, una tarea que a su vez estaba ubicada en la Sección de Teatro, cuya mayor autoridad fue concedida a José María Ortiz. También se creó un Negociado de Control y Licencias con una Sección de Promoción Teatral, el cual, bajo la supervisión de Manuel Fraga de Lis, se encargaba en ejecutar los dictámenes de la Junta de Censura de Obras Teatrales.

Los sólo cuatro años al frente del Ministerio del Doctor en Ciencias Históricas, profesor y Embajador en la República Dominicana, Colombia e Italia, sirvieron para que reestructurase el organismo a su cargo dando las instrucciones pertinentes a cada uno de los que estaban en nómina para que la ideología más pura del movimiento nacional-sindicalista se mantuviera intacta; es decir, usando las palabras de Franco, "*un hombre que sabe defender los intereses morales de nuestra nación*".²²⁰ Como "*no quiso tolerar, en su etapa de ministro, ninguna beligerancia con las ideologías vencidas en la Guerra Civil*",²²¹ hizo que la sociedad española retrocediera unas décadas atrás, colindando con la moral puritana de los tiempos más difíciles de la post-guerra. Sánchez Bella prohibió cualquier desliz aunque por ello enmendara la labor de sus antecesores al cargo. "*Fraga había dado luz verde a algunas películas comprometidas, pero Sánchez Bella, su sucesor volvió a censurar cualquier asomo de cine erótico*": *La dolce vita* de Fellini fue prohibida; *Hasta que llegó su hora* de Sergio Leone quedó reducida de 190 a 130 minutos, y *Ceremonia secreta* de Losey fue eficazmente corregida con objeto de que se desvaneciera cualquier huella de lesbianismo.²²²

²²⁰ Juan Eslava Galán.- *Coitus interruptus. La represión sexual y sus heroicos alivios en el España franquista*. Barcelona, Planeta, 1997, pág. 342.

²²¹ G. Cisquella, *obra cit.*, pág. 28.

²²² Aunque la cita expone la regresión aplicada en películas de cines, creo oportuno el comentario para ilustrar que situación artística y cultural vivía España durante su mandato. Juan Eslava Galán, *obra cit.*, pág. 362.

Además, se prohibió una adaptación infantil de *Alicia en el país de las maravillas*; a Adolfo Marsillach personalmente le negó la reposición de *Marat-Sade*, de Peter Weiss; suspendieron *El círculo de tiza Caucásico* de Bertolt Brecht y prohibieron que la versión Marsillach-Llovet del *Tartufo* saliera a provincias, ambas estrenadas en salas comerciales.²²³ Asimismo, Sánchez Bella defendió tajantemente las normas porque, en su opinión, excluían toda posible discusión. Manuel del Arco le dijo un día: "*Estoy conforme con que las leyes se cumplan y se respeten; pero ¿no pueden ser discutidas, que es expresar opinión?*" Y sin ningún reparo el ministro puntualizó su inquietud así:

"Ninguna sociedad puede vivir sin dogmas intangibles, y por tanto, indiscutibles. El problema está en que esos dogmas queden reducidos al mínimo esencial y que se sepa bien claro lo que puede ser objeto de discusión".

De ahí que a nivel periodístico se divulgara el vocablo "*lo opinable*".²²⁴

Esta regresión se debió en buena medida a que, a partir de su nombramiento, se creó el gobierno llamado *homogéneo* con gran predominio de miembros del Opus Dei, empezando por el propio Sánchez Bella, socio militante de la Obra de Dios. Fue el primogénito de una familia valenciana dedicada a actividades esenciales dentro de la institución fundada por el Padre Escrivá de Balaguer. Su hermano Florencio ocupó el cargo de consiliario regional para España-Portugal, e Ismael el de vicerrector y principal promotor de la Universidad de Navarra. Alfredo colaboró con Albareda en la instalación del CSIC hasta 1942, fecha en que rompió con el Opus Dei. Más tarde fue director del Instituto de Cultura Hispánica y, a la sazón, uno de los fundadores del Centro Europeo de

²²³ Antonio Fernández Insuela, "Notas sobre el teatro independiente español", *obra cit.*, pág. 308.

²²⁴ Máximo Sanjuán Arranz, *obra cit.*, pág. 47.

Documentación e Información. Junto al marqués de Valdeiglesias y el príncipe Otto de Habsburgo, el CEDI "*pretendía ser una plataforma exportadora del clerical-autoritarismo hacia Europa*".²²⁵ Unos años después, Alfredo se afilió de nuevo al Opus Dei que "*ya despuntaba como una poderosísima mafia*", recibiendo el nombramiento de embajador de España en Italia, cargo conseguido por intercesión de Carrero. En Roma llevó, al alimón con el entonces director general de la Oficina de Información Diplomática, Adolfo Martín Gamero, la supervisión y coordinación exterior de los servicios de espionaje y contraespionaje del franquismo en Europa. Finalmente, y "*como culminación de su carrera en la supervisión y coordinación exterior de los servicios secretos*", ocupó el puesto de "*Ministro de Información y Turismo en un Consejo de ministros copado por socios de la Obra de Dios*".²²⁶

No obstante, el hecho de que no se hubiera leído la Ley de Prensa e Imprenta cuando llegó al Ministerio de Información y Turismo, según asegura uno de sus colaboradores, explica la regresión impuesta, además de que "*su principal preocupación aparente era el turismo. Para resolver las cuestiones de política informativa y cultural se amparaba en la censura, casi tan todopoderosa como en los tiempos anteriores a la Ley de Prensa*".²²⁷

En definitiva, la realidad imperante era aún lo bastante proclive a "*contener la creciente marea de la liberación sexual*"²²⁸ y a rechazar cualquier palabra, frase, tema donde se atisbara el menor resquicio que pusiera en peligro las buenas costumbres sociales conseguidas hasta entonces a través de la tan ardua y duradera tarea. El audaz e inocente pensamiento de algunas compañías que solicitaron la aprobación para la representación de osados argumentos e

²²⁵ Jesús Ynfante.- *La prodigiosa aventura del Opus Dei. Génesis y desarrollo de la Santa Mafia*. París, Ruedo Ibérico, 1970, pág. 353.

²²⁶ *Ibidem*, pág. 353.

²²⁷ G. Cisquella, *obra cit.*, pág. 28.

²²⁸ Juan Eslava Galán, *obra cit.*, pág. 342.

innovadores recursos escénicos en plena década de los setenta, algo impensable en tiempos anteriores, se generalizó más de lo imaginable. La confianza de los profesionales del gremio teatral que veían un número alto de obras en cartel, les llevó a un tremendo fracaso y decepción cuando vieron que las de asuntos atrevidos las relegaban, o, para más inri, el dique de la nueva censura instaurada también acotaba los lindes a otras anteriormente autorizadas.²²⁹

El crítico teatral Moisés Pérez Coterillo afirmaba en *Reseña*, un año antes de la desaparición del dictador, la siguiente opinión:

*"No es casual que en 1968 se registre la fecha de fundación de buen número de grupos (de teatro independiente) y que en las mismas fechas los montajes realizados alcancen mayor número y difusión. Como tampoco es casual que en 1971 y 1972 desaparecieran o "hibernaran" la mayoría de los grupos antes vigentes. El grado de permisión -que no de protección o apoyo decidido- del Ministerio Fraga justificaría el primer fenómeno, y la fiscalización represiva del Ministerio Sánchez Bella, el segundo."*²³⁰

Un número considerable de obras de autores de lengua inglesa, además de Lutero de Osborne, reflejaría el plausible grado de incidencia de la vigilante e incansable censura, una de las instituciones más longevas en la historia reciente de España, que incluso sobrevivió hasta al Caudillo. Una manera clara de ver su funcionamiento desde el 69 hasta el desmantelamiento completo de todas las normas, órdenes y decretos legislados en los tiempos dictatoriales franquistas se consigue con la muestra de algunas obras presentadas a la plataforma censora sin

²²⁹ La obra *Mirando hacia atrás con odio* se autorizaba en 1958 sin supresiones mientras que en el año 74 se permitía con tachaduras.

la obtención del permiso pertinente:

La caza real del sol de Peter Shaffer (1-07-1969)

Mysteries de Judith Malina y Julian Beck (18-11-1969)

Frankenstein de Mary Shelley (18-11-1969)

Vivir como cerdos de John Arden (4-11-1969)

Si, dilo alto, si de Norman Corwin (9-12-1969)

Los chicos de la banda de Mart Crowley (30-06/27-10-1970)

La otra cara del amor de Hugh Williams en colaboración con Margaret Williams (14-04-1970)

Lili de Roger Normand (28-09-1971)

Alicia en el país de las maravillas de Lewis Carrol (11-10-1971)

Siete loros temblorosos de Toshua Gregor (17-12-1971)

Arena Conta Zumbi de Gianfrancesco Guarnieri en colaboración con Augusto Boal (10-10-1972)

Eclipse total de Christopher Hampton (21-01-1972)

Mi amiga la gorda de Charles Laurence (20-03-1973)

El salto de cama de Robin Hawdon (19-12-1972)

Quan va ser el darrer cop que vas veure la mare de Christopher Hampton (30-03-1973)

Les Noces dels Llauners de John Synge (6-11-1973)

Norman, ¿eres tú? de Sam Borbrick en colaboración con Ron Clark (30-11-1973)

¿A dónde vas tú? de Sam Borbrick en colaboración con Ron Clark (2-07-1974)

El mercado de Edward Bellamy (5-04-1974)

Ellas los quieren un poquito locos de F. Hophtin (6-08-1974)

Tengo mujer, quiero compartirla de Arthur Lewison (25-10-1974)

²³⁰ Moisés Pérez Coterillo.- “Teatro Independiente: ¿Hacía un futuro mejor?”, *Reseña*, núm. 72, febrero 1974, págs. 22-23, en A. Fernández Insuela, obra cit., pág. 307.

El legado de Cain de Julian Beck (2-03-1976)

Marta, Marta de Sara Lidman (23-03-1976)

Siete meditaciones sobre el sadomasoquismo político de Julian Beck (17-05-1977)

El dato, en mi opinión, resulta interesante porque la lista evidencia el inmenso retroceso y claro estancamiento cultural de la población, en comparación con las actividades artísticas en otros países.

III.4. EL EXPEDIENTE DE *LUTERO*

Nos hallamos ante un expediente completo²³¹, junto con los impresos, instancias y formularios obligatorios, diseñados ex profeso para cada cometido, conditio sine qua non para que el análisis concorra en una objetividad plena e indiscutible, pues su hallazgo, aparentemente sencillo, presenta serias dificultades, porque incluso la ausencia del libreto perjudicaría en gran medida las pretensiones primordiales, que en este caso, los libretos quedan perfectamente recogidos.

²³¹ Expediente de censura núm.: 207-70, caja: 85299, topogr.: 83/55.

III.4.1. INFORMES DE LOS CENSORES

La solicitud de *Lutero*, en versión de Antonio Governado, cursada el 16 de mayo de 1970 iba firmada por Luis Hurtado Álvarez, perteneciente a la compañía del Teatro de Cámara de Madrid, que por entonces dirigía Victor Andrés Catena. La compañía requería el permiso para estrenar la obra en junio.

Una vez presentada la instancia en la Sección de Teatro, se constituyó la Junta de Censura Teatral que, en esta ocasión, formaba parte de ella Juan Emilio Aragonés, Sebastian Bautista de la Torre, Manuel Díez Crespo, Luis Tejedor, José Luis Vázquez Dodero, y José María Ortiz con Manuel Fraga de Lis como Secretario además de los tres censores encomendados a la obligada lectura en alarde cumplimiento del deber: R. P. Jesús Cea Buján, Florencio Martínez Ruiz, escritor de crítica literaria en *El Español* y Florentino Soria Heredia, ex-director general de Cinematografía y Teatro desde los años sesenta.

Todos estos nombres con sus apellidos evidencian una tremenda familiaridad. La dedicación a actividades varias en relación con el ámbito cultural, periodístico y literario, o con el ámbito ideológico, por otro lado, confirman el acercamiento que tenemos de ellos. Juan Emilio Aragonés (Sabiñánigo (Huesca), 1926), ensayista, poeta y crítico de teatro. Se trasladó a Madrid en 1940 donde se licenció en Ciencias Empresariales por ICADE. Obtiene numerosos premios literarios: el accésit del Premio Nacional de Literatura, 1954 por el ensayo *Tradición mariana del teatro español*; el Premio Nacional de Teatro, 1956 por el libro *El teatro y sus problemas*; el premio Foro Teatral, 1973 por la mejor labor crítica de la temporada 1971-1972; los premios Alcaravan de Arcos de la Frontera, Argensola de Barbastro, Flor de Nieve, etc. El dato veraz sobre su dedicación en el Consejo Superior de Teatro está constatado por Buero Vallejo,

que en calidad de presentador de su publicación *Veinte años de teatro español (1960-1980)*, recuerda verle por los estrenos de sus primeras obras igualmente que "*su inesperada llamada sonaba en el teléfono de mi casa de tarde en tarde. Lo hacía cuando podía darme alguna buena noticia; quizá la de que una nueva obra mía lograba pasar al fin sin grave daño la temible aduana de la censura*".²³²

Sebastián Bautista de la Torre (Sierra de Segura, 1911), además de su dedicación al periodismo, escribió obras de teatro, novelas, ensayos, poesía, una labor recompensada con el premio Amade de teatro infantil. El sevillano Manuel Díez Crespo (1911), de profesión periodista y abogado, consagró parte de su tiempo a la literatura publicando libros de poesía, ensayos, trabajo galardonado con el premio Nacional de Teatro. José Luis Vázquez Doderó y Luis Tejedor alternaban la tarea censora con sus artículos priodísticos, el primero en el dominical *Blanco y Negro*.

Los tres censores cumplimentaron el homologado impreso de rigor, renovado un año después de que Fraga Iribarne ocupara el sillón ministerial. Este estaba compuesto de los siguientes apartados:

Página primera:

Sesión del día:

Título de la obra:

Género:

Autor:

Versión española de:

DICTAMEN PROPUESTO:

²³² Presentación de Antonio Buero Vallejo en J. E. Aragonés.- *Veinte años de teatro español*

- 1.- *Autorizada para todos los públicos.*
- 2.- *Autorizada para mayores de años.*
- 3.- *Autorizada únicamente para sesiones de cámara.*
- 4.- *Prohibida.*

Supresiones:

Radiable: SI. NO.

A reserva del visado del ensayo general: SI. NO.

Vocal: (Firma)

Página segunda:

Argumento:

Informe:

Supresiones:

Prólogo. págs.

Acto 1º. págs.

Acto 2º. págs.

Acto 3º. págs.

Epílogo. págs.

Vocal: (Firma).

Las diferencias con el utilizado hasta entonces estribaban en que las

(1960-1980). Boulder (Colorado), Society of Spanish-American Studies, 1987, pág. 11.

opiniones de sesión de cámara, la del visado del ensayo general, la posibilidad de radiación, se incluían de manera explícita. Asimismo, omitieron el valor estético de la obra, sus posibles connotaciones religiosas y políticas. Sin embargo, esas innovaciones introducidas cambiaron bastante poco a la hora del enjuiciamiento de una obra, porque los censores contemplaron cualquier aspecto negativo y perjudicial siguiendo este o el anterior formulario.

Los tres censores de preparaciones divergentes tanto en lo intelectual, moral como en lo religioso convergen en numerosos puntos, pese al dictamen final que varía sustancialmente. La disparidad de opiniones y sentencias ante las mismas obras confirma la sistemática tesis respaldada por múltiples estudiosos de la censura: "*los censores discrepan de modo notable a la hora de emitir sus informes, discrepancia que puede acarrear muy graves consecuencias para la fortuna de la obra, e incluso, de la trayectoria literaria y vital del autor*".²³³

Los tres dictámenes propuestos fueron presentados el 26 de mayo, un rasgo que responde a una casualidad, porque ninguna norma de carácter interno lo especifica como requisito obligatorio²³⁴. Siguiendo una aleatoria elección, comenzamos con el informe de Florencio Martínez Ruiz quien dice que se trata de una "*obra intelectual*" dentro del género dramático, en cuyo contenido ilustra un período histórico concreto. El censor añade una encomiable visión personal con el hecho histórico de la Contrarreforma, creando un acertado parangón con el tiempo postconciliar en el que la sociedad española se encontraba inmerso, y añade a esto, las conexiones entre ambos momentos se debían a "*la cuestión de la libertad religiosa*". Ese aspecto fue vinculante a priori para considerar apta a la obra: "*De ahí el juicio para permitir su representación*", incluso alabó el "*hecho transcendental*" que Lutero provocó: "*el despertar de la conciencia individual y la*

²³³ Antonio Fernández Insuela.- "Teatro crítico y censura teatral en los años sesenta", *obra cit.*, pág. 291.

²³⁴ La coincidencia es mínima a tenor de los expedientes revisados.

atención al alma de cada hombre". Ahora bien, el cariz de las restantes líneas de Martínez Ruiz da un giro de ciento ochenta grados: confiesa su profesión por la religión católica y se autoproclama un "*hombre religioso*" y que a él, como tal, la obra no le molesta, "*pero yo no se el techo al que hay que atenernos*". Una afirmación escrita literalmente que habla por sí sola.

A tenor de ese comentario tan expresivo nos asaltan innumerables cuestiones como las que siguen: ¿a quién había que consultar las fronteras de lo admisible?, ¿qué personas, mejores que los censores, conocían las normas que se aplicaban?, ¿quizás los que sufrían sus atropellos eran los que conocían la legislación vigente?, ¿qué finalidad tenían los informes emitidos por los trabajadores del piso inferior, comprobar si su confianza era plena al movimiento o, por el contrario, una justificación de su planificada estructura?, ¿a qué encomienda se ceñía el equipo de censores, si es que hubiera alguna dada, a la hora de emitir un juicio justo sin dejar de estar a la altura de las circunstancias establecidas?, ¿quién puntualizaba la evidente falta de concreción en los criterios censores?, ¿quién o quienes tenían la última palabra cuando surgía la imprecisión en la peligrosidad o benignidad de una obra? La manifiesta ignorancia de este trabajador en favor del Estado ¿era reiterativa en el resto de los que formaban la plantilla? Algunas incógnitas se despejan después de leer el resto del informe.

El censor admite que se describe a la figura de Lutero con "*bastante objetividad*", y que tal personaje histórico había producido un "*hecho trascendental*"; algunos "*aspectos concretos*" de la Iglesia Católica se presentan bajo un halo crítico, como es el caso de "*las indulgencias y la obediencia*", de la misma manera que el Papa León X aparece perjudicado por "*algunas frases hirientes o sucias*".²³⁵ No sólo eso, sino que finaliza el informe diciendo que

²³⁵ La doctrina luterana se caracterizó porque negaba las bulas indulgentes y al representante humano de Dios en la tierra, convirtiéndose, por lo tanto, en puntos esenciales e ineludibles de mención.

Lutero es una persona indigna de admiración, quien refleja que *"tiene un deambular de duda, y soberbia y su final es de traición a los campesinos"*. Florencio autoriza la obra para cámara con algunos cortes en las páginas 217 y 236 del Acto Primero.

El dictamen propuesto por el segundo censor, Florentino Soria Heredia, coincide con el anterior: después del resumen del argumento de la obra se apoya en las opiniones de Martínez Ruiz. Para el la obra es un *"superficial panfleto anticatólico"*, y Lutero es presentado *"con evidente grandeza"* sin prescindir de *"sus contradicciones"*, porque el autor lo dibuja como el vencedor simpático y veraz ante los *"conflicto(s) dialéctico(s) con sus oponentes católicos"*. Esto es, el censor ve una exaltación del reformador y teólogo alemán por encima de los dirigentes de la religión católica que profesaban en aquella época. Florentino Soria relativiza la cuestión autorizándola *"con algunas supresiones y advertencias, para público restringido"*, no radiable, y a reserva del visado del ensayo general, *"salvo que superiores criterios estimen inoportuna o inconveniente"* la decisión tomada por su persona.

El ex-Director General de Cinematografía y Teatro sabía por su dilatada labor en el ente franquista que Lutero y sus doctrinas estaban bastante mal vistas que bien por la censura, de ahí que añadiera la coletilla en el momento de su pronunciamiento final, porque la duda razonable ante un posible cambio de opinión lo llevó a que actuara con cierta precaución. De ahí que al final, entre paréntesis, apostillase: *"Visto el criterio prohibitivo de la Superioridad. Norma 17, 1ª"*. Esa sentencia fue añadida durante la sesión de la Junta de Censura Teatral y resulta totalmente ajena al censor.

Ese último dato me obliga a abordar sin dilación el informe del censor eclesiástico, el reverendo padre Jesús Cea Buján, quien afirmaba, como sus

colegas, que la categoría y "*fuerza dramática*" de la obra conformaban rasgos destacables, del mismo modo que la imparcialidad y la rigurosidad en como los sucesos y los personajes se describían, distantes al "*partidismo y tendenciosidad*", que beneficiaban la reputación del trabajo, sobre todo el tratamiento ofrecido al protagonista quien "*en algunos pasajes podría parecer como favorecido*" y, sin embargo "*no resulta muy bien parado*" en su conjunto.

Después de las palabras de alabanza, el censor comenzó el segundo párrafo de su escrito con la conjunción adversativa "*pero*", a fin de revelar que se consideraba una persona "*incompetente para emitir juicio sobre la conveniencia y oportunidad de llevar a escena un tema siempre vidrioso y probablemente molesto para los espectadores católicos y protestantes*". En fin, por un lado, llama poderosamente la atención que acontecimientos históricos resultasen "*molesto(s)*" en un escenario; y, por el otro, choca que dos de los vocales cuando razonan su juicio utilicen el mismo verbo, como si lo hubieran elaborado codo con codo.²³⁶

En lógica franquista, los censores se circunscribían a uno de los objetivos que la censura desempeñaba, velar por el bienestar de la población: cuando los censores intuían peligro de aperturismo y para justificar aun su práctica esgrimían "*la censura defiende a la comunidad de los excesos y agresiones de los individuos*".²³⁷ Para Buero Vallejo el verdadero sentido de invocar "*el bien general y la necesidad de defender la ley, el orden y la moralidad pública o privada*", radicaba en la defensa de "*intereses o privilegios de las clases dominantes y las estructuras sociales políticas e ideológicas por ellas mantenidas*".²³⁸ José Monleón, en relación con esa actitud consentidora de la censura, apuntaba un comentario que deviene ejemplar y curiosamente coincide con el vocablo

²³⁶ Florencio Martínez Ruiz dice en el informe: "*A mí la obra, personalmente, no me molesta como católico o como hombre religioso*". Obviamente disfrutaban juntos del tiempo suficiente para que los vocablos fuesan idénticos.

²³⁷ Máximo Sanjuán, obra cit., pág. 19.

²³⁸ Antonio Beneyto.- *Censura y política en los escritores españoles*, obra cit., pág. 21.

comentado:

*"A la sociedad española le ha molestado desde hace siglos que se hablara claro en los escenarios, quizá temiendo que se derrumbara la apariencia y se descubriera la realidad. En los años que siguen a nuestra guerra civil, esta vieja disposición se agudiza".*²³⁹

¡Qué interesante verdad! Después de casi cuatro décadas de dictadura todavía reinaba una mentalidad retrógrada en un alto número de población. Sin ir más lejos, en los de la cultura, quienes la ideología franquista seguía, obviamente, muy metida en las entrañas y, lo peor de todo, sin que el señuelo de progreso se divisase en el horizonte. Retrógrados es poco, porque los antecedentes ante la actuación restrictiva de los Padres de la Iglesia frente a la herejía se remontan a los orígenes: en una constante combate, igualmente al temor y peligro que podían suponer los libros heréticos, cuya vigilancia se agravó desde la invención de la imprenta (hacia 1400-1467). De ahí que tomaran medidas cautelares, como refleja el *"Índice de libros prohibidos"*. Ya el Papa León X, en su Constitución *Exsurge Domine* (15 de junio de 1520), *"prohibió bajo gravísimas penas que nadie presumiera leer, predicar, imprimir, publicar, defender, alabar, por sí o por otros, directa o indirectamente, en público o en privado, o conservar en sus casas o en otros lugares, públicos u ocultos, los folletos o escritos que contenían los errores propalados por Martín Lutero; y no sólo prohibió lo dicho, sino que también mandó a los Ordinarios y demás encargados al efecto que procurasen buscar dichos escritos y quemarlos pública y solemnemente en presencia del clero y del público"*.²⁴⁰

²³⁹ José Monleón, obra cit., pág. 13.

²⁴⁰ Pablo León Murciego.- *La previa censura y prohibición de libros eclesiásticos y las penas contra los infractores de las leyes de la Iglesia en tal materia*. Roma, Pontificia Universitas

El censor eclesiástico, a sabiendas de esas restrictivas medidas católicas, y ante tal "vidrioso" y "molesto" argumento dramático, prefirió traspasar el caso a la dependencia competente. Sin embargo, no deja ningún cabo suelto: el audaz censor calculó la posibilidad de que el drama inglés fuera merecedor de aprobación y dejó señalado las supresiones que se tendrían en cuenta: Acto 2º. págs. 234, 236-237, 248, 260 y en el acto 3º. págs. 269, 274 y 276.

No acabó ahí. Al final, de su puño y letra -el resto estaba escrito a máquina- señaló: "*Personalmente pienso debe prohibirse a tenor de la norma 17 1ª*". Curiosamente dos vocales mencionaron un artículo de la regulación vigente en materia teatral y las especulaciones en qué momento ocurrió y a quién pertenece su recordatorio continúen sin alguna respuesta clara. El cuándo de esa apostilla queda ligeramente indefinido: el padre Jesús Cea Buján lo incluye cuando ha dejado cubiertas todas las posibilidades en su haber: primero, envía el caso a la Asesoría Religiosa; luego, permite la representación en sesión única con tachaduras y con la prohibición ateniéndose a una de las normas de la Ley del año 63. Florentino Soria, el segundo censor en cuestión, quizá deja reflejado con mayor transparencia que se adhiere a la norma 17, 1ª. al ver "*el criterio prohibitivo de la Superioridad*". Sin embargo, el informe de la Asesoría Religiosa omite que su determinación se basaba en una de las diecinueve normas generales de la calificación de obras teatrales. La número 17 en concreto indicaba:

*"Se prohibirá cuanto atente de alguna manera contra la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto."*²⁴¹

De ese modo, el 3 de junio de 1970, el Jefe de la Sección de Promoción

Lateranensis, 1959, pág. 36.

²⁴¹ Luciano García Lorenzo, obra cit., pág. 233.

Teatral comunica al Subdirector General de Teatro el problema creado en El Teatro de Cámara de Madrid por la obra. En el escrito exponía que tras el repaso de los informes de los tres vocales concluyentes que se trataba de "*una considerable categoría y fuerza dramática*", el dictamen del padre Jesús Cea Buján, el cual transcribe literalmente,²⁴² requiere la petición a "*eleva a consulta de la Asesoría Religiosa de este Ministerio, por si a la vista del carácter de dicha obra y el trato que en la misma se da a la personalidad de "Lutero", y aún la crítica que se hace de la Iglesia Católica, procede objetivamente, en las actuales circunstancias autorizar esta pieza teatral para las sesiones que solicitan*". Su respuesta llegaba a la Subdirección General a los seis días. Con un informe breve y escueto a la par de claro y conciso, tanto que hasta las citas se ilustran con el número de las páginas correspondientes del libreto elegido y desestimado por la censura, Alberto García Ruiz, el secretario y firmante del documento, aborda "*la angustia de Lutero en su búsqueda de Dios*" y que "*el autor trata de hacer un reflejo histórico de la ruptura con Roma*", exposición que induce a una imagen distorsionada de la religión católica. Ciertamente, Osborne incluye "*el hecho de que los desaciertos no estuvieron sólo de parte de Lutero*", el reformista alemán, a quien describe como una persona "*escrupulosa, enfermiza, sincera, sencilla (p.e. pág. 263-264) y cruel (Pág. 275)*", y por "*fruto de su obra*" da vida a "*las matanzas de campesinos (Págs. 265 y siguientes), el nacimiento de Alemania (Pág. 275) y el haber puesto a Cristo "en el alma misma de cada hombre" (Pág. 276)*". En cuanto al "*litigio con la Iglesia Católica*", el tema vetado en el diorama del régimen de Franco, declara que "*aunque no se acaba de dar la razón a Lutero, se presenta despótica la actitud de Roma y sincera la de Lutero, (Págs 254 y 260-261)*". Y sin dilación veta "*un pregón grotesco sobre las indulgencias (Págs. 234-236) y una exposición irrespetuosa sobre las reliquias (Pág. 245)*". Como

²⁴² Véase el expediente en el Apéndice documental.

colofón, vió una proyección velada del "*juicio sobre el problema doctrinal que se encierra en la ruptura de Lutero. Y esto es lo más grave, pues creará confusión doctrinal en los espectadores*". Parece mentira que temieran que el argumento de una pieza teatral originara confusión al minoritario público asistente -la sesión era de cámara- y a toda la sociedad en general. Temor por unos sucesos históricos los que provocarían ideas disuasorias y perjudiciales. De esa manera, para Alberto García Ruiz, la obra podía "*hacer daño. No es aconsejable su puesta en escena*". Y con estas palabras dió por concluido el informe de la Asesoría.

En consecuencia, el veintitrés de junio se reunió de nuevo la Junta de Censura Teatral con los asistentes de rigor además de reverendo padre José María Artola, Pedro Barceló Roselló, Federico Muelas, Nieves Sunyer Roig y Avelino Esteban Romero, acordando que la obra quedaba terminantemente prohibida en su representación, acuerdo que certificaron el Secretario y el Presidente. Dicho dictamen se trasladó, en primer lugar al Negociado de Control y Licencias, departamento encargado en que la decisión tomada por la Junta fuera comunicada a la Sección:

"La Junta de Censura de Obras Teatrales, en su sesión del día 23 del presente mes de junio, según acta que se acompaña, ha dictaminado la obra original de John Osborne, en versión de Antonio Gobernado, titulada "LUTERO", prohibiendo su representación".

Madrid, 23 de junio de 1970

EL JEFE DEL NEGOCIADO

(Rúbrica)

MANUEL FRAGA DE LIS

Ese mismo informe se present en la Sección de Promoción Teatral, donde el Jefe de la Sección, por entonces José María Ortiz se dirigía al Director General:

Ilmo. Sr.

Considerando el informe del Negociado de Licencias, y el dictamen de la Junta de Censura Teatral, esta Sección tiene el honor de proponer que se resuelva de conformidad y se proceda en consecuencia a prohibir la obra titulada "LUTERO", para su representación pública."

Madrid, 23 de junio de 1970

EL JEFE DE LA SECCIÓN

(Rúbrica)

JOSÉ MARÍA ORTIZ

Así, la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos emitió su veredicto definitivo que se ratificaba "*con la Sección*".

III.4.2. LAS EXPURGACIONES EN EL LIBRETO

El libreto que la compañía presentó a la censura corresponde al tomo antológico de obras teatrales en versión castellana de autores ingleses, *Teatro contemporáneo. Teatro inglés 1956-1962*, (Madrid, Aguilar, 1966), en cuya

edición se presenta Lutero en traducción de Antonio Gobernado. El comentario de que "*(Lutero) no merece consideración pues (John Osborne) posee obras más punteras*",²⁴³ hace pensar que la falta de popularidad en el manual de Esteban Pujals, por un lado, y en el organismo censor, por el otro, responden a comportamientos heredados de una tradición cultural²⁴⁴.

Los informes de los censores, aunque prohibieron su representación, señalaron también muchas páginas, unas con bolígrafo de tinta azul y otras con lápiz. A esto, la Asesoría Religiosa emitió como base lógica de su dictamen parte de la materia.

Siguiendo el orden de la obra, Florencio Martínez Ruiz marcó la página 217, en el Acto primero, Escena II; sorprendentemente, ninguna palabra, frase, o párrafo estaba marcado ni tachado. Así transcribo todo el diálogo:

"MARTIN.- ¡Qué me decís a mí! ¿Qué he ganado ingresando en esta Sagrada Orden? ¿No sigo siendo el mismo? ¡Aún me domina la envidia! ¡La impaciencia! ¡La pasión!

WEINAND.- ¿Cómo podéis hacer esa pregunta?

MARTIN.- Pues la hago. ¡Y a vos! ¿Qué he ganado?

WEINAND.- En todo caso, lo único que jamás podremos aprender es a morir.

MARTIN.- No es contestación.

WEINAND.- Es la única que se me ocurre en este momento. Vamos ya.

MARTIN.- Todo lo que se me enseña en esta santa casa es a dudar.

WEINAND.- Basta halagaros un poco para que os sintáis feliz, pero si se os

²⁴³ Esteban Pujals, *obra cit.*, pág. 750.

²⁴⁴ Para la presente investigación utilizo la versión original de Faber and Faber Limited, London, 1961 (1ª. ed).

somete a la más ligera prueba de pecado y muerte os hundís sin remedio, ¿no es cierto?

MARTIN.- Será. Pero eso es todo lo que me habéis enseñado, solo eso, y mentiras, yo me debato desesperado en el vientre mismo del diablo.

WEINAND.- Me da pena, francamente, veros beber preocupaciones con el mismo afán que la sanguijuela bebe sangre.

MARTIN.- Estaréis a mi lado ¿verdad?

WEINAND.- Desde luego, y si algo va mal u olvidáis alguna cosa, estaré allí para ayudaros. Pero todo irá bien ..., no os preocupéis.

MARTIN.- Pero y si cometiese uno solo, un solo error, una palabra ..., un pecado.

WEINAND.- Martín, arrodillaos.

MARTIN.- Perdonadme, hermano Weinand, pero la verdad ...

WEINAND.- Arrodillaos (Martín obedece)

MARTIN.- Eso es, solo eso. De lo único que tengo conciencia es del odio divino.

WEINAND.- Decid un Credo.

MARTIN.- Es un glotón, me traga a bocados y luego me escupe a pedazos."

En el Acto segundo, Escena I, señalaron varios pasajes por unanimidad. El reverendo padre Jesús Cea Buján suprimió una parte en la página 234 y en las 236-237, coincidiendo con la Asesoría Religiosa (páginas 234-236) y con Florencio Martínez Ruiz, en la página 236. Estaba visto que el tema de las indulgencias disgustaba en gran medida, porque la huella de los censores se evidenciaba en palabras subrayadas, tachadas y metidas en un círculo: Página 234.

"TETZEL.- [...] Con todo, si hubiese entre vosotros algún tarado, sordomudo y

ciego incapaz de oirme y verme, ¡podría abrirle sus oídos y lavarselos con sacramentísimo jabón para que pudiera verme y oirme! [...] Y os digo más ante Dios mismo: no cambiaría yo mi puesto por el del mismísimo San Pedro del cielo, porque con ellas he Salvado yo más almas que él con todos sus sermones."

Página 235.

"TETZEL.- [...] ¡Imaginaos los años de tormento que se acumulan en seguida! ¿Cómo resolverlo? Hay algún medio de salir de tan desesperada situación? ¿Queréis saberlo de verdad? ¡Pues lo hay! ¡Lo hay y lo tenéis bien cerca! Porque está aquí, en esta caja que traigo conmigo llena de indulgencias ..., de bulas de indulgencias. ¡Sácalas para que puedan verlas! ¿Hay alguno tan pequeño que no alcance a verlas? ¡Miradlas bien! ¡Perfectas, completas con su sello de lacre inconfundible! ¡Una indulgencia en cada bula! ¡Y cualquiera de ellas puede ser tuya, o tuya, o tuya hoy mismo, ahora mismo, antes de que sea demasiado tarde! Acercaos, acercaos todo lo que queráis, no me haréis correr ningún peligro, no es fácil aplastarme. Miradlas bien. No hay pecado, por grande que sea que estas bulas no puedan anular. Desafío a cualquiera de vosotros de los que me escucháis a que me indique un pecado, cualquiera de ellos, de cualquier clase, no me importa lo que pueda ser, que no puede resolverlo con una de estas maravillosas bulas. ¡Incluso la blasfemia contra la Santísima Virgen María, Madre de Dios, puede perdonarse con sólo pagar, pagar todo lo que puedas! ¿Creéis que exagero? Sí ¿verdad? Pues no. No exagero, porque incluso puedo ir más lejos ..."

Páginas 236-237.

"TETZEL.- [...] Porque esa gran Iglesia guarda en su seno no solo los cuerpos santos de los dos apóstoles, sino los de cientos de miles de mártires de la fe y de cuarenta y seis Papas. Y eso, sin hablar de las reliquias del Paño de la Verónica, el arbusto ardiente de Moisés y la cuerda misma con que se ahorcó Judas Iscariote. ¡Y pensar que este glorioso y antiquísimo edificio amenaza ruina inevitable que arrastrará consigo todas estas maravillas si no se consigue reunir fondos suficientes para restaurarlo y restaurarlo pronto! ¿Puede haber alguien que niegue grandeza a esta causa? ¿Y no habrá nadie entre vosotros que por un simple cuarto de florín no quiera ganarse la eternidad viendo abrirse de par en par las puertas de la gloria a la hora de la muerte? Y sabed, además, que estas bulas no son sólo para los vivos, sino para los muertos también. [...] Podéis sacar a vuestro padre del purgatorio y a vosotros mismos de la agobiadora incertidumbre, de la perdición eterna, y si solo tenéis la camisa, quitáosla ahora para ganar la vida eterna, porque, ¡recordad!, tan pronto como suene el dinero en esta caja, un alma vuestra saldrá volando del purgatorio envuelta en cánticos de santidad. No os dilatéis más. ¡Traed vuestro dinero! ¿Estáis mudos de asombro? ¡Pues salid pronto de él, porque no tardaré en levantar esta cruz y cerraré con ello las puertas del cielo para el que no haya aprovechado esta única oportunidad de asegurarse el sol eterno de la gracia que hoy os ofrezco. El Señor Dios nuestro no reina ya. Ha entregado todo su poder al Papa."²⁴⁵

En la página 245, el asesor religioso aludió que el autor hacía "*una exposición irrespetuosa sobre las reliquias*":

²⁴⁵ El subrayado significa un círculo según el libreto.

ACTO SEGUNDO. Escena III.

"MARTIN.- *Mi tema de hoy es la Epístola de San Pablo a los romanos, capítulo primero, Versículo 17: [...]. Evidentemente, Erasmo no estará de acuerdo conmigo, pero quizá Dios abra sus ojos algún día. ¡Y sabed que el hombre sin Cristo es una cáscara vacía! ¡Nos contentamos con ser cáscaras, cáscaras, simples cáscaras llenas de baratijas! ... ¡Y cuáles son esas baratijas? Hoy es víspera de Todos los Santos y las sagradas reliquias se expondrán a la contemplación de todos vosotros, de los hambrientos cuyas ansias se satisfacen con baratijas, con una impresionante procesión de insignificancias profusamente engalanadas. Y murmuraréis mágicas palabras con velas encendidas a San Antonio para que os cure la erisipela; a San Sebastián para que os libre de la peste; a San Lorenzo para que os defienda del fuego; a San Apolinar si os duele una muela y a San Luis para que no se os estropee la cerveza. Y mañana haréis cola durante muchas horas a la puerta de la capilla del castillo para contemplar durante un segundo el diente de San Jerónimo o los cuatro pedazos de San Crisóstomo y los cuatro de San Agustín y seis de San Bernardo. Los sacristanes tendrán que formar una cadena para que no os desmandéis ni os salgáis de la fila para echar un breve vistazo a los cuatro pelos de la cabeza de Nuestra Señora, a trozo de su ceñidor y de su velo tinto en la sangre de su Hijo. Pasaréis la noche al sereno entre la basura de las calles para poder hartar vuestros ojos hasta hincharlos como los de pollo asado, con la vista de un jirón de los pañales, once trozos de la verdadera cama, una brizna de paja del pesebre y una pieza de oro ungida especialmente por los Tres Magos de Oriente para la celebración. Vuestra vanidad se sentirá henchida a la vista de un pelo de la barba misma de Cristo de*

uno de los claros que traspasaron sus manos y de las migas que quedaron del pan de la Cena. [...] Y luchando por comprender el texto que os he dicho: "Porque en él la justicia de Dios os descubre de fe en fe; como está escrito: Más el justo vivirá por la fe". Y allí sentado, la cabeza entre las manos, solitario en mi secreto como cuando era un niño, y sin que el dolor de mis tripas me dejase apenas respirar mientras creía correr por debajo de mí una rata inmensa, grande, húmeda, como las de la peste, tirando dentelladas a mis partes con su hocico de muerte. (Se clava los puños en el vientre como para contener el dolor, y el sudor le corre por la cara). [...]"

Tres páginas después, en la Escena IV, el lector eclesiástico creyó necesario incluir más cortes:

"TETZEL.- Cómo estaba la sífilis de mi madre.

CAYETANO.- Dadas las circunstancias ... Estos alemanes ... no tienen pelos en la lengua.

TETZEL.- Es un cerdo.

CAYETANO.- De eso no tengo la menor duda. Después de todo, es lo que tanta fama da a vuestro país. [...]

TETZEL.- [...] Dijo que sólo había estado una vez, en Italia y que no le parecieron tan agudos sus habitantes, porque levantaban una pierna en las esquinas de las calles como los perros.

CAYETANO.- Espero que no habrá visto ningún cardenal en esa postura, aunque ... conociendo a algunos de ellos no sería del todo imposible. En fin, veamos a ese

malhablado fraile vuestro."

En la Escena IV, el asesor eliminó "*la actitud de Roma*" y el "*litigio con la Iglesia Católica*":

Página 254

"MARTIN.- Padre, me honro en pertenecer a la santa madre Iglesia y lo continuaré haciendo mientras viva. He buscado la verdad y continuo creyendo que cuanto he dicho lo es. Pero soy humano y puedo haberme engañado; por consiguiente, estoy pronto a recibir vuestras instrucciones y enseñanzas en aquello en que me haya equivocado.

CAYETANO.- (Molesto) No es precisa tanta arrogancia, hijo mío; no os faltarán lugares en que emplearla mejor que aquí. Puedo enviaros a Roma y ver si alguno de vuestros príncipes germanos se atreve a impedírmelo, porque antes que pueda enterarse le tendré a las puertas del Cielo como un mendigo leproso.

MARTIN.- (Herido) Vuelvo a insistir en lo mismo: estoy aquí para responder de todas las acusaciones de que se me ha hecho objeto.

CAYETANO.- Nada de eso.

MARTIN.- Estoy dispuesto a someter mi tesis al juicio de las universidades de Basilea, Lovaina, Friburgo o París.

CAYETANO.- Temo que no hayáis captado aún cuál es la verdadera cuestión. Yo no he venido a discutir con vos ni ahora ni posteriormente. La Iglesia romana es la cima del mundo espiritual y temporal, y puede castigar con su brazo secular a cualquiera de sus ovejas que se descarríe y, por supuesto, no tendré que recordaros la más que posible eventualidad de que renuncie a todo razonamiento

cuando se trata de perseguir y destruir rebeldes. (Suspira). Hijo mío, se hace tarde. Es preciso que os retractéis. Creedme: sólo quiero ver terminado este asunto y lo antes posible."

El mismo tema se desarrolla en las páginas 260-261, y fueron eliminadas por el reverendo padre Jesús Cea y por la Asesoría religiosa:

Escena V.

"LEÓN.- [...] "En cuanto a los seglares, sino obedecen inmediatamente vuestras órdenes declaradles también infames a los ojos de Dios, privados de sepultura cristiana y arrancarles cuanto hayan recibido de esta Sede Apostólica o de cualquier otro señor de la tierra. Se ha introducido un cerdo salvaje en nuestra viña y es preciso cazarlo y aniquilarlo. Firmado y sellado con el Anillo del Pescador, etcétera. Eso es todo."

Escena VI.

"MARTIN.- Se me ha entregado un pedazo de papel sobre el que me permitiréis hablaros. Me ha llegado de una letrina llamada Roma, capital del imperio mismo de Satanás. Lo llaman bula papal y pretende excomulgarme a mí, al doctor Martín Lutero. Estas mentiras salen del papel como las emanaciones nocivas del cenagal europeo, porque el decretar del Papa es el excretar del diablo. La expondré bien en alto para que podáis observarla todos. ¿Véis la firma? Rubricado debajo mismo del sello del Pescador por cierta inmunda rata de corral llamada León, criado de Letrinas de Satanás mismo, gusano de luz entre excrementos y que todos conocéis por su Santidad el Papa. Quizá le reconozcáis por cabeza de la Iglesia, cosa que tal vez sea todavía como el pez es cabeza de la

cena del gato: ojos sin vista aferrados a unos huesos sin médula. Dios mío me lo ha dicho: no puede haber trato entre esos restos de comida felina y yo. ¡Y en cuanto a esta bula, se quemará, se quemará como las bolas de los Médici! ¡Oh Dios mío, Dios mío! ¡Ayúdame contra la razón y sabiduría del mundo! ¡Sólo tú puedes hacerlo y tienes que hacerlo! ¡Échame tu aliento como la leona en la boca del cachorro muerto! ¡Esta causa es más tuya que mía, porque yo nada tengo en común con los grandes señores de la tierra! Quiero inmovilizarme, vivir en paz, estar solo. 'Oh Dios mío, Dios mío! ¿No me oyes? ¿No vives ya? ¿No vives ni puedes oirme? No, no. Solo te escondes a mí. Señor, tengo miedo. Soy un niño, el cuerpo perdido de un niño. El feto muerto. Por el amor de tu Hijo Jesús el Cristo, infúndeme vida y que sea mi protector y defensor, sí, mi fortaleza inexpugnable. Infúndeme vida, Señor. Vida, Señor. ¡Vida!"

La descripción de la personalidad de "la figura de Lutero" fue otra de las revisiones para los religiosos. Las calificaciones como persona "escrupulosa, enfermiza, sincera, sencilla" se reflejan en las páginas 263-264:

Acto III. Escena I.
Página 263.

"ECK.- [...] "Y si habéis disfrutado del plazo que pedísteis, todo un día con su noche, y, por tanto, volveré a repetiros la pregunta: ¿Estáis dispuestos a mantener lo impreso en todos ellos o queréis retractaros de alguno? (Eck se sienta. Martin habla lentamente, como en conversación, alzando apenas la voz y con sencillez)."

Página 264.

"MARTIN.- [...] Pero jamás me propuse ser santo y no ha sido mi vida la que

defendía, sino las enseñanzas de Cristo. Así, pues, como véis, nobles señores, no soy libre de retractarme y lo que pido, por misericordia de Dios, es que alguien me señale mis errores según los Evangelios. [...]

ECK.- [...] Continuamos exigiéndoos que eliminéis sus pasajes blasfemos, las herejías o cuanto puede parecerlo junto con todo aquello que de una forma u otra puede ser perjudicial para la fe católica. Su sagrado e imperial majestad está más que dispuesto a la clemencia pero si persistís en el amor, toda memoria de vos será borrada y cuanto habéis escrito bueno o malo será olvidado. Como véis, igual que otros herejes, pedís que se os contradiga con las Escrituras pero solo podemos suponer que estáis enfermo o loco. [...]"

También señalaron en las páginas 265 y siguientes, cuando se culpa a Lutero de "las matanzas de campesinos" consideradas uno de los "fruto(s) de su obra":

"MARTIN.- [...] Puesto que vuestra serena majestad y vuestra nobleza exigen una respuesta simple, la tendréis, sin púas, sin dientes. Salvo que se me demuestre con las Escrituras (porque no creo en Papas ni concilios), salvo que las Escrituras mismas me refuten y mi conciencia sea conquistada por la palabra misma de Dios, no puedo ni mi retractaré, puesto que obrar contra nuestra propia conciencia, no es ni seguro ni honrado. ¡Hena, pues, aquí; Dios me ayude! No puedo hacer más. Amén."

Escena II.

Página 266.

"CABALLERO.- [...] *Y sacar la espada. No, sacarla no, sino deshojarla como si hubiese sido una flor de mi misma sangre y ensartarla después donde él me hubiese ordenado. Y no era yo el único. Los campesinos de Snobia se levantaron y pidieron el fin de su esclavitud y la predicación del Evangelio puro. Y él les animó hasta que se alzaron en armas y entonces pidió que se les exterminase.*"

Página 268.

"CABALLERO.- [...] *(El Caballero toma el libro y lo examina, pero no se le escapa el movimiento de repulsión que el cadáver inspira a Martín, que quiere alejarse, pero lo detiene el otro. El Caballero pone una mano cuidadosamente, como en un rito, sobre el cadáver y, tinta en sangre, mancha a Martín con ella). ¡Ahora! ¿Perfecto! ¡Ya parecéis todo un carnicero!*

MARTIN.- *El carnicero es Dios.*

CABALLERO.- *¿Y tú no?*

MARTIN.- *¿Por qué no le lanzas a él tus insultos?*

CABALLERO.- *Es igual, tú eres quien lleva su delantal. (Martín se dirige a la escalera del púlpito) Y te sienta bien ... (Pausa), muy bien (Pausa). Aquél día de Worms (Pausa) estabas como un cerdo en el matadero. Cuanto has tocado lo has convertido en peste, en carroña y peligros sin cuento, y el caso es que podías haberlo conseguido, Martín. Podrías habernos traído libertad y orden, todo a la vez, en el mismo momento".*

Página 269.

"CABALLERO.- *¿Sí o no? (Martín hace un esfuerzo supremo para obligarle a descender, pero el Caballero se aferra a la barandilla).*

MARTIN.- ¡Márchate!

CABALLERO.- ¿Sí o no? ¡Vuelves a desertar, cerdo hipócrita! ¡Hasta aquí llega la peste!

MARTIN.- ¡También oyó a los hijos de Israel!

CABALLERO.- Otra vez hundido hasta el cuello en el agua de la revelación, ¿no es eso?

MARTIN.- ¿Y no les sacó de las tierras del Faraón?

CABALLERO.- ¡Hipócrita! Eso es lo que eres, ¿no es cierto?

MARTIN.- ¿Sí o no?

CABALLERO.- ¡Mentiras! No me des con tu Biblia en la cabeza, cerdo; ya tengo en ella revelaciones más que suficientes con lo que veo por mí mismo desde aquí. (Se señala la cabeza). ¡Y sostén si puedes tu evangelio contra eso! (Le coge la mano y se la pone en la cabeza) Estás matando el espíritu y lo matas con la letra. Te has revolcado en mal sitio, Martín, en tu propia hez y peste. ¡Sigue! Ya le plantaste tus manos encima y ese es todo el espíritu que queda y que jamás habrá, así que pálpalo ahora que puedes. (Luchan, pero el Caballero está muy débil, y Martín puede soltarse al fin y huir escaleras arriba).

MARTIN.- El mundo fue conquistado por el Verbo y por él se mantiene la Iglesia.

CABALLERO.- ¿Verbo, dice? ¿Qué verbo?. Hasta puede que todo ello no sea más que pura y simple poesía. ¿Se le había ocurrido pensar en eso, Martín? ¡Poesía! Eres un poeta, Martín. A nadie le cabe ya la menor duda, eres poeta. Pero ¿sabes en qué cree la mayoría de los hombres allá en su fuero más interno? Porque no conciben imágenes como tú. Cree que Cristo fue hombre como nosotros, profeta y maestro, que su cena es una cena cualquiera como las

nuestras, si es que tienen la suerte de tenerla. ¡Una sencilla cena de pan y vino sin adornos ni verbos! ¡Y fuíste tú quién plantó esa semilla en sus mientes!

MARTIN.- (Pausa) ¡Déjame!"

Página 271.

"CABALLERO.- Está bien, amigo. Quédate con tu monja. Cásate y mécete con ella. Como han hecho casi todos los demás. Revuélcate con ella como crio temblón en su cama. ¿Sabrás hacerlo?

MARTIN.- (Despreocupado) Por lo menos a mi padre le halagaría.

CABALLERO.- ¿Tu padre?"

Escena III.

Página 273.

"STAUPITZ.- Jamás has estado mejor atendido.

MARTIN.- Es una lástima que no puedan casarse todos con una monja. Guisan muy bien, son hábiles amas de casa y madres magníficas. Para mí son tres las puertas para huir de la desesperación. Una es fe en Cristo; la segunda, irritarse con el mundo y hacerle sangrar por la nariz de un buen puñetazo, y la tercera, amar a una mujer. Y no es que las tres tengan que dar resultado siempre. A veces, estoy echado despierto, empapado en el baño del diablo, y me vuelvo a ella y la toco. Y le digo: "Sácame de aquí, Cati, por favor, sácame de aquí." Y a veces, a veces consigue arrastrarse y sacarme. ¡Pobre Cati! Buscando por la cama con sus brazos grandes y fuertes, haciendo todo lo posible por sacarme de allí. ¿Vino?"

Página 274.

"MARTIN.- *Por favor. También yo lo siento. No os preocupéis. Ya estoy acostumbrado a las críticas. Ayudan mucho a mantener los músculos en forma. Ese sutil "clown", Erasmo, por ejemplo, y lo único que quiere es pasear sobre huevos sin romper ninguno. Y en cuanto a ese simio inglés con culo de mandril, Henry, ese leproso hijo de puta, jamás tuvo una sola idea que pueda llamar suya para grabarla en su lápida y mucho menos llamarse defensor de la fe. [...]*"

Finalmente, John Osborne menciona el nacimiento de Alemania, el libre uso de la lengua alemana, el haber puesto a Cristo "*en el alma de cada hombre*", junto con el abuso de poder de Lutero una vez que ha conseguido sus objetivos, señalados por los representantes eclesiásticos:
Página 275.

"MARTIN.- *Padre, el mundo no se gobierna con un rosario. No eran más que turbas, turbas salvajes, y si no se les hubiese sometido y asesinado no habría habido miles de tiranos en lugar de solo media docena. Eran una turba y, por serlo, enemigos de Cristo. No se puede morir en lugar de otro, ni creer en lugar de otro, ni responder por él, porque en cuanto lo intentan se convierten en turba. [...]*

STAUPITZ.- [...] Pero ya no somos dos frailes protegidos charlando amigablemente a la sombra de un peral en el jardín. El mundo ha cambiado. Para empezar has creado una cosa nueva llamada Alemania; has puesto en libertad un idioma y se lo has enseñado a los alemanes, y el resto del mundo tendrá que acostumbrarse a su música."

Página 276.

"STAUPITZ.- [...] *Les has quitado Cristo a los hombres de voz apagada y suave, de los mantos cargados de joyas y de las tiaras y lo has devuelto al lugar a que pertenece. En el alma misma de cada hombre. Todo eso te debemos. Lo único que te pido es que no seas demasiado violento. A pesar de cuanto has dicho y nos has enseñado, hubo en esta casa hombres, algunos, que vivieron santamente. No creas ser el único poseedor de la verdad. (Staupitz está casi dominado por la emoción y Martín no sabe qué hacer).*"

III.4.3. LA TRADUCCIÓN. EL TEXTO ORIGINAL Y EL LIBRETO DE LA CENSURA

La fidelidad en la traslación de la versión castellana con el original de Osborne confirma un buen trabajo, aunque ciertos pasajes distan bastante con el manuscrito inglés. En el Acto I, Escena primera, la acotación de la página diecisiete dice así:

"They go off. The convent bell rings. Some monks are standing at a refectory table. After their prayers, they sit down, and, as they eat in silence, one of the Brothers reads from a lectern. During this short scene, MARTIN, wearing a rough apron over his habit, waits on the others."

Una explicación que Antonio Gobernado traduce como sigue (págs. 208-9):

"Salen. Se oyen las campanas del convento. Entran unos frailes llevando una mesa de refectorio con sus platos, vasos y cubiertos y quedan alrededor de ella en oración, en pie).

PRIOR.- *Oremus Benedic, nos, et haec tua dona, quae de tua largitate sumus, sumpturi, per Christum Dominum nostrum. Amen. (Leída la oración, se sientan y comen en silencio, mientras otro lee en voz alta desde un facistol. MARTIN sirve a los demás durante esta breve escena cubierto en un rústico mandil)."*

El Lector empieza con su lectura de la que Gobernado omite las siguientes frases:

Página 17: *[...] not to kill. [...] To help the afflicted. To console the sorrowing. [...]"*

Continua el discurso del Lector del que resaltamos estas palabras porque el traductor lleva a cabo una adaptación un tanto libre:

"[...] When evil thoughts come into your heart, to dash them at once on the love of Christ and to manifest them to your spiritual father. To keep your mouth from evil and depraved talk. Not to love much speaking. Not to speak vain words or such as produce laughter. To listen gladly to holy readings. To apply yourself frequently to prayer. Daily in your prayer, with tears and sighs to confess your past sins to God. Not to fulfil the desires of the flesh. To hate your own will."

TRADUCCIÓN:

"[...] Cuando nos asedian los malos pensamientos, sacrificarlos sin tardanza al

amor de Cristo. Rezar con frecuencia. Confesar en vuestras oraciones diarias a Dios los pecados cometidos. Dominar los deseos de la carne. Odiar la propia voluntad."

Del mismo modo que el intérprete inserta la oración en latín antes de la intervención del Lector, Osborne introduce esta acotación "*The convent bell rings. The MONKS rise, bow their heads in prayer, and then move upstage to the steps where they kneel. MARTIN, assisted by another brother, stacks the table and clears it [...]*" (pág. 19), cuya versión castellana varía sustancialmente (pág.209):

"(Suenan las campanas del convento. Los FRAILES se ponen en pie y rezan con la cabeza inclinada.)

PRIOR.- *Agimus tibi gratias, omnipotens Deus, pro universis beneficiis tuis: qui vivis et regnas in saecula saeculorum. Amen. (Retroceden hacia el foro y ascienden las gradas, en las que se arrodillan. MARTÍN, ayudado de otros HERMANOS, recoge la mesa. [...]).*

En la Escena segunda, durante la confesión comunitaria en voz alta, el traductor añade la siguiente contestación en boca del Prior (pág. 211):

"Consoláos, hermano. Seréis castigado y con severidad."

Por el contrario, prescinde de parte de la confesión de uno de los Hermanos (pág. 20):

"I confess I have failed to rise from my bed speedily enough. I arrived at the Night Office after the Gloria of the 94th Psalm, and though I seemed to amend the shame by not standing in my proper place in the choir, and standing in the place

appointed by the Prior for such careless sinners so that they may be seen by all, my fault is too great and I seek punishment."

La versión castellana lo plantea así (pág. 211):

"Confieso haber sido remiso en levantarme de la cama y llegar tarde por ello a los oficios nocturnos cuando ya había pasado el Gloria del salmo noventa y cuatro. Mi pecado es muy grande y pido penitencia".

Asimismo ocurre con el Prior, de quien Gobernado suprime parte de su explicación y con ello se desvirtúa ligeramente la interpretación:

Páginas 21-22:

"BROTHER.- [...] This can be done also even by looks. You cannot mantain that your mind is pure if you have wanton eyes. For a wanton eye is a wanton heart. When people with impure hearts manifest their inclination towards each other through the medium of looks, even though no word is spoken, and when they take pleasure in their desire for each other, the purity of their character has gone even though they may be undefiled by any unchaste act. He who fixes his eyes on a woman and takes pleasure in her glance, must not think that he goes unobserved by his brothers."

TRADUCCIÓN (pág. 212):

"PRIOR.- [...] Basta una mirada y no se puede pretender inocencia en ella si en el corazón domina la pasión ..., y el que cruza miradas lujuriosas con una mujer debe recordar que también sus hermanos tienen ojos."

Esta segunda escena finaliza de manera diferente: la obra en español añade al personaje del Caballero que dice palabras que en Osborne se representan (pág. 220):

"Y ahí terminaron las alabanzas y comenzó la blasfemia."

En la Escena tercera, cuando Martín habla a solas con su padre Hans, en un momento de tal conversación el hijo recientemente profesado en la congregación declara (pág. 40):

"MARTIN.- I shouldn't have asked you a question like that. It was a shock to see you suddenly, after such a long time. Most of my day's spent in silence you see, except for the Offices; and I enjoy the singing, as you know, but there's not much speaking, except to one's confessor. I'd almost forgotten what your voice sounded like.

HANS.- Tell me, son -what made you get all snarled up like that in the Mass?

MARTIN.- You're disappointed, aren't you?

HANS.- I want to know, that's all. I'm a simple man, Martin, I'm no scholar, but I can understand all right. But you're a learned man, you speak Latin and Greek and Hebrew. You've been trained to remember ever since you were a tiny boy. Men like you don't just forget their words!"

Gobernado abrevia la intervención de manera considerable (pág. 228):

"MARTÍN.- No debía haber hecho ciertas preguntas. Pero me desconcertó

volvete a ver así, tan de repente. Casi me había olvidado el timbre de tu voz.

HANS.- Dime, hijo: ¿por qué te armaste ese lío en la misa?

MARTÍN.- Te desilusionó, ¿no es eso?

HANS.- Solo quiero saberlo y nada más. Los hombres como tú no se olvidan tan fácilmente de unas palabras.

MARTÍN.- No comprendo lo que me pasó. Levanté la vista a la hostia y oyéndome decir las palabras, me sonaron como si las oyese por primera vez y de repente. (Pausa) Quedé como mudo." (pág.228)

En el Acto segundo, las irregularidades se manifiestan a partir de la Segunda Escena, donde el traductor suprime alguna frase, en principio por una mera cuestión lingüística de adaptación al castellano. Un claro ejemplo es la intervención del monje incondicional para Martín (pág. 53):

"STAUPITZ: I'm delighted to hear it. Why do you think you've always been obsessed with the Rule? No, I don't want to hear all your troubles again. I'll tell you why: you're obsessed with the Rule because it serves very nicely as a protection for you."

La versión castellana se reduce sobremanera sin cambiar el contenido (pág. 238):

"STAUPITZ: Me encanta oírte. ¿Por qué crees que te obsesiona tanto la regla? Porque te sirve de escudo magnífico."

Asimismo, dos páginas después donde y pese al efecto depuratorio mantiene la información primordial del diálogo original (pág. 55):

"MARTIN: He is, and you know, he's a theologian too. I've discovered lately.

STAUPITZ: I thought he was a miner.

MARTIN: So he is, but he made a discovery years and years ago that took me sweat and labour to dig out of the earth for myself.

STAUPITZ: Well, that's no surprise. There's always some chunk of truth buried down away somewhere which lesser men will always reach with less effort.

MARTIN: Anyway, he always knew that works alone don't save any man. Mind you, he never said anything about faith coming first."

TRADUCCIÓN (pág. 240):

"MARTÍN: También es, como sabéis, teólogo a su manera. Lo descubrí hace poco. Los hombres no se salvan solo por sus obras, dice. Pero nunca ha dicho nada de que la fe sea lo primero."

Una vez más Gobernado suprime texto en la página 58:

"MARTIN: That you can't strike bargains with God. There's a Jewish, Turkish, Pelagian heresy if you like.

STAUPITZ: Yes, more mildness. Go on.

MARTIN: I said, oh it was an evil sanction because only you could live your life, and only you can die your death. It can't be taken over for you. Am I right?"

TRADUCCIÓN:

"MARTÍN: Que no se puede chalanear con Dios, porque cada cual vive su vida y muere su muerte. Yo no puedo ocupar vuestro lugar, ¿no es cierto?"

A partir de la Escena cuarta del Acto segundo, Antonio Gobernado reitera su postura de silenciar frases intercaladas y párrafos imprescindibles para la comprensión de la obra, una situación que persevera hasta el final de la obra. Mostramos las correspondientes en ese acto:

Página 65 (página 249 de la versión de Gobernado):

"TETZEL: What about Staupitz?"

CAJETAN: Let him wait in the corridor. It'll help him to worry."

Páginas 67-68 (página 251):

"CAJETAN: [...] Staupitz is an old man, and he can't honestly be expected to cope. Not now. [...] And, of course he's perfectly right. I know he has the greatest regard for you and for some of your ideas -even though, as he's told me- he doesn't agree with a lot of them. No, I can only respect him for all that. [...]."

Páginas 69-70 (Página 253):

"TETZEL: [...] He alone and no one else has the power to interpret the meaning of Scripture, and to approve or condemn the views of other men, whoever they are -scholars, councils or the ancient fathers. [...]."

MARTIN: I can't stop the mouth of the whole world.

CAJETAN: [...] An original heresy may have been thought of by someone else before you. In fact, I shouldn't think such a thing as an original heresy exists. [...]."

TETZEL: [...] It'll be clear to everyone, even those drowsy snoring Christians"

who've never smelled a Bible. They'll find out for themselves that those who scribble books and waste so much paper just for their own pleasure, and are contemptuous and shameless, end up by condemning themselves. [...]."

Páginas 71-73 (páginas 255-6):

CAJETAN: [...] I am more than prepared to reconcile you with the Church, and the sovereign bishop. [...]

CAJETAN: [...] You'd be a master breaker and maker and no one would be able to stand up to you, you'd hope, or ever sufficiently repair the damage you did. [...]".

Escena quinta. Página 76 (página 259):

"MILTITZ: [...] The earth is God's and all within it. May He be praised through all eternity, and may He uphold you for ever. Amen. [...]".

Escena sexta. Página 80 (página 261):

"MARTIN: [...] Breath into me, Jesus. I rely on no man, only on you. [...]".

El tercer acto y último presenta más omisiones si caben e, incluso cambia el orden del diálogo entre el Caballero y Martín en la escena segunda, trasportándolo al final (pág. 91):

"KNIGHT: All right, my friend. Stay with your nun then. Marry and stew with your nun. Most of the others have. Stew with her, like a shuddering infant in her bed. You think you'll manage?"

MARTIN: (lightly). At least my father'll praise me for that.

KNIGHT: Your father?"

Además, el Lutero español añade esto en la segunda escena:

"CABALLERO: [...] Los campesinos de Suabia se levantaron y pidieron el fin de su esclavitud y la predicación del Evangelio puro. Y él les animó hasta que se alzaron en armas y entonces pidió que se les exterminase. [...]"

En cuanto a las supresiones, transcribimos todas ellas por orden de aparición: páginas 82-85 (páginas 263-65):

"MARTIN: [...] We have agreed these books are all mine, and they have all been published rightly in my name. I will reply to your second question. [...] They are all defenders of Rome and enemies of my religion. [...] for if I did, the present situation would certainly go on just as before. However, because I am a man and not God, the only way for me to defend what I have written is to employ the same method used by my Saviour. When He was being questioned by Annas, the high priest, about His teaching, and He had been struck in the face by one of the servants, He replied: "If I have spoken lies tell me what the lie is." If the Lord Jesus Himself, who could no err, was willing to listen to the arguments of a servant, how can I refuse to do the same? Therefore, what I ask, [...] I commend myself to your most serene majesty and to your lordships, and humbly pray that you will not condemn me as your enemy. [...].

ECK: [...] and, if you will do these things, he will use his influence with the

supreme pontiff to see that the good things in your work are not thrown out with the bad. [...] Don't rate your own opinion so highly, so far beyond that of many other sincere and eminent men. [...] Since no amount of argument can lead to a final conclusion, they can only condemn those who refuse to submit to them. The penalties are provided and will be executed. [...]"

Escena segunda. Páginas 88-89 (página 268):

"KNIGHT: [...] Another of yours? (He hands it back.) Do you think it'll sell as well as the others? (Pause) I dare say it will. Someone's always going to listen to you. No? (MARTIN moves to go, but THE KNIGHT stops him.) Martin. Just a minute. (He turns and places his hand carefully, ritually, on the body in the cart. He smears the blood from it over MARTIN.) There we are. That's better. (MARTIN makes to move again, but again THE KNIGHT stops him.) [...]"

KNIGHT: [...] Do you remember it? I could smell every inch of you even where I was standing. [...]"

Páginas 90-91 (páginas 269-70):

"KNIGHT: [...] That word, whatever that means, is probably just another old relic or indulgence, and you know what you did to those! [...]"

MARTIN: I (whispering) trust you. ... I trust you. ... You've overcome the world. ... I trust you. ... You're all I wish to have ... ever. ... [...]"

Escena tercera. Páginas 95-99 (páginas 272-75):

"STAUPITZ: I'm so sorry. I was -I was wandering about a bit. Well, come and sit

down. Katie's brought us some more wine.

[...]

STAUPITZ: Old. Our old pear tree's in blossom, I see. You've looked after it.

MARTIN: I like to get in a bit in the garden, if I can. I like to think it heals my bones somehow. Anyway, I always feel a bit more pleased with myself afterwards.

STAUPITZ: We'd a few talks under that tree.

MARTIN: Yes.

STAUPITZ: [...] How's your father these days?

MARTIN: Getting old too, but he's well enough.

STAUPITZ: Is he -is he pleased with you?

MARTIN: He was never pleased about anything I ever did. Not when I took my master's degree or when I got to be Dr. Luther. Only when Katie and I were married and she got pregnant. Then he was pleased.

STAUPITZ: Do you remember Brother Weinand?

MARTIN: I ought to. He used to hold my head between my knees when I felt faint in the choir.

STAUPITZ: I wonder what happened to him. (Pause) He had the most beautiful singing voice.

[...]

STAUPITZ: [...] I was always having to give you little lectures about the fanatic way you'd observe the Rule all the time.

MARTIN: Yes, and you talked me out of it, remember?

[...]

MARTIN: A child.

STAUPITZ: Manhood was something you had to be flung into, my son. You dangled your toe in it longer than most of us could ever bear. [...] Do you know, when I first came to take over this convent, there weren't thirty books published every year. And now, last year it was more like six or seven hundred, and most of those published in Wittenberg too.

MARTIN: The best turn God ever did Himself was giving us a printing press. Sometimes I wonder what He'd have done without it.

[...]

STAUPITZ: [...] Forgive me, I'm getting old and a bit silly and frightened, that meal was just too much for me. [...]

MARTIN: [...] Still, one thing for Erasmus, he didn't fool about with all the usual cant and rubbish about indulgences and the Pope and Purgatory. No, he went right to the core of it. He's still up to his ears with stuff about morality, and men being able to save themselves. [...] God is true and one. But, and this is what he can't grasp, He's utterly incomprehensible and beyond the reach of minds. [...]

MARTIN: [...] Do I have to tell you what Paul says? You read! [...]

STAUPITZ: Yes, you're probably right.

MARTIN: "Love worketh no ill to his neighbour: therefore love is the fulfilling of the law.""

Páginas 100-102 (páginas 276-77):

"STAUPITZ: What is it?

MARTIN: Oh, the old trouble, that's all. That's all.

[...]

MARTIN: Why?

STAUPITZ: You'd known what your answer was going to be for months. Heaven knows, you told me enough times. Why did you wait?

[...]

MARTIN: Thank you, Katie.

[...]

KATHERINE: Well, make sure you do. (Pausing on way out) Don't be long now, Martin.

MARTIN: Good night, Kate.

[...]

MARTIN: [...] They'll be having you soon enough. (He gets up.) You should have seen me at Worms. I was almost like you that day, as if I'd learned to play again, to play, to play out in the world, like a naked child. "I have come to set a man against his father," I said, and they listened to me. Just like a child. Sh! We must go to bed, mustn't we? [...]"

En conclusión, la versión española de la pieza osborniana presenta modificaciones que podemos clasificar en tres apartados bien diferenciados. En primer lugar, las partes que Antonio Gobernado suprime con respecto al original; las omisiones de un considerable número de frases necesarias para la coherencia de la pieza y que desvirtúan el mensaje del escritor británico además de dejarlo incompleto e incomprensible. Otras eliminaciones, sin embargo, representan una depuración estilística para que la traslación se adapte a las necesidades propias del idioma, tales como repeticiones constantes, expresiones estrictas de la lengua inglesa que únicamente provocan una dificultad añadida a la comprensión lectora,

obteniendo una oratoria escénica espesa, cuando menos un alejamiento absurdo de la realidad gramatical española.

El segundo apartado engloba los cambios de lugar, en su conjunto poco significativos, de algunos fragmentos y conversaciones entre los personajes cuya finalidad, creo, radica en una mera actitud enfatizadora junto con un propósito estético. Por último, Gobernado con inusitada frecuencia, añade de su cosecha materia dramática como si se tratase de su propia obra.

Todas estas irregularidades se presentan de una manera gradual, in crescendo: cuanta mayor obra traducida, más supresiones y variaciones realizadas. Las supuestas ganas de terminar el trabajo, el cansancio y la fecha de entrega quizás le condujeron a una aniquilación en progresión aritmética del contenido de la obra. Pese a todo, la fidelidad textual resulta bastante objetiva.

III.4.4. LOS CRITERIOS CENSORES VIGENTES Y SU APLICACIÓN

El expediente de *Lutero* se convierte en un hallazgo muy significativo por lo excepcional en su contenido y, en particular, por el desconocimiento en la aplicación de los criterios una vez pasados los años desconcertantes en los que adolecía de una clara estabilidad en la legislación del país. No sólo pesaban las tres décadas de la práctica de la censura, sino que la Ley de Prensa de Manuel Fraga Iribarne, adquiría un carácter optativo, contemplaba hasta los supuestos "*no previstos*", porque las dos normas finales abarcaban cualquier decisión que la

Junta tomase: la quinta contemplaba los “*casos concretos y en la resolución de los no previstos*”; y la sexta le permitía “*proponer las modificaciones de estas normas que aconseje la experiencia de su aplicación*”.²⁴⁶ Resulta evidente que el cumplimiento de las leyes siempre prevaleció en las sesiones secretas y las posibles protestas que los escritores podrían pronunciar ante una obra rechazada surtirían bastante poco efecto resolutivo en potestad de la normativa vigente, la cual les amparaba en todo momento. Al contrario, la tarea de los vocales fallaba en lo referente al límite al que debían ajustarse. En el Reglamento de Régimen Interior, el apartado Normas de Censura Teatral indicaba las medidas que los funcionarios de la Sección de Teatro considerarían durante su ejercicio.

Los legisladores plasmaron los límites según los géneros teatrales por ejemplo²⁴⁷, pero el tratamiento temático lo dejaron de lado y ni siquiera lo perfilaron con la práctica. Así, siguieron cometiendo deslices reconocidos por escrito, como el desconocimiento de los parámetros limítrofes con los temas perseguidos por los mandatarios del régimen franquista, porque entre los temas tabúes, los concernientes a la Iglesia Católica superaban a todos. Máximo Sanjuán alude a tal generalizada repulsa:

"Hay una batalla en danza: Pensamiento libre contra dogma y tente tieso. Usted (la censura) no lo hace por maldad. Usted oye misa todas las mañanas desde "la alcoba-sacristía" de El Escorial y piensa que hay que salvar a Europa de los luteranos y de los mismísimos monseñores de Su Santidad si el Vaticano da motivos de debilidad teológica. Usted, eso al menos cree Américo Castro y otros observadores cualificados, expulsa al moro antes por infiel que por invasor, ya

²⁴⁶ Luciano García Lorenzo, *obra cit.*, pág. 243.

²⁴⁷ "La Junta tendrá en cuenta la mayor amplitud de criterio que respecto del drama y de la comedia permite el carácter mas restringido del público de dichos géneros teatrales y su grado de

que usted es hospitalaria a condición de que el huésped no perturbe con salmodias el silencio del claustro.

Usted -aunque no haya sido usted sola- (y si no que se lo pregunten a Miguel Servet o a Tomás Moro) ha puesto a punto la Inquisición, Santo Oficio "duro" de los siglos XVI y XVII, restablecido aún en el XIX, y con "abiertos defensores de su permanencia vigencia aún hoy", según Laín ("A que llamamos España").²⁴⁸

Dos artículos de las Normas de Aplicación legislan la religión y la doctrina católica:

14.1ª: Se prohibirá la presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas.

17.1ª. Se prohibirá cuanto atente de alguna manera contra la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto."²⁴⁹

Además existen otros puntos normativos muy ligados con la moral católica como el número ocho que prohibía:

1ª. La justificación del suicidio.

2ª. La justificación del homicidio por piedad.

3ª. La justificación de la venganza y del duelo. No se incluirá en su presentación como simples hechos en relación con costumbres sociales de épocas o lugares

preparación presumible, y más todavía cuando se trate de teatros de cámara o de sesiones especiales". Ibídem, pág. 242.

determinados, siempre que se evite una justificación objetiva y general.

4ª. La justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general de cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia.

5ª. La justificación del aborto y de los métodos anticonceptivos."²⁵⁰

Poca sorpresa causa esto sabiendo que los antecedentes de las normas religiosas datan del canon 1384, el cual otorgaba derecho a la Iglesia a ejercitar la censura previa en los libros que los fieles editaban y prohibir los publicados, que resultaran nocivos para la fe y las costumbres. Tal derecho vino por el encargo que Jesucristo hizo a la Jerarquía de preservar la doctrina revelada y de hacer apostolado y enseñar la doctrina evangélica a todas las gentes (canon 1322). La explicación a ese derecho de la Iglesia procede de la interpretación de las Sagradas Escrituras: el Evangelio de San Juan (c. 21, v.16) Jesucristo confió a San Pedro y a sus sucesores la misión de que apacentaran sus ovejas; en los Hechos de los Apóstoles (c. 20, v. 28) a los obispos se les obligaba a atender el rebaño que el Espíritu Santo les había confiado y la Epístola ad Tit (c. I, v. 13) expone que ellos mismos procuraran que sus súbditos permanezcan sanos en la fe. De ahí que los teólogos enseñen que la jurisdicción o potestad de prohibir los libros malos es una verdad de fe que la Iglesia ha recibido de Cristo.

La prevención por dejar proscritos los libros dañinos se ejerció desde los comienzos del Cristianismo y Lutero reconoció en carta a Spalatino: "*Est veteris exempli et antiqui moris infectos et improbos codices comburendi, quemadmodum*

²⁴⁸ Máximo Sanjuán, *obra cit.*, pág. 50.

²⁴⁹ Luciano García Lorenzo, *obra cit.*, pág. 233.

²⁵⁰ *Ibidem*, págs. 232-3.

legimus in actis Apostolorum".²⁵¹

Ahora bien, pese al tema religioso, la disculpa ante la falta de criterios unificados cae por su propio peso. La ausencia de tales normas no respondió a un olvido casual, como ratifica Máximo Sanjuán:

"Hay gentes, gentes de orden, principalmente, que constantemente se dirigen a usted (la censura) o a sus portavoces autorizados rogándoles que se aclaren, que dicten normas concretas, que digan de una vez qué es lo que está permitido y qué es lo que no. Y usted y sus portavoces callan, como es natural, porque no puede calcularse el excremento potencial de las orugas antes de contabilizar las hojas que comieron".²⁵²

III.4.5. LOS CENSORES Y SUS CRITERIOS. ALGUNOS EXPEDIENTES

Ninguno de los censores, como he apuntado en el capítulo previo, se veía amenazado por sus informes enjuiciadores, en los cuales y sin incurrir en un delito plasmaban hasta barbaridades y aberraciones. En verdad disfrutaban de impunidad legal, porque sabían que la labor censora permanecía en el anonimato y en la clandestinidad siempre avalada por su máximo dirigente.

La Ley de 1966 contempló todos y cada uno de los aspectos que, bajo la experiencia de los primeros años de la improvisada práctica censora, creyeron

²⁵¹ Pablo León Murciego, *obra cit.*, pág. 28.

²⁵² Máximo Sanjuán, *obra cit.*, pág. 21.

preceptivos. Ahora bien, el gran vacío expresivo en torno a los límites de cada una de las restricciones recogidas en tal documento hacía aun acto de presencia y provocaba una grave desorientación en los funcionarios de la Administración.

Los criterios aplicados por la censura desde los primeros años del Nuevo Régimen se modificaron muy escasamente y de un modo insignificante. Parto de la subdivisión entre criterios fijos y variables: los primeros precisan "*la intocabilidad y el respeto al sistema institucional implantado por el franquismo*",²⁵³ ligeramente afectados por el paso del tiempo y por el cambio en los cargos ministeriales. Los segundos abordan la moral pública determinada por el integrismo católico que el régimen adoptó en primera instancia a falta de una doctrina propia. Esa situación duró hasta que la Iglesia perdió la posición privilegiada del principio y, por lo tanto, sus criterios fueron desestimados por las clases medias tradicionales, de quienes anteriormente recibieron su apoyo incondicional.

No obstante, las figuras eclesiásticas conservaron su puesto en el aparato censor, cuyos dictámenes fueron particularmente bien recibidos y por encima de cualquier otro, porque entre los mismos colegas se respiraba un respeto total y absoluto hacia sus dictados resolutorios, independientemente de los dados, a favor o en contra de la representación. Los censores laicos ante una obra tildada de "*problemática*", es decir, el tema escabroso les comprometía en su dictamen, delegaban directamente en las autoridades eclesiásticas.

Sin ir más lejos, la obra presente de Osborne, cuando el reverendo padre reclama la opinión de las autoridades competentes para resolver el dilema de difícil solución, descarga la responsabilidad a la Asesoría Religiosa ante la inevitable duda razonable.

Los censores, acorralados con muchas otras obras de géneros y temas de

²⁵³ Manuel L. Abellán, obra cit., pág. 88.

diferente índole, de temática extrema que les ponían entre la espada y la pared, insinuaban incapacidad y lo trasladaban al censor religioso nombrado. Por costumbre, la Junta elegía al menos a un lector eclesiástico y, en su defecto, los mismos compañeros sugerían una lectura extra de cualquiera de ellos en funciones.

Muchos expedientes atestiguarían las afirmaciones que sostenemos en líneas anteriores²⁵⁴. *La otra cara del amor* de Hugh y Margaret Williams,²⁵⁵ comedia traducida por Fernando Albares García, el censor Juan Emilio Aragonés la autorizaba (31-03-1970) en sesiones de cámara con la siguiente aclaración:

"No veo resquicio alguno para autorizar esta comedia a efectos de explotación comercial. Y lo siento".

El reverendo padre José María Artola, sin embargo, la autorizaba para mayores de dieciocho años, no radiable, a reserva del visado del ensayo general y con supresiones en las páginas 11, 17 y 28. A tenor del dictamen del censor eclesiástico, el sr. Aragonés rectificó el dictado ya propuesto:

"En mi dictamen anterior -que envío adjunto- autorizaba esta comedia sólo para Cámara, sin supresiones. Y expresaba mi sentimiento por no poder ser más abierto, en función de las Normas. Como el ponente eclesiástico es más benévolo, rectifico mi informe. Para 18, no radiable y con visado. Las supresiones

²⁵⁴ Conviene revisar los expedientes de *Huracán* de W. S. Maugham y *Curva peligrosa* de J. B. Priestley, en mi trabajo de Investigación *Diálogo teatral. Recepción y recreación de Los ángeles caídos de Noël Coward en la España franquista*, (inédito), págs. 69-71.

²⁵⁵ Número de expediente 115-70; caja: 85290, topogr.: 83/55. Este expediente ejemplifica la todavía inestable censura en obras de autores ingleses presentadas cuando Sánchez Bella ocupaba el sillón ministerial de Espectáculos y Propaganda, mismo momento de Lutero. La elección del expediente responde a la fecha de solicitud, requisito imprescindible.

señaladas afectan a las Normas 8ª- 4º y 11".

De este modo, en el apartado SUPRESIONES indicaba:

ACTO 1º. págs. 23(2)-26 y 28.

ACTO 2º. págs. 40 y 41.

La diversidad de procedencia del personal censor significaba una mayor pluralidad en los juicios de valor. La divergencia de puntos de vista, la diferencia de mentalidad y de los postulados ideológicos propios de cada uno provocaba que el lápiz rojo incidiera en aspectos de muy distinta índole; entre los censores eclesiásticos y falangistas, por ejemplo, se observa una intolerancia mayor a las cuestiones morales, sexuales, a todo aquello que ataque directa o indirectamente a la doctrina católica y a las cuestiones políticas; mientras los autores y/o críticos teatrales del grupo de censores se mostraron a veces más magnánimos ante la ideología franquista, su lectura se centraba en mayor medida a la calidad, originalidad y coherencia de la pieza teatral. Entre otros expedientes de igual importancia, incluyo uno bastante significativo. La comedia *El amante complaciente*²⁵⁶ de Graham Greene, en versión de Alberto González Vergel y Miguel Rubio. El 10 de noviembre de 1962, el director González Vergel solicitó la autorización para que el próximo enero se recrease en el Teatro Alcázar de la capital española. Tras mucho tiempo de deliberación (28-12-1962), la Dirección General de Teatro se inclinó a su prohibición, cuyos informes esclarecen tales dudas. El primer lector de la obra fue el destacado falangista y activo camarada por la causa del movimiento de José Antonio y contra la lucha del fracasado

comunismo ruso, Gumersindo Montes Agudo²⁵⁷, el cual (26 de noviembre de 1962) vió que la obra era el “clásico triángulo -esposo, mujer, amante- en el que se respetan las apariencias primero para consumir el adulterio después con todo el cinismo”, formando “una situación socialmente normal en la que creen salvar así el hogar y la familia. Para él, lo mostrado en escena resultaba “tan extraño, tan forzado, tan anormal que nos resistimos a situarnos siquiera en plan de simples observadores de una realidad social y familiar donde no rige el menor principio moral. Consideramos la obra sucia, pernicioso, intolerable, ofensiva. Ninguna justificación de orden literario puede hacer que desfile por nuestra escena semejante aberración, por muy "tolerantes" que queramos ser.”

El segundo vocal, el reverendo padre Manuel Villares, presentó un juicio desfavorable porque, para él “la comedia no solamente tiene pasajes muy crudos y atrevidos sino que es inmoral en el fondo. Nos presenta un matrimonio en el que el marido consiente que la mujer tenga un amante. Ella, por su parte, no quiere separarse de su marido porque dice él es el pasado, diez y seis años de matrimonio y dos hijos, pero tampoco quiere dejar al amante porque es un porvenir de felicidad. El amante, a su vez, consiente de acuerdo con ellos en ser “el amante complaciente”.

Realmente no entiendo el sentido de esta comedia ni la clave de humor

²⁵⁶ Expediente de censura núm.: 299-62, caja: 71725, topogr.: 83/51.

²⁵⁷ Dedicó su tiempo a la escritura de libros en torno a la exposición de las bases de la doctrina nacionalsindicalista (*Hacia un orden nuevo*, Santander, 1937); la historia de la Falange (*La vieja guardia*, Madrid, 1939); la novela *Carlos Miranda de la Vega. Un político del siglo XIX y su ambiente* (Madrid, 1942) en donde, a través de un personaje ficticio, recrea una época llena de crisis, conspiraciones, elecciones y fusilamientos; unido a esto, destacó por su acto de presencia en la prensa y en el semanario *El Español*, con un beneficioso fruto ya que, al alimón con Agustín del Río Cisneros, publicó *La evolución política española. Invitación a la sociedad e instancia al Estado en 1945* (Madrid, 1945), un conjunto de artículos sobre el proceso político español desde la guerra civil, atravesando la guerra mundial hasta el panorama de la post-guerra.

con que acaso está escrita, para que pudiera resultar aprobable. No se si el autor quiere hacer una sátira del concepto que, según él, tienen los ingleses del matrimonio, a tenor de lo que se lee en la página 9 del primer acto. "Los ingleses prefieren los amigos y los clubs a sus mujeres. Es cierto que son volubles y que tienen un gran sentido del deber. Pero aceptan complacidos que el amante les alivie de la pesada carga de ciertas obligaciones. Entonces, liberados de ese agotador quehacer nocturno, se establece entre marido y mujer una entrañable y conmovedora relación fraternal, terriblemente molesta para el amante. "La misma nota preliminar de la comedia tampoco aclara, a mi modo de ver, el sentido oculto que pudiera tener una obra tan francamente inmoral.""

Por otro lado, Bartolomé Mostaza -pseudónimo de Juan Rodríguez de Medio-²⁵⁸, desorientó a los asistentes de Censura porque, aunque confirma que la pieza *"describe la amoral situación de un "ménage a trois", inmerso en el "medio moral en los matrimonios ingleses, donde los maridos parecen olvidar -al cabo de cierto tiempo- que sus mujeres son de carne y hueso y las tratan como amigas o compañeras de hogar; no como mujeres"*, e incluye una *"moraleja: también la carne cuenta"*, sin ambages autoriza la pieza para mayores de 18.

En el mismo plano de los censores que tomaban posturas más intransigentes tanto de las cuestiones morales y sexuales, como de los ataques a la doctrina católica, aquellos con alguna vinculación a la obra de José María Escrivá de Balaguer hacen eco en las hojas de los expedientes. Tal es el caso de José Luis Vázquez Dodero, socio militante del Opus Dei, escritor de crítica literaria en

Blanco y Negro, Director General en los Consejos de administración de Prensa Española y hombre en nómina de la Junta de Censura Teatral. Sus informes revelan dicha postura rígida: en *La caza real del sol* de Peter Shaffer²⁵⁹, obra prohibida después de que pasara a pleno (1-6-1969), Vázquez Dodero consideró "inadmisibile la representación de esta obra que en definitiva desconoce cuanto históricamente ha puesto en claro la crítica científica y constructiva", y algo similar ocurrió con *Les Noces dels Llauners*, versión catalana de Xavier Romeu del drama de Synge, en cuyo informe (2-11-1973) únicamente señalaba: "No me parece admisible. Prohibida".²⁶⁰

Como vemos, la ausencia de excesivas explicaciones abundaba en sus escritos, aunque la obligada excepción habla por sí sola en la obra *Los dulces enemigos*, de E. A. Whitehead²⁶¹, la cual posteriormente titulada *Una entre mil mujeres*: se sometió a pleno por oficio el 20 de octubre de 1972, con el resultado la autorización de (23-02-1973) autorización para mayores de 18, con supresiones, a reserva del ensayo general y no. Sin distraernos en no menos importantes detalles, el censor de la Obra de Dios escribía lo siguiente:

"Se trata de una comedia de solo dos personajes: un matrimonio que no se entiende. La acción comienza en 1962 y concluye en 1971. Su monotonía es absoluta. El diálogo es un constante altercado, que llega a la violencia. En el último acto el marido ya no vive en su hogar, y a pesar de ello la eterna discusión

²⁵⁸ Escritor del periódico católico *Ya* junto a libros de poemas (*Búsqueda*, Madrid, 1949; *La vida en vilo* (1949-1952), Madrid, Editora Nacional, 1953) y *Reflexiones para Adán y Eva* (Madrid, 1956), una obra impresa en la que examina los problemas de la convivencia en la vida marital.

²⁵⁹ Expediente de censura núm.: 3-69, caja: 85229, topogr.: 83/55.

²⁶⁰ Expediente de censura núm.: 525-73, caja: 85532, topogr.: 83/55.

²⁶¹ Expediente de censura núm.: 255-72, caja: 85465, topogr.: 83/55.

de los esposos no se altera.

Obra de éxito muy dudoso, a primera vista no encuentro en ella cosa grave y me inclinaría a autorizarla para mayores de 18 años, pues no he encontrado ataques a la institución matrimonial ni aspectos que puedan inducirme a prohibirla.

Con todo, el hecho de que venga a Pleno, me hace pensar que se me ha escapado algo importante, por lo cual ME INCLINO AL DICTAMEN DE LA MAYORÍA."

Ahora bien, ¿por qué con esta obra presenté dudas, mientras que con otras adolecía de resolutivo y de sucinto en sus dictámenes? ¿Cuánta objetividad y verdad existía en cada uno de los informes de los censores?

De todo ello desprendemos que los juicios censores sufrían de plena objetividad, donde la innegable y subjetiva valoración imperaba constantemente. Por un lado, los censores laicos se arriesgaban con dosis altas de prudencia en sus dictámenes, porque de esa manera sus visiones aperturistas les perjudicara lo menos posible en sus ámbitos profesionales, cuando menos en los personales. Otorgando la Guía de Censura a todas las obras solicitantes que caían en sus manos quedarían bastante mal parados sobre todo frente a los censores eclesiásticos, quienes ceñían las libertades morales en grado sumo. Por consiguiente, la autocensura se apoderaba de la sociedad española en una doble vertiente: los autores y/o adaptadores junto a los censores.

Sin duda, los censores -la mayoría pertenecientes al cuerpo de funcionarios del Ministerio y el resto desempeñaba tales servicios más o menos periódicamente- mostraron afinidad ideológica a los principios básicos del

régimen instaurado²⁶², pese a las reservas con las que siempre fueron tratados en cuanto al código deontológico, a su elección²⁶³ y también por la escasa publicidad emitida, labor que quedó en el más absoluto anonimato.

De ahí que delimitar la parte de responsabilidad en el ejercicio censor resulta harto complicado, en general, desprendemos que la censura ejercida en los pisos inferiores del Ministerio respondían a una importancia capital. Después que los censores daban el juicio pertinente de la obra leída, la Junta de Censura Teatral emitía el dictamen final y el jefe de la Sección redactaba una aserción sobre el acuerdo llegado, aunque con variaciones en cuanto a la forma pero no en el contenido. El individuo directo para que el dictamen del dilema fuera "*lo más acertado*" correspondía indiscutiblemente al Director General cuya rúbrica, presumiblemente, respondía a la labor desarrollada por los lectores y el Jefe de Sección. Ante el gran número de obras para su posterior representación y tras la comprobación de las fechas, las del Jefe de Sección y las de la Dirección General casi siempre coinciden, suponemos que el Director General se hacía eco de los comentarios expuestos en las Juntas, sin que leyera personalmente los libretos antes de su veredicto. Por tanto, con datos en la mano damos por sentado que en el tortuoso camino de la censura, el servicio de vocales formaba el primer escalón en el ejercicio de la represión cultural.²⁶⁴

²⁶² Un ejemplo valioso, entre otros muchos de su edad, es el caso de Juan Emilio Aragonés, quien recibió desde su juventud la educación de la ideología oficial. En Juan Emilio Aragonés.- *Veinte años de teatro español (1960-1980)*,. Boulder (Colorado), Society of Spanish-American Studies, 1987, presentación de Antonio Buero Vallejo, pág. 11.

²⁶³ La relación de amistad o simpatía formó parte del sistema en el nombramiento de los colaboradores. Faustino Sánchez Marín, exseminarista extremeño, dedicó parte de su tiempo al Ministerio de Información y Turismo, primero como censor y después en la gestión de contratación del personal. El funcionario por oposición seleccionaba a los candidatos con arreglo a un criterio de peso: si habían cursado estudios eclesiásticos. En G. Cisquella, obra cit., pág. 35.

²⁶⁴ En algunas ocasiones, hemos encontrado testimonios en que el Director General tomaba las riendas del caso, tanto en su beneficio como por todo lo contrario. El expediente de *La camisa*, de Lauro Olmo, asevera este argumento: después de un dictamen prohibitivo, una nueva solicitud simplificó los procedimientos burocráticos habituales, encargándose directamente Jesús Suevos, el Director General en el año sesenta y dos. Véase Antonio Fernández Insuela: "Teatro crítico y censura teatral en los años sesenta. Nueva aportación", obra cit., págs. 279-293.

III.5. RECEPCIÓN Y RECREACIÓN DE *LUTERO*

Finalmente, la obra *Lutero* de John Osborne cobró vida en las tablas de un escenario español. A tenor del primer dictamen prohibitivo, los directores de las compañías desistieron en la lucha contra las autoridades inflexibles del ente censor. Después ya de sufrir muchos años las cortapisas y prohibiciones de la institución, evitaban cualquier enfrentamiento inútil en un desenlace infructuoso.

A los cuatro años, César Oliva Olivares, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia y como director del Teatro Universitario, solicitó (29-3-1974) la autorización de dicha obra, también en versión de Antonio Gobernado, a la Junta de Censura de Madrid. La intención de que se representara, con dirección escénica de José Antonio Aliaga, profesor del Instituto "Alfonso X", se debió a su "*proyección cultural, elemento fundamental*", además del carácter general de la pieza. Su exposición pública estaba prevista para el 19 de abril de 1974 en el Teatro Romea de Murcia.

La Junta de Censura Teatral atendió la petición diez días antes de la materialización del espectáculo. En la segunda lectura o "*revisión de dictamen*", según registra el expediente, los tres censores proponen una misma sentencia: coinciden en que se autorice para mayores de dieciocho años, sin supresiones, y no radiable. En cuanto al requisito del ensayo general, el reverendo padre José María Artola creyó era un aspecto imprescindible y Jesús Vasallo Ramos sólo para sesión de Cámara.

La Dirección General, en definitiva, autorizó su escenificación para una única sesión, con público adulto en el curso de las jornadas de intercambio cultural organizados en colaboración con el grupo de Teatro de la Universidad de Burdeos.

La ausencia de una parte de los documentos imposibilita conocer los detalles. En primer lugar, el dictamen de la Junta de Censura está en blanco y escrito con la caligrafía inconfundible del Secretario en funciones, quien aclaraba: "*A la próxima Sesión por faltar informes de los tres ponentes*". Otro vacío se halla en el informe del Negociado de Control y Licencias dirigido por Manuel Fraga de Lis, y el de la Sección de Promoción Teatral por José María Ortiz junto con la ratificación del Director General de Cultura Popular y Espectáculos. Y la última irregularidad corresponde al dictamen acordado por la Junta, en el dorso, firmado por el Secretario, José María Ortiz, sin el visto bueno del Presidente.

La falta del paso intermedio hasta la Guía de Censura deja un paréntesis abierto respecto a la decisión de que la obra fuese representada para una única sesión. De las tres lecturas, sólo Jesús Vasallo enfatizó a que se llevara a cabo bajo los condicionantes a los que estaban sujetas las representaciones de cámara. Del mismo modo, la Dirección General esgrimió su autorización para "el curso de las jornadas de intercambio cultural organizados en colaboración con el Grupo de Teatro de la Universidad de Burdeos" y esto, sin embargo, se omite en la solicitud, el lugar donde tendría que especificarse.

El informe elocuente de José María García-Cernuda Calleja cuestionaba la directriz de la Junta en proceder a una "*Revisión de dictamen*", anomalía advertida "*desde el momento que no se acompaña escrito con argumentos en favor de la misma*". El dato responde a una nota aclaratoria del adaptador y/o solicitante. No quedó así, porque el censor desorientado insistía en desconocer la calificación anterior. Pese a ello, consideró el libreto apto para mayores de dieciocho años. Pero si hubiera conocido el dictamen anterior que con tanta insistencia pedía, ¿habría emitido el mismo juicio?

III.6. LA VERACIDAD HISTÓRICA EN LA MATERIA DRAMÁTICA OSBORNIANA

El magnífico estudio de Niloufer Harben, *Twentieth-Century English History Plays*, constituye una fuente importante de datos para que el esfuerzo creativo de Osborne durante el proceso de escritura de esta obra y su resultado final se comprendan. En el artículo "*That Awful Museum*", Osborne declaró su atracción por el tema de Lutero en aras de su plano religioso que no del histórico:

*"I wanted to write a play about religious experience and various other things, and this happened to be the vehicle for it. Historical plays are usually anathema to me, but this isn't costume drama. I hope it won't make any difference if you don't know anything about Luther himself, and I suspect that most people don't. In fact the historical character is almost incidental. The method is Shakespeare's or almost anyone else's you can think of"*²⁶⁵

Harben, a pesar de lo que dice Osborne, de su abierta detestación por las obras históricas, considera que *Luther* encuadra en el grupo de creaciones de tema histórico a tenor de los criterios seguidos cuando redactó de manera concluyente la definición de uno de los géneros más populares entre los dramaturgos ingleses de este siglo. El investigador encuentra que "la verdad histórica obviamente sí le marca una diferencia desde el momento en que también basa su obra

²⁶⁵ "That Awful Museum", *Twentieth-Century*, 69 (Jan-Mar. 1961), pág. 216, en Niloufer Harben.-
Twentieth-Century English History Plays. From Shaw to Bond. Macmillan Press, London, 1988,
págs. 189-90.

cuidadosamente en los hechos y es rápido para defender su obra en razones históricas".²⁶⁶ La evidencia documental está apoyada en John Russell Taylor ante la amedentradora obsesión del dramaturgo con el estreñimiento y la defecación, habiendo "*usado las propias palabras de Lutero en todo lo posible*"²⁶⁷.

Las múltiples críticas del Lutero que Osborne retrata con ligeras pinceladas neuróticas ponen en entredicho el encuadre histórico de la pieza. Simon Trussler lo llama "*an exercise in scatology*" (un ejercicio en escatología), y culpa de "*its failure to realize Martin's society -and more particularly the causes and effects of his impact upon it*" (su fracaso en darse cuenta de la sociedad de Martin –y más particularmente sobre las causas y efectos de su impacto). Laurence Kitchin asegura que "*the historical Luther became a public figure and Osborne's Luther doesn't*" (el Lutero históricollegó a ser una figura pública y el Lutero de Osborne no). La queja de Alan Carter es que "*el problema real de Lutero -la naturaleza de la fe- es apenas ni siquiera discutido y seguramente la Reforma fue esencialmente un movimiento intelectual*". Ronald Hayman va más allá al decir que comparado con *Galileo* de Brecht o *The Devil* de John Whiting, *Luther* no es en absoluto una obra histórica a causa de la exclusión de Osborne de este aspecto social".²⁶⁸

Osborne libera a Lutero de su *background* social, al estilo del celeberrimo Shakespeare, asimismo que la estructura episódica, el uso de la figura del caballero medieval para anunciar el tiempo y el lugar de la acción responden a una consciente influencia de las técnicas escénicas brechtianas. Aparte de las apariencias superficiales, Osborne forja un estrecho trabajo desde el ámbito más

²⁶⁶ Harben confiesa: "It is ironical and oddly amusing that one of the plays that fits my definition of a history play is written by a dramatist who detests history plays!". ("Es irónico y extrañamente divertido que una de las obras que se ajusta a mi definición de una obra histórica es escrita por un dramaturgo que las detesta!"), *Ibidem*, pág. 190.

²⁶⁷ *Ibidem*, pág. 190.

²⁶⁸ *Ibidem*, pág. 190.

personal tomando un gran interés por los sentimientos:

*"I want to make people feel, to give them lessons in feeling. They can think afterwards".*²⁶⁹

En suma, la materia dramática de la obra repasa fielmente la vida del monje agustino y la reforma que llevó a cabo según la tabla cronológica del libro *Antología* de Martín Lutero.²⁷⁰

La obra consta de tres actos, divididos a su vez en escenas: comienza en 1506, después de la estancia de Lutero en el monasterio de Erfurt. Continúa cuando canta misa por primera vez el 2 de mayo de 1507 y en presencia de su padre y su nueva familia. La situación cronológica avanza unos cuantos años en el segundo acto, casi una década en la que Lutero asienta dialécticamente las bases teológicas de las indulgencias. En la escena primera, el dominico inquisidor Tetzels en la plaza del mercado en Juteborg vende las bulas de Indulgencias y termina como sucedió en realidad pinchando las Noventa y cinco Tesis en la Iglesia del castillo en Wittemberg, en la víspera del día de Todos los Santos.

La acción escénica cambia una vez más de lugar y de espacio temporal. En 1518 le declaran hereje convirtiéndose en la mayor preocupación de la Iglesia Católica, comparece una audiencia papal en Roma el 7 de agosto. La infructífera conversación hizo que del 12 al 14 de octubre se entrevistase en el palacio Fugger en Ausburgo con Cayetano, o lo que es lo mismo Tomás de Vio, legado pontificio, cardenal de San Sixto, general de la Orden de los Dominicos, como Osborne acota en la Escena IV, Acto Segundo. Una vez más insistió en no retractarse públicamente de sus sermones, la difusión de sus mal vistas opiniones

²⁶⁹ Ibidem, pág. 191.

²⁷⁰ Martín Lutero.- *Antología*. Barcelona, Ediciones Pleroma, 1983, págs. 207-11.

y, para enmendar su conducta como perturbador de la paz de la Iglesia. Así compareció de nuevo ante Carl Von Miltitz en 1519 aunque Osborne omite la entrevista entre ambos religiosos; sin embargo, expone la información que el joven chambelán lleva al Papa León X en el pabellón de caza en Magliana, en el norte de Italia, y los mandatos que éste le da conforme a la actitud que Lutero tome.

Una breve escena situada en 1920 resume todo lo acaecido hasta ese momento, ejercicio compresor de los hechos reales que desvela la habilidad del dramaturgo. Sinlugar a dudas, los recursos escénicos juegan un papel importante, porque la acotación presenta la puerta de Elster (Wittemberg) junto al sonido de una campana en el atardecer, anuncia la hora para la oración con Cristo. "*Como telón de fondo, la bula publicada contra Lutero*", recibida el diez de octubre. Sobre ella las llamas de un fuego alumbran "*los libros de Derecho canónico, los decretos papales y otros documentos que van trayendo frailes muy presurosos en su ir y venir*" (12 de noviembre en Colonia). Ante esa escenografía, Lutero informa desde el púlpito a sus fieles de la recibida bula papal y de su excomunión definitiva, y en ese mismo instante anuncia su decisión: "*se quemará, se quemará como las bolas de los Médici. (Desciende del púlpito y arroja la bula al fuego)*" (10 de diciembre).

La Escena I del Acto tercero se abre con La Dieta de Worms -el 18 de abril de 1521- y Osborne elige la segunda audiencia de Lutero en Worms, aunque se abrió el 27 de enero del mismo año. Después, dando un salto grande en el tiempo, obvia la desbandada de la congregación agustina de Wittemberg (6 de enero de 22) que, tras la guerra de los campesinos (1524) y la publicación de los doce artículos de los campesinos (marzo, 1525), se convirtió en el hogar de Martín con su mujer Katherine von Bora y el fruto de su amor. Con ello concluye la pieza, en 1527, diecinueve años antes de su fallecimiento.

En conclusión, John Osborne dividió la pieza teatral en tres actos recreando las vivencias más importantes del monje agustino y a través de un exhaustivo orden cronológico²⁷¹: el Acto primero recoge la vida contemplativa de Lutero en el retiro monacal. El Acto segundo expone los enfrentamientos a causa de su rebeldía frente a los mandatos de la orden y las leyes de la Iglesia Católica. Y el Acto tercero acaba con la comparecencia ante los supremos y con el desenlace final de tales desacatos sufriendolos en la más estricta soledad.

III.7. RECEPCIÓN Y RECREACIÓN DE LUTHER FUERA DE ESPAÑA

La práctica de la censura no funcionó en exclusividad en el territorio español, y mencionaríamos un sinnúmero de países donde las cortapisas por parte de los que ocupaban el poder cercenaban buena parte de la creación originalartística. De manera que institucionalizada o no, legítima o ilegítimamente, la censura se convierte en la tónica habitual frente a los atropellos inmorales y a todo aquello que presuntamente resultara extravagante y perjudicial. Por extensión, Sanjuán puntualiza "*que una sociedad sin censura es harto improbable. La censura existió*

²⁷¹ ACTO I Escena I. Capilla del convento de los Ermitaños de San Agustín, en Erfurt, Turingia, 1506. Escena II. En el convento. Un año más tarde. Escena III. Refectorio del convento. Dos horas después. ACTO II. Escena I. Plaza del mercado en Juteborg, 1517. Escena II. El claustro del convento de los Ermitaños, Wittemberg, 1517. Escena III. Gradas de la Iglesia del castillo, Wittemberg, 31 de octubre de 1517. Víspera de Todos los Santos. Escena IV. El palacio Fugger en Ausburgo, octubre de 1518. Escena V. Pabellón de caza en Magliana, norte de Italia, 1519. Escena VI. Puerta de Elster, Wittemberg, 1520. ACTO III. Escena I. La Dieta de Worms, 18 de abril de 1521. Escena II. Wittemberg, 1525.

Escena III. Claustro de los Eremitas, Wittemberg, 1527/1530. (Los dos años corresponden a la versión traducida en español, la primera, y al original, la segunda.)

hasta en el Paraíso Terrenal".²⁷² Así, el Reino Unido no se quedó a la zaga y la oficina de Lord Chamberlain²⁷³ censuró dieciocho pasajes pertenecientes incluso a discursos enteros. Ante tal violación, John Osborne manifestó su indignación en una carta a George Devine:

*"I don't write plays to have them rewritten by someone else. I intend to make a clear unequivocal stand on this because (a) it is high time that someone did so, and (b) ... the suggested cuts or alternatives would result in such damage to the psychological structure, meaning and depth of the play that the result would be a travesty."*²⁷⁴

Estas palabras confirman la insistente denuncia de la sociedad española durante las cuatro décadas del Régimen. Al final, la oficina censora cedió en su valoración inicial y Luther se representó al modo de la concepción osborniana, aunque consintió algunos cambios verbales.

El acierto en su publicación y representación en versión íntegra quedó patente por las críticas y los éxitos obtenidos tanto en Inglaterra, París como en Nueva York. El 26 de junio de 1961, la *English Stage Company* estrenaba *Luther* en el *Theatre Royal* de Nottingham, el mismo año en el que la obra escrita se publicaba. El gran triunfo resonó hasta en las columnas de crítica teatral calificándola como "*una obra excelente que combina fuerza y claridad*", además de verla como "*la garantía más sólida hasta ahora dada de la resistencia dramática del señor John Osborne*".²⁷⁵ Al mes siguiente, en concreto en julio, la

²⁷² Máximo Sanjuán, *obra cit.*, pág. 19.

²⁷³ Lord Chamberlain prohibió la representación de *Salomé* de Oscar Wilde en los escenarios londinenses.

²⁷⁴ Niloufer Harben, *obra cit.*, pág. 188.

²⁷⁵ Caryl Brahms, "Man Bites Dogma", *Plays and Players*, 8, núm. 12 (sept. 1961), pág. 11: "*an excellent play which combined strenght and clarity*" y "*Best Guarantee Yet of Mr. Osborne's*

obra se trasladó al *Royal Court Theatre* de Londres y luego, en septiembre, al *Phoenix Theatre* durante un período de tiempo bastante extenso, porque se mantuvo en cartel en la capital británica hasta finales de marzo de 1962. Paralelamente, el estreno en el *Théâtre Des Nations* de París (1961) provocó que Kenneth Tynan dijera que se trataba de "*la más elocuente pieza dramática por haber dignificado nuestro teatro desde Look Back in Anger*". El lenguaje de la obra causó una conmoción general pero, irónicamente "*las líneas por las que una audiencia presumiblemente sofisticada quedara escandalizada correspondían a casi todas las traducciones directas de las propias labores del héroe*".²⁷⁶

En Nueva York, el 25 de septiembre de 1963 en *St. James Theatre*, la obra obtuvo un éxito abrumador, avalado por las doscientas once representaciones alcanzadas. Los críticos de teatro neoyorquinos dijeron que se trataba de "*un drama histórico representado brillantemente*", de "*un trabajo de poder e integridad*", y de "*una gran obra abrumadora de autoridad zumbida -audaz, insolente y desafiante*"²⁷⁷. Una gran parte del generalizado aplauso se debió, sin duda, a la magistral interpretación del papel estrella de la obra, encarnado por el actor Albert Finney, a quien además le valió una merecida reputación internacional: "*por esta actuación se ve claro que es un actor de extraordinaria habilidad e interminables potenciales*"; desarrollar "*el papel de Lutero es sumamente exigente, estirando a un actor tanto físico como emocionalmente*".²⁷⁸

Stamina", *The Times*, 28/7/61: "the most solid guarantee yet given of Mr John Osborne's dramatic stamina". *Ibidem*, págs. 188-9.

²⁷⁶ Tynan *Right and Left*, London: Longmans, Green, 1967, pág. 78, en *Ibidem*, pág. 189.

²⁷⁷ *Ibidem*, pág. 189: "brilliantly acted historical drama", "a work of power and integrity", "an overpowering massive play of ringing authority -bold, insolent and challenging".

²⁷⁸ Richard Watts Jr., "Luther in a Memorable Portrayal", *New York Post*, 26/9/63. Reprinted in *New York Theatre Critics' Reviews*, 24, no. 22 (1963), p. 276: "He makes it clear by this one performance that he is an actor of extraordinary skill and endless potentialities". *Ibidem*, p. 189: "The role of Luther is extremely exacting, stretching an actor both physically and emotionally".

CONCLUSIONES

Estudiando el sistema censor durante los casi cuarenta años de dictadura franquista confirmamos, una vez más, muchos de los axiomas que otros investigadores habían constatado en anteriores publicaciones, las cuales quedan ordenadas junto con el resto de la bibliografía. Pese a la inevitable repetición de algunos aspectos concurrentes en dichas fuentes, abordamos un valioso conjunto de documentación inédita que amplía en grado sumo la visión peculiar de la práctica censora.

En general, el panorama escénico del teatro en España resultó de una parquedad notable. La escena se vió maniatada por los alienantes preceptos del Nuevo Régimen, sumiendo a los españoles a una evidente situación de atonía cultural en torno a las manifestaciones artísticas tanto de autores de lengua extranjera como a las de lengua española también. Quedaron escasos resquicios para las producciones de origen foráneo, ya que su distanciamiento respecto a la ideología del Movimiento, las pautas mentales -a años luz de la autóctona- y la profesión de doctrinas religiosas distintas a la católica, la única respaldada por la política franquista, provocaron un desfase insondable.

Estas condiciones repercutieron en la gestación de un patético y reiterativo paisaje escénico. El exiguo número de obras en cartel durante los primeros años de la post-guerra cambió algo en la década de los cincuenta, literalmente invadida por innumerables títulos. Eso sí, los numerosos estrenos respondieron a las mismas pautas, o sea, asentada la censura, y consolidados sus límites con nitidez advertidos, empresarios y compañías, que ya sabían a que atenerse, multiplicaron estrenos, repitiendo autores y tipo de obras. La documentación expuesta en el

trabajo manifiesta que las temporadas teatrales incidían en los mismos géneros literarios: comedias ligeras, musicales, vaudevilles, tragicomedias, melodramas, zarzuelas, obras policíacas, de terror, de tipo religioso, moral y desde luego político, aunque siempre circunscritas a los márgenes permitidos por el régimen cuando no meras concreciones de los modelos propagandísticos fijados por el nacionalsindicalismo. Las piezas estrenadas insistían en obsoletos motivos de ingenio trasnochado, en patrones pasados de moda y en viejas fórmulas desacreditadas. La carencia de dramas y de tragedias delata parte de la crisis escénica de post-guerra.

Indicios de espectáculos teatrales orientados a la reforma del medio o de corte innovador, escénico o temático, sólo vislumbraban en un horizonte remoto. Eran muchos los imponderables que descartaban las novedades escénicas y, férreamente defendido por el Régimen, el anquilosamiento de la vida teatral. En primer lugar, la barrera infranqueable de la censura, reticente ante los textos comprometidos, imponía su particular visión a toda la sociedad española con el generalizado rechazo a cualquier crítica; es decir, que alentara o no condenase conductas morales o religiosas tachadas de inconvenientes. El ente censor estableció una aguda contención ante ciertos temas complejos y determinados procedimientos audaces y excitantes.

El público, por otro lado, mostró un total desinterés por las demostraciones de calidad, partidario de las más rancias, topiquestas y folklóricas obras, con preferencia por las de tono sensiblero y humorístico. La inmadurez teatral del espectador, con una escasa preparación intelectual, debido en parte a las restrictivas normas institucionalizadas, reforzaba que el adocenado público se conformara con una parca dosis de dramatismo y de sentimentalidad. Además, ansiaba una trivialidad escapista y, en su conjunto, conformaba una masa de gustos chabacanos y rutinarios sin ninguna afición por el espectáculo teatral de

calidad. El régimen siempre se mostró reacio a fomentar una cultura crítica, así que el amago de renovación teatral apenas comenzó a mostrarse hacia finales de los cincuenta y en el año sesenta se confirmó con una temporada afortunada de éxito tanto en el orden público como en el de la crítica.

Como consecuencia de estos determinantes nada banales, los autores, compañías y empresarios marginaron también la vida en los escenarios: la taquilla se convirtió para ellos en la principal y, a veces, única razón de peso ante la elección de una pieza.

Dos elocuentes ejemplos corresponden a las obras que dan título a la presente tesis doctoral. La primera, *La Comandante Bárbara* (*The Major Barbara*), de George Bernard Shaw, y *Lutero* (*Luther*) de John Osborne. Ninguna de las dos fueron estimadas por unos censores que, sin duda, se ensañaron con ellas: prohibidas en razón de sus argumentos, esta medida fue tajante y no admitió a ninguna suerte de paliativos.

En *La Comandante Bárbara*, Shaw plantea un dilema moral: ¿es lícito alcanzar el poder social y económico a través de la venta de armamento bélico y productos alcohólicos, tradicional fuente para captar riqueza en los países capitalistas? De esta manera, dado su trasunto contextual y la cercanía a la contienda fratricida, era lógico que los censores ocultasen la existencia de un texto tan atrevido. La ideología del escritor irlandés, afín al comunismo, también contribuyó a negar dicha autorización.

Del mismo modo, los encargados de la cultura en el año setenta desecharon la pieza que describe teatralmente el perfil de Lutero, polémica figura histórica en el ámbito religioso del mundo occidental. De ninguna manera podían consentir la visión enaltecida de una figura que consideraban herética.

Por lo tanto, cuando en el Archivo hallamos la obra de Osborne, la evidencia de esa prohibición enseguida se impuso, prohibida en el setenta, su

aprobación cuatro años posterior para el teatro de cámara viene a corroborar cuanto hemos sostenido acerca de la función que cumplían tales válvulas de escape.

Queda claro que el poder franquista estaba obsesionado por evitar que dichos planteamientos y tales problemáticas contaminaran el debate de la actualidad. Es decir, temía las conexiones con hechos de la historia contemporánea, un razonamiento expresado y nada desdeñable para que se prohibiera la puesta en escena de una obra. Por el contrario, esta norma casi impresa en la legislación vigente se desvanece desde el momento en que cotejamos el original de la segunda obra con la traducción al castellano. Pasajes, frases y expresiones desaparecen por arte de Antonio Gobernado, sin que los censores estimasen necesario que se cotejara con la versión osborniana. De esta manera, en esta obra y en algunas otras más, junto con la versión original, se creaba en paralelo la traducción o adaptación española y la ortodoxa versión franquista.

Revisando la documentación encontrada en los expedientes, efectuamos un último balance acerca de los avatares que muchas piezas, no sólo las de autores de lengua inglesa, padecieron con la censura. En primer lugar, a lo largo de la investigación hemos encontrado contradicciones en el acto administrativo: una clara ausencia de unidad de criterios en el cuerpo de censores, cuando menos el desconocimiento de los puntos normativos vigentes que deberían aplicar ante el enjuiciamiento de una obra. De las dos piezas presentadas en el trabajo, los censores encargados en su lectura, es decir, las personas con mayor poder de decisión en el ente, muestran irregularidades a la hora de dar un dictamen preciso y concreto. Por otro lado, destacamos otra contrariedad de suma importancia: los censores presentaban divergencias en torno a los reparos que formulaban al texto. Éstos suprimían pasajes de carácter diferente: los de contenido sexual, religioso y

político resultaban prohibidos sin remisión, en términos generales. Los censores eclesiásticos reparaban en las de orden moral y sexual, mientras que los laicos ponderaban la obra desde los supuestos de coherencia artística.

Además, las irregularidades mencionadas arriba se agudizaban según las opciones humanas e ideológicas de los puestos directivos. Sumisos ante la tópica figura del director, los censores de a pie se atenían temblorosos al *modus operandi* fijado por éste. Así, el color político de la dirección condicionaba en gran medida el tipo de cultura que permitirían desarrollar. Sin embargo, la evolución permisiva no se produjo en riguroso orden. Los duros y restrictivos años inmediatos a la post-guerra se asemejaron a los impuestos por Alfredo Sánchez Bella en el año sesenta y nueve. Junto a esto, el desconocimiento de los componentes y de los juicios emitidos permitía a la censura un mayor radio de acción. La nómina oficial de trabajadores en la Sección de Cine y Teatro desempeñaba su labor censora de manera secreta. Los nombres y apellidos de los censores no traspasaban la barrera física ministerial, pese a que los dictámenes presentaban sus datos identificativos sin excluir el requisito imprescindible de la rúbrica, la cual confería validez al documento. El anonimato de la personalidad de los inquisidores durante el franquismo, por consiguiente, se mantuvo oculto a toda la sociedad española, a excepción de los interesados en el espectáculo escénico que, antes o después, averiguaron la presencia de una gran parte del bloque censor.

La presunta oficialidad de la nómina de trabajadores y la privacidad en los dictámenes se mantuvo sin contemplaciones durante todo el régimen. Las opiniones de las obras que presentaban al ente quedaban en la absoluta clandestinidad, incluso hasta para los peticionarios en respuesta a la preceptiva instancia. Los informes privados quedaban reducidos a lo que en términos técnicos tildaban con Guía de Censura Teatral. Esta comunicación oficial incluía la resolución tomada al respecto detallando, si la Dirección General había resuelto

la autorización, las condiciones que las compañías considerarían en su puesta pública.

Otro aspecto destacable que gestó la censura franquista abarca el criterio discriminatorio de la sociedad. El espectáculo teatral se destinaba a determinadas minorías de España: sólo un número reducido de personas tenía acceso a ciertas obras prohibidas para la generalidad de los espectadores. En este punto abundaban los factores económicos, intelectuales y geográficos. Las representaciones teatrales resultaban de un elevado coste económico, con lo que el sector social de la burguesía, resistente al desembolso de las cantidades que tratamos, se vió beneficiada ante el disfrute de espectáculo cultural de masas. Una gran mayoría de las obras autorizadas se reservaba para una sola sesión además de que se dirigía a un restringido grupo de público: graduados universitarios y de altas escuelas especiales, lo más representativo de las artes, letras y ciencias españolas, y para toda persona asociada al Teatro en cuestión, recogiendo las localidades o invitaciones en el domicilio social. Y, finalmente, la discriminación venía dada porque ciertas piezas únicamente recibían autorización para ser representadas en un lugar de la geografía española, en la capital. Aunque el Estado sostuviese abiertamente que la cultura teatral desempeñaba un papel importante en la empresa educativa del pueblo español y que le prestaba la atención merecida, se llega a esta lamentable conclusión; la contradicción entre la propaganda efectuada y el verdadero alcance permitido a los profesionales del teatro. Los datos expresan que la generosidad administrativa recayó en el María Guerrero, El Español -los Teatros Nacionales de Falange, con subvención estatal- y algún otro local también situado en Madrid. Otras ciudades como Barcelona, Valencia, Zaragoza, Sevilla, ... disfrutaron en menor medida del espectáculo escénico.

En resumen, con criterios precisos o sin ellos, con una impecable u

objetable labor de los censores, con una igualitaria o injusta actuación ante los condicionantes sociales y económicos, la castración creadora de la práctica censora sintetiza la sinrazón de su existencia. Las piezas que recreaban una clara temática realista quedaban silenciadas, o como literatura para lectores, negándoles de su máxima expresión teatral: alcanzar la representación.

APÉNDICE I

LUTERO EN LA LITERATURA Y EL TEATRO ESPAÑOL

I.1. VERSIONES TEATRALES ESPAÑOLAS DE *LUTERO* EN LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO

La personalidad polifacética de Lutero interesó también a escritores españoles de igual modo que al dramaturgo de lengua inglesa John Osborne, porque existen dos obras de diferentes autores y con títulos bastante parecidos entre sí, a las cuales para mi sorpresa también la mano inquisitorial del franquismo dejó huellas profundas en sus quehaceres escénicos y, cuando menos, en sus apasionadas líneas creadoras. El dramaturgo Ricardo López Aranda encontró algunas dificultades con la censura y en especial con la pieza biográfica de Lutero como a continuación veremos y, en segundo lugar, José Camón Aznar, cuya trayectoria teatral compartió con otras facetas de similar tono cultural y creativo, revela sin embargo una mejor aceptación en el Ministerio.

I.1.1. RICARDO LÓPEZ ARANDA Y EL GRUPO REALISTA.
TRAYECTORIA CREATIVA. LA CENSURA EN *EL IMPOSTOR* Y *MARTÍN*
LUTERO

Ricardo López Aranda (Santander, 1934 - Madrid, 1996), autor señero en la nómina de los que dan nombre a la mal llamada Generación realista²⁷⁹, ocupó un reconocido prestigio en el mundo del teatro desde su paso diversificado aunque infructuoso por la universidad, pues simultaneó carreras en las Facultades de Filosofía y Letras y de Derecho en la Universidad Complutense de Madrid hasta que las abandona por la ausencia de respuestas a sus expectativas. Poco después, ganó el premio Nacional de Teatro Universitario por el drama en tres actos, *Nunca amanecerá* (1958), publicado por el SEU (Madrid) y estrenado el 9 de febrero con una lectura escenificada por el TEU en el Ateneo de su ciudad natal, con dirección de José Antonio Solana.²⁸⁰

Ese mismo año, el SEU le otorgó el premio de periodismo Santo Tomás de Aquino por su artículo "*Hacia una universidad mejor*" y quedó finalista del premio de teatro Círculo de Marzo de Madrid con *La rata en el fondo*. Le encargaron la dirección del TEU de Santander y le nombraron Jefe del Servicio de Teatro del SEU en dicha ciudad. También publicó en la revista *Acento cultural* una versión de *Edipo* que, rebautizada por *La Esfinge sin secreto*, se estrenó el 18 de agosto de 1960 en Figueras por la Agrupación Teatral Arlequín, con dirección

²⁷⁹ Cf. César Oliva.- *Disidentes de la generación realista. (Introducción a la obra de Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)*. Universidad de Murcia, 1979. Págs. 18-31. "El concepto de generación literaria aplicada a la del 98", en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1972. Págs. 26-33.

²⁸⁰ Juan Ricardo López Aranda.- *Nunca amanecerá*, Madrid, Sindicato Español Universitario, 1958. En letra pequeña, en la última página, aparece una nota informativa que expone los caminos divergentes por donde transitaban los encargados de la cultura: "*Por dificultades de censura no ha podido ser publicada la obra, en un acto, titulada "Las impúdicas", de Leopoldo Martínez-Fresno, que obtuvo el segundo premio en el Concurso Nacional de Obras de Teatro del S.E.U.*"

de Tony Montal; obra que leyó como *Edipo y la esfinge* el 6 de noviembre de ese mismo año en el Colegio Mayor Santa María de Madrid -residencia del autor durante su época universitaria en la capital española.²⁸¹

En 1960 obtuvo el Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca por una de las ocho obras²⁸² que presentó, *Sinfonía en gris*, titulada posteriormente *Cerca de las estrellas*, su obra revelación en donde a través de muchos personajes y bajo las influencias de los textos sociales del momento, muestra los conflictos de los individuos que integran una comunidad de vecinos²⁸³. Se estrenó el 5 de mayo de 1961 en el Teatro María Guerrero por su compañía titular, de la que formaban parte por entonces José Bódalo, Antonio Ferrandis, Lola Cardona, Ana María Vidal, Enriqueta Carballeira, Manuel Tejada y con dirección de José Luis Alonso. Las siglas A.T. (Autorizada con tachaduras) correspondieron al dictamen de la censura pero, lamentablemente y como en otras muchas ocasiones, el expediente no se conserva. Por esta obra recibió el Premio Aguilar 1960-1961, texto publicado al año siguiente a cargo de la editorial que da el nombre. La adaptación cinematográfica con dirección de César Ardavín le confirió los siguientes premios: Gran Premio del Festival Internacional Mar de Plata, Premio Ciudad de Valladolid, Premio Ciudad de Barcelona, Gran Premio del Sindicato del Espectáculo a la Mejor Película del Año, Premio Nacional del Sindicato del Espectáculo a la Mejor Interpretación Femenina y Premio a la Mejor Dirección.

Entre el año 60 y el siguiente, Ricardo López Aranda escribió un grupo de obras que el mismo denominó *Teatro de la crueldad* compuesto por *La feria*, *La*

²⁸¹ Este título está ausente en el Archivo. Véase la tabla-resumen del autor.

²⁸² Ricardo López Aranda escribió desde 1957 hasta 1959 ocho obras que presentó posteriormente al Premio Calderón: *Los sin raíz*, *Los malditos*, *Más allá de las verdes colinas*, *Sintonía en gris*, *La rata en el fondo*, *La ardiente piel de los muertos*, *Cuando las gaviotas gritan* y *La contrata* (después retitulada en sucesivas versiones *Tiempo de esperar la noche* y *Esperando la llamada*). Cronobiografía de Cristina Santolaria, pág. 2.

²⁸³ Pedraza distingue en la obra de López Aranda una gran similitud con *Hoy es fiesta* de Antonio Buero Vallejo, pág. 358.

cita, *El asedio*, *Los laberintos*, *El funcionario* y *La espera*, creaciones que han permanecido inéditas y de las que no existen indicios en su intento de escenificación, a excepción de *La cita*²⁸⁴ que se presentó a la censura cinco años después (14-10-1965) y el autor impidió su representación una vez obtenido el permiso y ya en marcha los ensayos del estreno.

En 1964, Ricardo López Aranda ganó el Accesit al Premio Nacional de Teatro Lope de Vega con *Noches de San Juan*, obra sobre la vida de una familia en una chabola de los suburbios y estrenada un año después (18-04-1965) por la compañía titular del María Guerrero que la capitaneaba Angel Fernández Montesinos, e interpretada por Irene Gutiérrez Caba, José Bódalo y Maribel Martín.

En boca de Ricardo Gullón, en las tres obras de teatro galardonadas "*el realismo y los apuntes críticos están suavizados por las divagaciones poéticas y los efectos melodramáticos*".²⁸⁵ En efecto, su poesía estuvo presente en sus primeras -también posteriores- producciones, "*pues como casi todos los escritores, Ricardo López Aranda comenzó escribiendo versos y, bajo el lema Máscara, había quedado finalista del Concurso Nacional de Poesía "Garcilaso de la Vega"*" con *Ángeles de barro*. El autor concibió a lo largo de su vida un gran número de poemas inéditos por voluntad, aproximadamente unos veinte libros, a excepción de un poemario de dieciocho piezas titulado *El crisantemo y la cometa* (La Sirena del Pisueña, Santander, 1995), perteneciente a otro más extenso -setenta y ocho poemas- bajo el mismo título. Dicha selección respondió a un suceso triste y amargo para el escritor, la muerte de su tercer hijo en 1971 y ese poemario se lo dedicó a su mujer Germaine.

Ricardo López Aranda escribió "*una importante obra dramática que fue*

²⁸⁴ Expediente de censura núm.: 186-65.

²⁸⁵ Ricardo Gullón.- *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Alianza Editorial, 1993, pág. 907.

terminada en 1963 y que todavía no ha sido estrenada"²⁸⁶, "una obra sobre Lutero que no pudo estrenar"²⁸⁷, un texto que en "el análisis de un proceso histórico lleva a la reflexión sobre el presente"²⁸⁸ y que "a partir de las conflictivas relaciones del protagonista con las autoridades eclesiásticas, se abordan diferentes problemas religiosos, sociales y políticos"²⁸⁹, líneas halladas en el prólogo de *Yo, Martín Lutero*. A esa materia dramática la llamó, en un primer momento, *El impostor*, versión que presentó a la censura siguiendo los trámites de rigor y ésta, veladamente, rechazó su representación; es decir, los censores no se la prohibieron pero tampoco se la aceptaron.²⁹⁰

El escritor, sin embargo, no cejó en su empeño e instó una vez más la Guía para la nueva versión *Martín Lutero*. Los censores por descontado desestimaron también el inédito guión teatral. Del expediente queda solo una parte en la caja 85833²⁹¹, en cuyos documentos solicitaba el estreno para el Teatro Nacional María Guerrero y José María Ortiz Martínez personalmente enviaba las tres copias obligatorias del libreto a miembros de la Comisión Permanente de Teatros Oficiales del Consejo Superior del Teatro; a saber, a D. Federico Carlos Sainz de Robles, a D. Arcadio Baquero Goyanes y a D. Francisco García Pavón.

Hubo opiniones para todos los gustos. Sainz de Robles creyó que la obra estaba "escrita y desarrollada con gran maestría y magnífico pulso dramático. Pese a su excesiva extensión se lee con interés. Indiscutible autor de buen teatro, López Aranda aprovecha el interés que ha despertado el cine por los personajes famosos exaltadores de religiosidades, como Tomás Moro y Beckett". Así, su

²⁸⁶ Un ejemplo más con el que corroboramos que Lutero no suscitó en época alguna el mínimo interés a la sociedad española. Opinión de Luis T. González del Valle.

²⁸⁷ Véase el prólogo titulado "Martín Lutero: Más vale tarde que nunca", en Ricardo López Aranda.- *Yo, Martín Lutero*, Madrid, La Avispa, 1984.

²⁸⁸ Pedraza, *obra cit.*, pág. 358.

²⁸⁹ R. Gullón, *obra cit.*, pág. 907.

²⁹⁰ En la ficha sólo hallamos entre paréntesis "sin dictamen" y el número de expediente: 224-67.

²⁹¹ Expediente de censura número 0-10-68, topogr.: 83/56.

propuesta "para cualquier teatro, pero su montaje peleagudísimo sólo la hace apta para los teatros nacionales (María Guerrero). Cepillada bastante estimo que tendría éxito grande" se obvió. Arcadio Baquero Goyanes vió respeto histórico en la vida del monje aunque "poco interés en su exposición. La comedia resulta premiosa, recargada, asfixiante en general", por tanto no le pareció "indicada para ser programada en el María Guerrero". Finalmente, Francisco García Pavón enjuició la obra seis meses más tarde desde que José María Ortiz le requirió su lectura crítica y, con bastante escasa retórica apuntó: "No me parece de entidad para el teatro propuesto". El documento del Jefe de la Sección de Teatro, dirigido al Director General de Cultura Popular y Espectáculos revela información trascendental:

"Tengo el honor de acompañar a V.E. copias de los informes emitidos por el Rvdº. Padre Cea, de la Asesoría Religiosa de este Ministerio, sobre la pieza teatral "MARTÍN LUTERO", original de D. Ricardo López Aranda.

Me permito, también, acompañar el informe emitido sobre esta obra por el Rvdº. Padre Artola.

Por si pudieran ser de interés, se remiten asimismo algunas de las opiniones que esta obra ha merecido a otros miembros de la Junta de Censura: D. Florentino Soria, D. Sebastián Bautista de la Torre y D. Florencio Martínez Ruiz.

"MARTÍN LUTERO" fué enviada, en su día, a dictamen crítico además del Sr. Baquero y D. Federico Carlos Sainz de Robles, al Sr. García Pavón como miembro de la Comisión Delegada de Teatros

Oficiales del Consejo Superior del Teatro, que no la ha devuelto y al cual se le reclama, una vez más, en el día de la fecha.

Madrid, siete de septiembre de 1968."

Dos de los ejemplares de Archivo fueron devueltos al autor, en donde las huellas del lápiz rojo -esta vez sí utilizaron bolígrafo de tinta roja- del Padre Jesús Cea Buján y Sebastián Bautista de la Torre resultan inconfundibles. El dato de las pocas tachaduras encontradas resulta esclarecedor mas al parecer responde a que su lectura se aceptó con bastante recelo desde el momento en que el dictamen estaba ya tomado²⁹²:

ACTO PRIMERO

Página 9.

"P. BUCER.- Otros ya lo intentaron durante siglos. Pero sabido es que Roma no es tierra en la que frustiquen [sic] verdades, sino patíbulos. Convencerles de que vayan a Roma es tanto como arrastrarle a la pira y encender la hoguera. ¿Es eso lo que me pedís?"

Página 14.

"CABALLERO WARTZ.- Las mismas que tú. Primera: los bandidos las roban el dinero y ... la vida. Los curas, las conciencias ... y el dinero. Yo soy un bandido ... Tú eres un cura. Somos iguales en esto."

Página 19.

"ALBERTO.- (DIRIGIÉNDOSE A CLOTILDE) Y tú, vístete y vete."

Página 20.

"ALBERTO.- *¡Qué pesados! Me paso el día trazando cruces en el aire. Tráeme la capa. (ELLA SE LA DA) ¿Qué hubiera hecho yo sin tí?"*

Página 27.

"THOMAS MUNTZER.- Hace siglos que la burocracia eclesiástica lucha contra las más preclaras inteligencias del mundo. Pero llegará un día en que la luz se hará pese a los tupidos tapices de los despachos del Santo oficio."

Página 28.

"LUTERO.- *Temí que pudiera surgir alguien que atacase la doctrina ... y era preciso estar preparado para defenderla. Pero, a medida que avanzaba en el estudio de los textos, sagrados, me iba convenciendo de que la verdad estaba, precisamente, en aquellos teólogos que Roma fulminaba con sus anatemas. Reuní las conclusiones a las que había llegado y las expuse públicamente, más con ánimo de que alguien me las rebatiera que por creerlas verdaderas ... Pero, todos callaron incluso el Obispo."*

ACTO SEGUNDO

Página 5.

"MONJE 5º.- *Hace treinta años que he perdido la fe. ¡Encontré tal cúmulo de contradicciones, de falsedades no casuales, sino intencionadas! Nadie sabe que vivo sin fe. Sigo en mi puesto de abad. Cumpló mis deberes. Pero siento que no podré seguir engañando, por más tiempo, a los que me rodean ¿qué debo hacer?"*

Página 34.

²⁹² Lo subrayado señala la censura.

"ALEJANDRO.- Con su obstinación hubiera llegado a santo. (SORPRESA DE TODOS) Si fuera menos inteligente."

En el prólogo de la edición, Luis T. González del Valle critica la subjetiva evaluación de las creaciones de un escritor no sólo en España sino que recalca esa mala actuación en Norteamérica, y estimó oportuno que a López Aranda se le situase en el lugar merecido por sus obras en general y sobre todo por esta que nunca se había llevado a un escenario. Para él estamos ante "*una importante obra dramática [...] que contribuye a la historia del teatro español del siglo veinte debido a sus características esenciales*".²⁹³

El drama está "*basado en hechos históricos que López Aranda recrea con gran libertad*", describiendo a un "*hombre ante sus dudas y debilidades, ante sus limitaciones y sus frustrados intentos de hacer trascender debido a su naturaleza -su humanidad- y las características del mundo en que le ha tocado desenvolverse*". De esta manera se presenta a Lutero, quien no es el único ser humano porque "*este hombre lo es también el Papa Clemente VII en su soledad y desconocimiento del verdadero sentido de las cosas; Thomas Muntzer al verse obligado a convertirse en un hombre de acción a pesar de querer ser un ideólogo, y Alejandro, quien tiene que defender la posición de una Iglesia con la cual no concuerda profundamente*".²⁹⁴

La hondura temática cobra vida en la pieza teatral desde los conceptos básicos "*que para Lutero son parte del "mensaje de Cristo": la igualdad de todos los seres humanos, la libertad de conciencia que debe regir al hombre y la salvación espiritual como empresa personal de cada individuo*". A esos principios principalmente religiosos el autor añade "*aquellos que conciernen la constante*

²⁹³ Ricardo López Aranda, *obra cit.*, págs. 5-6.

²⁹⁴ *Ibíd.*, pág 6.

duda que sufre el ser humano, la pluralidad existente dentro de cada persona, la gran crueldad humana",²⁹⁵ la necesidad de poseer una ideología para que se consiga un sentido verdadero, la franqueable barrera de la corrupción, y el derecho de todo ser humano a que elija su destino.

La estructura de la obra corresponde a un monólogo partido²⁹⁶ en el que Lutero declara el principio doctrinal de "*la igualdad de todos los hombres ante Dios; una igualdad basada en la libertad de conciencia*", y termina confesando su comportamiento cobarde pero no impostor como lo fue el teólogo revolucionario Thomas Müntzer quien le acusó en su lecho de muerte (1525). Además el autor incluye los hechos históricos desde 1517, en el instante previo a las tesis, hasta el año 25 cuando el monje se despoja del hábito agustino.

Martín Lutero comienza en el convento con un malestar social y espiritual creado por las instrucciones en una carta del Arzobispo de Brandeburgo para la venta de las indulgencias y la denuncia de cómo los nobles provocan un gravamiento de los impuestos al pueblo. Ambos hechos quedan localizados en la plaza de Wittenberg (escena II) con el liderazgo de dos parejas antagónicas: Müntzer y Federico por el campo político-social y Tetzl y Lutero por el religioso. Sin embargo, Federico y Tetzl aúnan estrategias mientras que Müntzer, en la combativa proposición contra tales abusos, pasa a la acción rebelde y Lutero indeciso por considerarse "*más hombre de ciencia que profeta social*"²⁹⁷ clava las noventa y cinco tesis. Ricardo López Aranda imbuye al lector (o en el mejor de los casos espectador después) de las posturas reaccionarias que tanto el sector político como religioso, económico y social adoptaron a raíz de ese suceso.

Las escenas finales del acto primero abordan los motivos y la

²⁹⁵ *Ibidem*, págs. 6-7.

²⁹⁶ Patrocinio Ríos Sánchez.- *Lutero y los protestantes en la literatura española desde 1868*.- Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992, págs. 995-1018.

²⁹⁷ *Ibidem*, pág. 997.

comparecencia de Lutero en Worms, cuyo inductor el elector Federico el Sabio quien, bajo el pretexto de actuar como su protector, lo manipula y traiciona porque desde luego ambicionaba el trono vacío tras la muerte de Maximiliano. Cuando Carlos I fue elegido emperador, Federico accedió a las prerrogativas opresivas de Roma.

En el Acto segundo, Lutero denuncia los abusos de los que sustentaban los poderes tanto religiosos como políticos ante las eminencias de la iglesia católica y Carlos I, el Emperador. Como Lutero no sólo no se retracta sino que rechaza "*las componendas y el chalaneo al que le invita el cardenal Caracciolo*"²⁹⁸, se hace pública la bula de excomunión, redactada antes de la Dieta, en el interrogatorio con la única intención de modificar la inamovible postura de Lutero, cuyo interés radicaba en "*sanear la Iglesia desde dentro*" rehusando del cisma. Roma teme que estalle la institución mientras permanezca el fraile dentro, por lo que hizo "*sonar los clarines de guerra. La ruptura se había consumado a pesar de Lutero*". López Aranda de este modo culpa a Roma de la escisión cristiana del siglo XVI convirtiendo a la obra en un hito de la "*literatura española no protestante*".²⁹⁹

Gracias a la conservación de la segunda versión de Lutero, junto con la que consideró su obra definitiva, advertimos la evolución estructural, incluso en la distribución meticulosa de los personajes. Esto responde a una de las costumbres del artista, quien pasado un tiempo retomaba sus obras y su huella original calaba una vez más. Numerosas variaciones en la forma y fondo afloran entre ambos escritos.

Pese a que las dos obras de teatro coinciden en la división bipartita y en numerosos pasajes dialectales, desde el comienzo de sendas piezas, hay diferencias en cuanto al orden presentado de los fragmentos, las abundantes

²⁹⁸ *Ibidem*, pág. 998.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 1004.

escenas eliminadas y la organización interna del libreto, sobre todo, los cambios en la ambientación escenográfica. Una de las alteraciones surge en cuanto empezamos la lectura, porque en el primer texto, tras el breve monólogo del Padre Martín Lutero, Juan Huss, excomulgado por su Santidad el Papa Alejandro V y declarado hereje y ejecutado en Constanza en 1415, en boca del Arzobispo se apunta:

"¡Mirad al pueblo! Desde los lugares más remotos han venido a ver al hereje. Los gritos de dolor deben formar parte del espectáculo. No podemos defraudarles. Sí, ya sé que es terrible; pero no debemos ceder a la tentación de la piedad. ¡Qué los gritos del hereje, Juan Huss, sirvan de advertencia a los demás, y aumenten su fe!"

Asimismo, llama la atención la simplificación de la muerte del Padre Crisóstomo. Mientras que el dramático suicidio del cura ciego arrojándose desde lo alto de la torre de la iglesia, produce una frenética agitación en los monjes del convento, en la versión impresa queda reducida a una simple acotación:

"El Padre Crisóstomo ha caído al suelo. Su báculo produce un ruido seco. El Padre Staupitz da un grito".

Una distribución distinta de la materia dramática, la supresión de parte del diálogo y de la acción escénica sobre todo en personajes secundarios, la identificación de los personajes con sus nombres correspondientes, componen las coherentes perfilaciones que Ricardo forjó a sus impresos con el tiempo.

En consecuencia, los intentos fallidos en llevar a escena *Yo, Martín Lutero* se redujeron a una lectura en la Casa de Cantabria de Madrid en 1983.

Retrocediendo a los años de su concepción, también escribió la trilogía *Mario, Sila y César*, las tres inéditas y sin rastro ninguno de su representación.

Desde 1965 hasta 1971, el escritor trabajó para el Departamento de Guiones y Adaptaciones de Televisión Española y, en el espacio "La Novela" se presentaron: *El Sistema Pellegrín* (diez capítulos), *Las aventuras de Tom Sawyer* (1966, diez capítulos), *Tom Sawyer detective* (diez capítulos), *Cristina Guzmán* (cinco capítulos), *El malvado Carabel* (1967, diez capítulos), *La abadía de Northinger* (1968, diez capítulos), *Felipe de Derblay* (cinco capítulos), *Lord Arthur Saville* (cinco capítulos), *Juegos de invierno* (cinco capítulos) y *Tartarín de Tarascón*, de A. Daudet. También, televisaron en espacios dramáticos las siguientes obras originales: *El ajedrez del amor* (trece capítulos), *Isabel y María* (cinco capítulos), *Cerca de las estrellas* (1966, dos horas), *Noches de San Juan* (dos horas) y *Páginas sueltas* (1971, trece capítulos. Premio "Quijote de Oro").

Durante esa época televisiva escribió, en colaboración con Fernández Montesinos, la obra para niños *El cochecito Leré*, estrenada el 20 de noviembre de 1966 en el Teatro Nacional María Guerrero por Los Títeres, en cuyo reparto figuraban Nicolás Dueñas, Manuel Galiana, María Paz Ballesteros, Charo Soriano y Ángel Fernández Montesinos como director. En marzo del año siguiente, esa obra se reestrenó con motivo del I Congreso Nacional de Teatro Infantil y Juvenil patrocinado por la Sección Femenina, en el Palacio de las Naciones en Barcelona, a cargo del mismo colectivo. Asimismo, se inició en adaptaciones de textos novelísticos a versiones escénicas que inauguró con *El enfermo de aprensión* de Molière. Fue estrenada en 1967 por la agrupación Tirso de Molina, que por entonces colaboraba en los Festivales de España, patrocinados por el Ministerio de Información y Turismo, bajo la dirección de Ana Mariscal. El representante de la citada compañía, Juan José Seoane Calvo solicitaba (18-04-1967) el estreno para el 6 de mayo en Puertollano. A tenor de los dictámenes de José Luis Vázquez

Dodero (A.M.18), Arcadio Baquero Goyanes (no radiable y a reserva del ensayo general) y Gabriel Elorriaga (sin dictamen), la Junta de Censura la autorizó casi un mes después sin cortes, para mayores de dieciocho años, no radiable y a reserva del ensayo general. Además había una cuartilla anónima escrita a máquina que decía lo siguiente:

"El argumento de El enfermo de aprensión es de sobra conocido, aunque me parece que el adaptador lo ha hecho en ocasiones demasiado libremente. Como se trata de una farsa con ritmo de minuée, no tiene mayor inconveniente para que sea puesta en escena, pero debe [sic] verse las páginas 12, 41 y 42 del segundo Acto donde Luisa, una de las hijas de Argán, que ha estado en un convento, da muestras de un hambre fenomenal de hombre, hasta el punto de casarse con el ridículo tipo con quien quieren matrimoniar a su hermana. Lo señalo porque no recuerdo muy bien si esto era así en Molière o se debe en gran parte al adaptador".

Ricardo López Aranda escribió también las versiones y adaptaciones de *La Locandiera* de Carlo Goldoni y *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck. La primera se escenificó en Puertollano por la misma compañía que la anterior y Julio Diamante en la dirección; la segunda fue estrenada el 26 de noviembre en el Teatro María Guerrero, por la compañía Los Títeres bajo el mando aún de Ángel Fernández Montesinos, quien a su vez dirigió la adaptación de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega en el Corral de las Comedias de Almagro, cuya representación se grabó para una emisión televisiva.

En 1969 se estrenaba la adaptación de *Fortunata y Jacinta* de la novela de Benito Pérez Galdós en el teatro Lara de Madrid por la compañía Nati Mistral y

dirección de Alberto González Vergel. Ahora bien, de nuevo "*la dama severa y silenciosa*", como Máximo Sanjuan tildaba a la censura, hacía acto de presencia "*para decir su última palabra y erigirse en sumo juez*"³⁰⁰, porque la versión escénica provocó más que palabras en los círculos censores. El expediente, por fortuna, se halla reproducido en su integridad en el capítulo siguiente, por lo que puedo mostrar la realidad que entre bambalinas ocurría en esos años. La autorizaron para mayores de dieciocho años, con múltiples y discutidas supresiones y a reserva del ensayo general. Se llevó a la pantalla grande, cuyo guión lo realizó en colaboración con Alfredo Mañas y Angelino Fons, una película premiada en el Festival de San Sebastián 1969 y la adaptación televisiva de 1977 recibió el Premio TP a la mejor producción.

Aunque en 1970 la censura prohibió la recreación de *Las subversivas*³⁰¹, Ricardo escribió el guión cinematográfico de *Marta*, original de Juan José Alonso Millán que dirigió José Antonio Nieves Conde. Al mismo tiempo presentaba a censura la adaptación de *El rapto de las Sabinas*, la cual se autorizó en 1971, pero motivos diversos le obligaron a que abandonase el proyecto. Una de las razones del abandono de la comedia musical se debió por la siguiente nota rubricada por Manuel Fraga de Lis y el Director General del Ministerio:

"La autorización carece de efectividad y será por tanto nula a todos los efectos sin la previa conformidad y consiguiente autorización otorgada por los servicios de Inspección a la puesta en escena, en la que se vigilará los desnudos especialmente a los que se alude en la página 54, montaje e interpretación de la

³⁰⁰ Máximo Sanjuán, *obra cit.*, pág. 12.

³⁰¹ La Sección de censura prohibió la obra porque incurría en la norma 14. 2º.: "*la presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atente de alguna manera contra instituciones o ceremonias*", y porque tenía que "*quedar suficientemente clara para los espectadores la distinción entre la conducta de los personajes y lo que representan*", Luciano García Lorenzo, *obra cit.*, pág. 233. Véase el expediente en el capítulo siguiente.

obra, mediante visado que deberá llevarse a cabo con diez días de antelación al estreno para asegurar la eficacia en todos los órdenes del presente condicionamiento."

Pese a que cuatro años antes la censura había denegado al Teatro Nacional de Cámara la representación de *El buscón*, adaptación de la novela homónima de Quevedo, porque era una pieza “*confusa, sin interés y poco interesante en su construcción teatral*”, el 2 de abril de 1972 vió la luz en el Teatro Español de Madrid La dirección de la compañía corrió a cargo de Alberto González Vergel, en cuyo reparto figuran, José María Prada, Lola Cardona, Luisa Sala y Andrés Mejuto. De ese año fue también el guión cinematográfico de Pedro Olea, Tormento, ganadora de varios premios en el Festival Internacional de San Sebastián.

La adaptación de la novela de Fernando de Rojas, *La Celestina*, interpretada por la compañía Tirso de Molina y dirigida por Manuel Manzanque, se estrenó en 1973 y se llevó en gira por cuarenta y seis ciudades europeas. Siete años después esa misma obra se repuso con el título de *Calixto y Melibea* en el Teatro Espronceda de Madrid, calificada para mayores de catorce años. El 17 de noviembre la adaptación de *Don Quijote de la Mancha* se estrenó en el Teatro María Guerrero por la compañía de Ángel Fernández Montesinos, Los Títeres, y participó en representación de España en el Congreso Internacional de Teatro de la Infancia y de la Juventud celebrado en Madrid en 1974. *La pícaro posadera*, adaptación de *La Locandiera* de Carlo Goldoni, se representó para mayores de 18 y con supresiones en las páginas 6, 10 y 53, por la compañía Tirso de Molina con Manuel Manzanque al frente. El cambio de título se explicaba en la siguiente carta hológrafa que Vicente Aranda envió al Presidente de la Junta Censora:

2-mayo-1973

Ilmo Sr:

Habiendo sido censurada la obra cuyo título es "LA LOCANDIERA" original de Carlo Goldoni, en adaptación de Ricardo López Aranda, la Compañía Teatral "Tirso de Molina" dirigida por Manuel Manzanegue, han decidido llevar en su próxima gira por provincias dicha obra, habiendo sido aumentada a partir de la página 61, así como el nuevo título que es "LA PÍCARA POSADERA".

El 2 de octubre de 1973, el libreto de *Conchita la Miracielos*³⁰² se depositaba en censura para estrenarla el 15 de noviembre en el Teatro Benavente de Madrid por la Compañía Manuel Collado (Lola Herrera, Manuel Tejada, Milagros Leal, Encarna Paso, Eulalia Soldevilla, Carmen de la Maza y José Luis Alonso de director). Aunque se autorizó para mayores de dieciocho, no radiable, a reserva del ensayo y con un signo de interrogación en supresiones, porque los censores señalaron numerosas páginas, el proyecto fracasó. Dos años después, se presentaba de nuevo a censura con distinto título, *Las salvajes del extraño paraíso*, y fue autorizada³⁰³ para la gira de la compañía Teatro 75, cuyo estreno en Zaragoza fue menos exitoso del esperado. Según las fuentes utilizadas y el expediente³⁰⁴, la obra responde a *Isabelita la Miracielos*, obra con una gran carga

³⁰² Número de expediente: 507-73, de caja: 85530.

³⁰³ Autorizada con supresión en la página 26 y "supeditada a la aprobación por los Servicios de Inspección del Departamento, previo visado del ensayo general de la puesta en escena, realización, interpretación, vestuario, elementos complementarios de montaje, etc. El dictamen que de acuerdo con tales condicionamientos se ultime configurará en sus propios términos".

³⁰⁴ Cf. R. Gullón, F. Pedraza-M. Rodríguez y Cristina Santolaria Solana. *Conchita la Miracielos, Las salvajes del extraño paraíso, Isabelita la Miracielos: tres títulos y una sola obra.*

melodramática y en la línea de sus primeras obras, donde expone las esperanzas e ilusiones de una muchacha tonta. Víctor Andrés Catena dirigió la Compañía Amparo Baró-Vicente Parra en el Teatro Barceló de Madrid en 1978, pieza de notable prestigio que traspasó las barreras nacionales ocupando las carteleras neoyorquinas del *Theatre Thalia* de Greenpoint en 1983.

Ahora bien, los censores alegaron problemas con el léxico “*subidísimo de color en múltiples ocasiones*”, “*castizo y vibrante*” que, por exigencias del contenido dramático, no desentonaba en los personajes porque lograban “*una mejor ambientación*” además que era “*totalmente apropiado a las dos rameritas de baja estofa en cuyos labios aparece*”. Sin embargo, estimaron oportuno “*evitar que los escenarios sean vía de penetración social de expresiones soeces*”, y propusieron reducir a “*dos o tres veces el empleo de la palabra “cabrones” y “cabrona”, que no añada nada a la obra y es muestra de falta de originalidad*”.

En 1973 escribió *Las herederas del sol*, revisada cuatro años después; en la actualidad permanece inédita y sin sospechas de su representación, aunque el Archivo recoge el título con la calificación para mayores de dieciocho años y fecha de salida el 12 de mayo de 1981.

Ricardo López Aranda adaptaba *El sombrero de tres picos* de Alarcón, estrenado por la compañía Tirso de Molina y dirección de Manuel Manzanque en 1974, pieza también representada en el Teatro Hidalgo en México D. F., el 11 de noviembre de 1981. Del mismo año es la versión y adaptación de *Juno y el pavo real* de Sean O'Casey que estrenado por la compañía Miguel de Cervantes, con interpretación de José María Roderó y dirección de Manuel Manzanque. A sendos expedientes les falta la instancia de solicitud y los informes de la censura, sólo hallamos la copia de los libretos respectivamente. El 6 de marzo se estrenó bajo su dirección la obra de café-teatro, *Los extraños amantes*, en la sala Long Play de Madrid. En el Archivo, el guión presenta la huella inequívoca de los

censores: palabras y expresiones tachadas con bolígrafo azul o encerradas en un círculo con tinta roja resultan infalibles en su reconocimiento.³⁰⁵ Asimismo, se escenificaron *La Dorotea* de Lope de Vega y el *Tartufo* de Molière (sin constancia alguna en el Archivo). *Un enemigo del pueblo* de Henri Ibsen, estrenada por la compañía Miguel de Cervantes bajo la dirección de Vicente Amadeo -faltan instancia y censura-; la versión y adaptación de *María Estuardo* de Schiller, representada por la compañía Ruiz de Alarcón bajo las órdenes de Ángel García Moreno; la versión y adaptación de *Las mujeres Sabias* de Molière, escenificada por la compañía Tirso de Molina con la dirección de Vicente Amadeo; la versión de *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara, que la compañía de Julio Sanz y Asunción Villamil llevó de gira por Andalucía, así como su obra original infantil, *El pájaro del arco iris*.

Después de una temporada en que trabajó como guionista de series originales en televisión -conocidos son los trece capítulos de *El juglar y la reina* (1977-78), y los treinta correspondientes a *Leona Vicario* (1982) emitidos por el canal 13 de México durante su año de estancia-, recibió el Premio María Rolland 1983 por el drama histórico *Isabel, reina de corazones*, en donde la soberana Isabel II en el destierro recorre su vida con la ayuda de Eugenia de Montijo y Benito Pérez Galdós. El Teatro de la Comedia de Madrid sirvió como marco para la recreación de su última obra original en dos actos, el 19 de septiembre. La pieza teatral fue interpretada por consagrados actores y actrices, Aurora Redondo, Nati Mistral, Conchita Montes, Víctor Valverde, Vicente Parra y bajo la insuperable dirección de Antonio Mercero.

³⁰⁵ Número de expediente: 13-74, caja: 85545. La fecha de la autorización es del 22 de enero de 1974 y las tachaduras son las siguientes: Página 7.- El: [...] "vamos una mierda". Página 8.- El: [...] "Cristo con esa lámpara". Página 13.- El: [...] "estallar en azul". Página 25.- Ella: [...] "cabrón." Página 31.- El: [...] "y a poderse [...] a poderse tocan [...] a poderse más". Página 33.- Ella: [...] "cabronazo de mierda."

I.1.2. TABLA-RESUMEN DE LAS OBRAS DE RICARDO LÓPEZ ARANDA.

OBRAS	DICTAMEN	FECHA	Nº. EXPTE.	Nº. CAJA
CERCA DE LAS ESTRELLAS	A.T.	21-4-1961	115-61	
NOCHES DE SAN JUAN	A	21-4-1965	85-65	
LA CITA	A	14-10-1965	186-65	
EL COCHECITO LERE	A	4-11-1966	287-66	85144
EL ENFERMO DE APRENSIÓN	A.M.18	26-4-1967	141-67	85177
LA LOCANDIERA	A.T.M.18	26-4-1967	145-67	85177
EL IMPOSTOR (sin dictamen)			224-67	
EL PÁJARO AZUL	A	21-11-67	340-67	85193
MARTÍN LUTERO	P	20-10-1968	O-10-68	85833
FORTUNATA Y JACINTA	A.T.M.18	15-8-1969	275-69	85256
LAS SUBVERSIVAS	P	1-9-1970	336-70	85312
EL RAPTO DE LAS SABINAS	A. M. 18	16-2-1971	47-71	85344
EL BUSCÓN	A	1-2-1972	O-3-68	85833
LA CELESTINA	A	24-4-1973	196-73	85500
LA PÍCARA POSADERA	A.T.M.18	11-5-1973	145-67	85177
DON QUIJOTE DE LA MANCHA	A	25-9-1973	469-73	85526
CONCHITA LA MIRACIELOS	A.T.M.18	6-10-1973	501-73	85530
LOS EXTRAÑOS AMANTES	A.T	22-1-1974	13-74	85545
EL SOMBRERO DE TRES PICOS			220-74	85552
JUNO Y EL PAVO REAL	A	11-5-1974	255-74	85553
LA DOROTEA	A	21-5-1974	255-74	
LAS SALVAJES DEL EXTRAÑO PARAÍSO	A.T.	6-3-1975	501-73	85530
UN ENEMIGO DEL PUEBLO	A	18-4-1975	186-75	85577
ISABELITA LA MIRACIELOS	C.M.18-A	20-10-1978	745-78	
CALIXTO Y MELIBEA	C.M-14.A	22-1-1980	31-80	
LAS HEREDERAS DEL SOL	C.M.18	12-5-1981	359-81	
ISABEL REINA DE CORAZONES	C.M.14.A.	13-9-1983	357-83	

I.1.3. JOSÉ CAMÓN AZNAR: SU TEATRO Y LA CENSURA. LUTERO: ANÁLISIS DEL CONTENIDO DRAMÁTICO

La segunda obra sobre la figura de Lutero pertenece a José Camón Aznar (Zaragoza, 1898-), catedrático universitario, crítico de arte, poeta, novelista, dramaturgo y pensador. De toda su incansable dedicación a diversos campos del arte, las letras y el pensamiento, resaltamos la tragedia de *Lutero*, publicada junto con los dramas *Hitler* y *Ariadna*, y se presenta en el prólogo como un "teatro leído, sin que alcance la meta de su plena vivencia". La expectativa en quedarse "desprendida(s) de esos arreos escenográficos" late como un hecho constatado: la concepción inicial de puras creaciones literarias "encomendad(as) a la intimidad del lector en cuya alma juegan idealmente los personajes",³⁰⁶ se debió más bien a exigencias de tipo externo y ajenas a su voluntad.

Tuvo una tímida y escasa carrera escénica durante el franquismo, porque hasta 1968 ninguna compañía había presentado a censura alguna obra suya. La primera *Hitler* fue autorizada el 24 de septiembre y estrenada "en el Español, en Madrid, por el Teatro de Cámara y Ensayo, el 12 de febrero de 1969, siendo el director de escena Modesto Higuera; el decorador, Mampaso, y el primer actor que encarnó la figura del protagonista, Arturo López".

Las sugerentes connotaciones de la tragedia con la ideología imperante crean fundadas sospechas del recibimiento por parte del aparato censor ante materias dramáticas un tanto comprometidas. Pese a que la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos la autorizó para mayores de dieciocho, sin cortes, con posibilidad de radiación debiéndose "observar la actitud a que se refiere la página 45 (sobre la invitación de ponerse en pie)", meses después los

³⁰⁶ José Camón Aznar.- *Hitler. Ariadna. Lutero*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969. Véase el prólogo.

funcionarios de la Sección se replantearon la conveniencia de que la representación siguiera adelante, atestiguado por dos documentos: el 25 de enero de 1969, con firma inidentificada, alegaba que según el planteamiento general que se hace de la obra, más literario que teatral, con un Hitler muy personal como sacado de la tragedia griega, sin exaltación ni anatema, con un denso diálogo además de un espeso pensamiento, forma una conjugación que le resta peligrosidad. Aunque *"lo más delicado"* bajo su punto de vista *"es la muestra escénica. Si se mantiene el montaje escueto de cámaras lineales y de personajes casi inmóviles que se manifiestan como sombras, la obra mantendrá el estilo imaginativo y conceptual que le corresponde. Si, por el contrario, se anima con una interpretación realista de símbolos y masas en movimiento, con su trasfondo de escenas ambientales enraizadas en la época, me temo que pueda suscitar por la inevitable proximidad ideológica reacciones en el público de inoportuno alcance"*.

En el segundo, Florentino Soria Heredia restó *"reparos sustanciales para su presentación en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo"* aunque tampoco descartó *"ciertos peligros"* porque, según el censor, *"para el sector más politizado esta versión de Hitler no será suficientemente negativa"* en cuanto que el dramaturgo evoca en su figura *"cierta grandeza, digamos demoniáca, que difiere de la presentación del personaje"*, y *"porque hay una implícita pero clara distinción entre lo nazi y lo alemán, que está en contradicción con ciertas propagandas malévolas que ven siempre en todo lo alemán la sombra del nazismo. Tampoco, y ello es natural, gustará la obra a los simpatizantes (que los hay) del personaje y de su ideología"*. Asimismo, Florentino Soria incidió en que *"se deberá cuidar mucho la puesta en escena evitando el abuso de las banderas y otros signos externos, especialmente los saludos brazo en alto por la posible asociación a circunstancias nacionales. En resumen, deben evitarse tanto los*

posibles paralelismos con los excesivos "excitantes". Por ejemplo: ante un escenario invadido de cruces gamadas se puede producir la protesta politizada y, como reacción, los aplausos. Las dos cosas malas".³⁰⁷

En el año 71, se solicitó la Guía de Censura para la pieza teatral Goya, de cuyo expediente sólo conserva una copia del informe de Bautista de la Torre:

"Poema dramático en el que se intenta hacer una introspección del alma de Goya a través del análisis íntimo de sus creaciones artísticas. Y así van describiéndose sus famosos dibujos y sus cuadros como expresión de los distintos estados de ánimo del pintor. A estos efectos la obra tiene una indudable calidad y hondura. En cuanto a sus posibilidades escénicas no las vemos tan claras, por adolecer de una absoluta carencia de trama argumental y de movimiento o acción de unos personajes casi inexistentes. La verdad es que no comprendemos la entidad que esto puede tener en el puro sentido de la viabilidad teatral."

Lógicamente, propuso la autorización para mayores de dieciocho, a expensas del ensayo general.

La siguieron *El antipapa* y *El papa Luna*, dos títulos para la misma pieza dramática, de las que una parte de los documentos se conservan desordenadamente. El expediente de *El antipapa* te lleva al de *El papa Luna*³⁰⁸ con el informe del reverendo padre Jesús Cea para la primera versión: autorizada para mayores de catorce, radiable y sin visado del ensayo general. El segundo libreto fue solicitado por la compañía Roberto Carpio (13-06-1971) para representarla en la temporada de verano en Peñíscola, Zaragoza, Alicante y otras ciudades. La censura la autorizó (22-06-1971) para mayores de dieciocho, no

³⁰⁷ Véase el expediente en el capítulo siguiente.

³⁰⁸ Expedientes de censura: núm.: 0-17-71, núm caja: 85407, topogr.: 83/55 y núm.: 320-71, núm. caja: 85366, topogr.: 83/55, respectivamente.

radiable, sin cortes y a reserva del visado del ensayo general.

Por último, *Minotauro* (versión escenificada de la obra *Ariadna*) fue autorizada (16-06-1972) para mayores de catorce, radiable, sin cortes y sin el visado del ensayo general, con puesta en escena a cargo de la Compañía Lope de Rueda en el Teatro Romano de Sagunto el 28 de junio.

En consecuencia, *Lutero* resultó la única pieza de la antología que quedó exenta de los artificios escénicos. El drama de veintidós escenas repartidos en dos actos³⁰⁹, aúna un número alto de personajes que, según avisa el autor, no impedirá la escenificación, porque dependerá de “*las posibilidades de la puesta en escena o de la interpretación del director*”, del mismo modo que “*la escenografía se procurará que sea simple y dramática. Es la única advertencia*” por parte del dramaturgo.

Camón Aznar describe la doble personalidad de Lutero: por un lado, al hombre de acción, al rebelde joven Martín a través de “*la combinación de dos fundamentos dramáticos: su temperamento agitado y su circunstancia exterior*”.³¹⁰ El ingreso de Lutero en el convento agustino fue por miedo a un suceso con el que casi pierde la vida, por la pretensión de sepultar su pasado y también expiar los pecados, no le aparta de las tentaciones de la carne, porque en los claustros no encuentra la paz tan buscada. Ese alma atormentada es instada por unos hermanos de la orden a que denuncie los abusos que se cometen en el pueblo con la predicación de las indulgencias, y Lutero aprovecha la denuncia como salida y salvación a su “*existencia conflictiva*”.³¹¹ Una salida que, enfrentándose a Roma, consume con la fijación de las noventa y cinco tesis y con su rebeldía frente a la autoridad civil en la Dieta de Worms. El dramaturgo nos pinta a un Lutero nacionalista quien apadrina a los “*hombres altivos*”, tanto en el plano espiritual

³⁰⁹ La distribución es muy similar a la de López Aranda.

³¹⁰ Patrocinio Ríos Sánchez, *obra cit.*, pág. 948.

³¹¹ *Ibidem*, pág. 948.

("los creyentes que no se asustan de oír la voz de Dios con sus débiles oídos. Y a los que dialogan con Cristo en el fondo de su alma") como en el político social ("A mi lado quiero a los nobles altivos").³¹²

Las nueve escenas del segundo acto representan la "soledad del rebelde" en el casi vacío convento de Wittenberg. Tras los intentos fallidos de Lutero para dialogar "con ese Dios personal cuyas imágenes despreció y cuyo representante en la tierra derribó",³¹³ invoca a los fornicarios, a los altivos y a los filósofos quienes, representados en un fraile, en un noble y en un filósofo respectivamente, expondrán uno por uno su pecado. Lutero reconoce ante ellos que sus palabras les absuelven, porque "cada uno es juez de sí mismo" y que "con la fe podréis expiarlos. Con sólo la fe porque la palabra de Dios habita en vuestra alma". Lutero finaliza el discurso reconociéndose en los tres caracteres: "los tres vivís mucho más fieros en mi carne, en mi sangre y en mi pensamiento".³¹⁴

Ahora bien, Camón Aznar parece justificar la conducta concupiscente de Lutero del mismo modo que el P. Denifle realiza con la teoría del pecca fortiter; Lutero "desesperando de levantarse nuevamente a la perfección moral a la que por los votos se había ligado, inventa entonces una justificación doctrinal a posteriori de su conducta, de su mala conducta: el pecca fortiter y la justificación por la fe".³¹⁵ Ese principio doctrinal permite a Lutero que apele a todos aquellos que liberen sus instintos, como secundó Catalina, la monja que huyó de su convento para unirse sentimentalmente con el monje agustino: "Ahora es cuando siento mi obra completa. He liberado el pensamiento. Libero ahora a mis instintos".³¹⁶

³¹² José Camón Aznar, *obra cit.*, pág. 124.

³¹³ P. Ríos Sánchez, *obra cit.*, pág. 951.

³¹⁴ J. Camón Aznar, *obra cit.*, págs. 136-7.

³¹⁵ J. L. Aramguren.- *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*. Madrid, Alianza Editorial, 1980, en P. Ríos Sánchez, *obra cit.*, pág. 952.

³¹⁶ J. Camón Aznar, *obra cit.*, pág. 139.

El drama de nuevo retrata al reformador como un hombre altivo y padrino de los altivos, rechaza a los campesinos, a *"los oprimidos por las leyes de la tierra"*, los cuales acuden a él porque *"ha liberado a las creencias. Nos liberará de la miseria"*. Sin embargo, Lutero sólo *"libera de servidumbre al pensamiento"* porque necesita *"triunfar"* y su *"doctrina tienen que sostenerla sobre el mundo los hombres fuertes y altaneros, los que no soportan la servidumbre de las ideas ni de los Césares"*. *"Los miserables de la tierra"*, *"los mendigos"* y *"los muertos"*, a quienes desde el principio los hechó de su lado (*"A mi lado tienen que estar los ambiciosos de poder, los fuertes capaces de liberar sus ideas, sí, pero también sus instintos"*), mostrando un mayor desprecio cuanto más numerosos *"los débiles"*, y se retiran anunciándole *"una terrible soledad"* en la que tendrá que aquietar su conciencia y corazón.³¹⁷

Además de los campesinos, otros personajes en la obra le auguran un aislamiento absoluto. El fraile III cuando Lutero manifiesta en Erfurt su decisión en desafiar al Papa, le dice: *"La soledad será tu condenación. Y eternamente sólo te sentirás entre los solitarios que te rodean"*,³¹⁸ augurio cumplido cuando le confiesa a Catalina: *"Nos hemos desgajado de los hombres y del mismo Dios. Solos estamos. En pie. Pero cadáveres"*.³¹⁹ E inmerso en esa soledad, Lutero ratifica el principio fundamental de su doctrina: *"a Dios se va sin intermediarios"*.³²⁰

Camón Aznar confirma su pretensión en *"destacar el tema obsesivo que le oprimió durante su vida: el de la predestinación. Se creía condenado y alejado de la gracia de Dios. Ello provocaba éxtasis y desesperaciones que hicieron tan contradictoria su existencia. A su programa religioso hay que agregar el*

³¹⁷ *Ibidem*, págs. 140-2.

³¹⁸ *Ibidem*, pág. 124.

³¹⁹ *Ibidem*, pág. 144.

³²⁰ P. Ríos Sánchez, *obra cit.*, pág. 955.

*temperamento apasionado de Lutero, cuyas preocupaciones metafísicas se convertían en temas existenciales. Y al revés".*³²¹

I.1.4. TABLA-RESUMEN DE LAS OBRAS DE JOSÉ CAMÓN AZNAR

OBRAS	DICTAMEN	FECHA	Nº. EXPTE.	Nº. CAJA.
HITLER	A.M.18	24-9-1968	295-68	85824
GOYA	A. M. 18.		0-15-71	85407
EL ANTIPAPA	A.M.14		0-17-71	85407
EL PAPA LUNA	A.M.18	22-6-1971	320-71	85366
MINOTAURO(versión escenificada de Ariadna)	A. M. 14.	16-6-1972	333-72	85443

³²¹ Prólogo de J. Camón Aznar, *obra cit.*, pág. 11.

I.2. OTROS DRAMATURGOS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS Y EL PROTESTANTISMO. INTRODUCCIÓN

Existen otros dramaturgos contemporáneos con creaciones escritas dentro del margen temporal delimitado, donde Lutero, Calvino y cuestiones relacionadas con el protestantismo aparecen como tema principal, o tangencial³²². La lista de los dramaturgos la integran Guillermo Fernández Shaw, Joaquín Calvo Sotelo, Mariano Sanz y Sanz, Alfonso Paso, Alfonso Sastre y Carlos Muñiz. A tenor del examen en el Archivo, me proporciona de nuevo ratificar la tesis de la investigación: los censores recibieron esas obras, en el caso de que hubieran sido presentadas a la plataforma censora, con bastante reticencia. De esta manera añado la información que creo puntualmente cubre las afirmaciones dichas a priori.

I.2.1. GUILLERMO FERNÁNDEZ SHAW: *CARLOS DE ESPAÑA*. *EVOCACIÓN DE UNA VIDA IMPERIAL*

Guillermo Fernández Shaw (1893-1965), autor teatral y principalmente zarzuelista, escribió *Carlos de España. Evocación de una vida imperial* (Madrid,

³²² Véase Patrocinio Ríos Sánchez: Tercera parte: “Desde la Generación del 98 hasta nuestros días”. Capítulo II: En el teatro, págs. 941-1019.

Langa y Cía., 1958), con motivo de la conmemoración del cuarto Centenario de la muerte de Carlos V. Una obra "*formada por un conjunto de estampas teatrales que evocan en inmeritorio verso la vida del emperador*", con lo que inevitablemente la comparecencia de Lutero ante el recién coronado en Aquisgrán (octubre, 1520) durante la Dieta de Worms (febrero, 1521) se convertía en un capítulo de difícil omisión. El último cuadro de la primera parte, titulado "*Carlos frente a Lutero*", rememora la segunda comparecencia -la del día anterior había sido interrumpida- con el interrogatorio a cargo de monseñor Juan Eckio. Tanto el papa como Carlos V ponen a Martín Lutero "*fuera de la comunidad religiosa y civil*".³²³

Esa pieza teatral es la gran ausente de las tres fichas de Fernández Shaw en el Archivo, donde advertimos un número importante de obras autorizadas. Según Patrocinio Ríos, el tratamiento que el autor concedió a los hechos conllevaba un alto índice de parcialidad además de la presencia de ciertas deficiencias o fallos, hecho que pudo haber provocado el desinterés para representarla³²⁴.

I.2.2. JOAQUÍN CALVO SOTELO. EL TRATAMIENTO DE LA CENSURA ANTE *EL PROCESO DEL ARZOBISPO CARRANZA*.

Joaquín Calvo Sotelo, el académico y el dramaturgo de los grupos de "*la*

³²³ *Ibidem*, pág. 941.

³²⁴ Fernández Shaw falsea la realidad de los hechos cuando presenta a un Emperador condescendiente frente al intransigente padre del protestantismo, con lo que se vió "*obligado a declararle la guerra*"; además, cuando se ratifica en sus creencias, Carlos interrumpe la sesión sin tiempo a que se produzca la defensa doctrinal. También, hay infidelidad histórica en la vestimenta y en la edad atribuida a Lutero en la página 87. *Ibidem*, págs. 942-5.

continuidad sin ruptura" y "*herederos de la tradición*", escribió farsas, comedias y dramas de tesis, de los cuales destacamos uno que dió por título *El proceso del arzobispo Carranza* (Madrid, Escelicer, 1971) estrenado el 14 de marzo de 1964 en el Teatro María Guerrero de Madrid.³²⁵

El Archivo conserva numerosas obras autorizadas del hermano del *protomártir* José, contabilizando hasta un total de seis fichas. Sus creaciones vieron la luz sin preocuparse en demasía de los obstáculos de la censura a los que otros creadores estaban hartos acostumbrados. Fernando Díaz-Plaja en *Anecdotario de la España franquista* expresa la benevolencia de los censores y el trato de favor hacia algunos escritores considerados de "*derechas, como en el caso de Joaquín Calvo Sotelo. [...] Y, sin embargo, tampoco él pasó del todo la prueba incólume. Uno de los personajes de La muralla que intentaba disuadir al protagonista de devolver la finca fue cesado de su cargo de "gobernador civil" de una provincia española pasando a simple cacique de la misma (lo que en el fondo quizá era peor al aceptar la continua existencia en España de tal categoría social)*"³²⁶. Asimismo, el autor no "*pasó la prueba incólume*" con esta obra ni con el drama sobre la figura del arzobispo, porque los censores presentaron ciertas objeciones a su obra.

En el archivo aparece *El proceso Carranza* y *El proceso del arzobispo Carranza*, y dentro de este último, en un sobre de menor tamaño y escrito en el dorso *El proceso Carranza*, una cuartilla dice: "*El ejemplar número uno se le entrega al Director General. 7-1-64.*"

Para *El proceso Carranza*³²⁷, la Junta de Censura Teatral estaba constituida

³²⁵ Francisco Ruiz Ramón.- *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1981. F. Pedraza, *obra cit.*, pág. 128 y pág. 136: Los dramas de tesis, "*en los cuales las ideas que maneja son demasiado simplistas*" responden a *La ciudad sin Dios* (1956), *El proceso del arzobispo de Carranza "en torno a la política y la coincidencia"*, y *El poder* (1965) "*sobre las intrigas y los crímenes de que está empedrado el camino del trono.*"

³²⁶ Fernando Díaz-Plaja, *obra cit.*, págs. 122-3.

³²⁷ Véase el expediente en el capítulo siguiente. Expediente de censura: núm.: 0-24, núm. caja:

por Bartolomé Mostaza, desempeñando la función de secretario y de lector al mismo tiempo, y los vocales: reverendo padre José María Artola, Pedro Barceló Roselló, Sebastián Bautista de la Torre, Arcadio Baquero Goyanes, R. P. Jorge Blajot Pena, Claudio de la Torre, Florencio Martínez Ruíz, Adolfo Prego Oliver, José Luis Vázquez Doderó, Marcelo Arroita Jauregui, Víctor Auz Castro, reverendo padre Luis González Fierro. Los cuatro informes de los censores dejaron claro el dictamen final firmado por el presidente en funciones, Florentino Soria Heredia (19-11-1963): autorizada sin cortes para mayores de dieciocho. Los lectores pronunciaron una sentencia bastante uniforme entre sí, aunque la del reverendo padre Luis González Fierro, Delegado Eclesiástico Nacional de Cine, Radio y Televisión, en calidad de censor y dominico, además de alabar la veracidad situacional de los personajes, la institución y la época corrige simples detalles que, en su opinión, el autor había pasado por alto.

Como vemos, la primera versión pasó las barreras sin tropiezo alguno, pero el segundo escrito tocó la fibra sensible tanto de los censores como del autor de la obra. La instancia de solicitud (18-01-1964) para la "*comedia*"³²⁸, *El proceso del arzobispo de Carranza*, expresaba que se estrenaría durante la temporada 1963-1964 en el María Guerrero de Madrid y a cargo de su compañía titular (formada por José Bodalo, Manuel Dicenta, Antonio Ferrandis, Agustín González, Vicente Soler, Amelia de la Torre, Rafaela Aparicio, Margarita García Ortega y Rosario García Ortega) con José Luis Alonso en la dirección. Casi un mes después, el 11 de febrero, la Junta de Censura Teatral con los mismos vocales autorizaba para mayores de dieciocho años, no radiable, a reserva del ensayo general y con supresiones en el Acto segundo, páginas 21-24 y en el cuadro V,

71776, topogr.: 83/51.

³²⁸ Copiado literalmente de la instancia de solicitud en respuesta a uno de sus apartados del impreso. Expediente de censura: núm.: 16-64, núm. caja: 71776, topogr.: 83/51.

página 7³²⁹.

El autor de la obra, en desacuerdo con los cortes señalados por los censores eclesiásticos, envió una carta a Claudio de la Torre, por aquel entonces "*representante de la Sociedad General de Autores de España, dentro de los Organismos de Censura*", a quien le explicaba que tales expresiones respondían en riguroso sentido al conjunto temático de la pieza teatral. Pese a todo, Calvo-Sotelo sugirió frases nuevas para que fueran examinadas en la próxima reunión. Tras las deliberaciones pertinentes, la Junta acordó unánimemente aceptar las modificaciones propuestas por el dramaturgo en las frases del Embajador (Acto segundo, página 21 y 24); pero los Asesores Eclesiásticos insistieron en la supresión de las tachadas en el Cuadro V, página 7 por su dudosa y poca clara interpretación del texto.

Una vez pronunciada la Junta, en la noche del ensayo general, los Inspectores objetaron "*la impropia actitud del Director del Teatro*", quien les dejó a oscuras durante las cuatro horas de representación, hecho que, por el contrario, no les causó impedimento alguno en cazar dos variaciones en lo que la censura aprobó: una escena adicional que el autor añadió "*por necesidades de montaje*" y una segunda que casualmente correspondía a la ya corregida frase "*Aseguro a su Eminencia que los más solemnes funerales de la tierra, después de los de Roma, claro está, se harán a Su Santidad Pío V, en el Monasterio del Escorial*" (Acto II, Cuadro IV, página 24). El autor sin vacilación alguna corrigió por "*las Iglesias de Madrid*"³³⁰, sin embargo, los Inspectores dijeron que en el ensayo general se sustituyó por "*se harán unos funerales en la Catedral de Toledo, que serán mejor que los de Roma*".

³²⁹ La ausencia del libreto imposibilita comparar las expresiones y situaciones dramáticas que rechazaron.

³³⁰ La intervención del Embajador fue tachada íntegramente por la censura, aunque Calvo-Sotelo gracias a Claudio de la Torre consiguió cambiar "*el Monasterio*" por "*las Iglesias de Madrid*". Véase el expediente completo en el capítulo siguiente.

Ya digo que la obra presentó sinsabores e infinitas dudas a los censores, quienes, obligados por la incertidumbre, pidieron opinión al investigador y profesor Luciano Pereña. Éste desarrolló una exposición objetiva en tres apartados el reo, acusadores y defensores del Arzobispo, concluyendo con esta nota personal:

"La investigación de la verdad histórica deberá pronunciar el verdadero veredicto. Hasta ahora ha habido mucho de apasionamiento y no poco de intuición".

Hallamos también la solicitud de Juan Simo Sans, Presidente del Bravium de Acción Católica de Reus (14-02-1972), para representarla el 12 de marzo. La calificación, muy parecida al de la anterior, era para mayores de dieciocho, no radiable, con el visado del ensayo general y supresiones en las páginas 71 y 79.

Pese a todo no olvidemos que *"en este drama, el tema del protestantismo aparece de manera tangencial [...] y que pone de relieve la exacerbada sensibilidad político-religiosa existente contra cualquier desviación en aquella España renacentista"*. El arzobispo de Carranza fue acusado de *"haber predicado, escrito y dogmatizado muchas herejías de Lutero"*, cuyo dilatado proceso -una duración de diecisiete años mientras le establecieron residencia en prisiones de España y Roma- acabó con el pronunciamiento de una sentencia ambigua ya que le declaraba *"sospechoso de herejía ...pero no hereje"*.³³¹

³³¹ P. Ríos Sánchez, *obra cit.*, pág. 958.

I.2.3. MARIANO SANZ Y SANZ. *MIGUEL SERVET (UN MÁRTIR DE LA CIENCIA)*

El escritor autodidacta contemporáneo Mariano Sanz y Sanz (Ureñas (Segovia), 1912), cultivó casi todos los géneros consiguiendo una prolífica producción. Sin embargo, ninguna obra al parecer se representó durante el mandato franquista según el Archivo. La tragedia *Miguel Servet (Un mártir de la Ciencia)*, en *Teatro y Cine* (Madrid, Imprenta Ergos, 1970, Tomo VIII), la pieza clave de la investigación, narra "el prendimiento y la ejecución del cordial y benévolo Servet a manos del diabólico Calvino y los detectivescos amigos Farel y Lafontaine".³³²

Patrocinio Rios considera a la obra "como un tosco tratamiento dramático de un hecho trágico de la Historia, escrito por un desheredado de la fortuna artística", porque "estamos ante el burdo ejercicio de un desventurado escolar, escrito en un castellano que atenta contra todas las reglas de la Gramática. No hay acción, no hay caracteres, no hay literatura, y muchas veces no hay ni siquiera texto. Es un detritus verbal"³³³. La calidad literaria quizás sirvió para que los directores de teatro postrasen sus obras sin que despertasen interés alguno para su recreación.

³³² *Ibidem*, pág. 963.

³³³ *Ibidem*, pág. 964.

I.2.4. ALFONSO PASO. *OCHO PREGUNTAS A UN MONARCA*

El dramaturgo Alfonso Paso (1926-1978), perteneciente a una familia con tradición literaria,³³⁴ se caracterizó por una fecunda actividad creadora de reconocido prestigio y éxito comercial en la época de la dictadura de Franco³³⁵. Sus obras de carácter burgués y comercial llenaron las carteleras y se convirtió en "*uno de los autores dramáticos favoritos del régimen franquista, poco peligroso políticamente*"³³⁶. Este rasgo viene avalado por las diez fichas de títulos teatrales que las compañías presentaron al aparato censor en cumplimiento de la legislación vigente.

En contraposición, el drama de dos horas de representación, *Ocho preguntas a un monarca* se convirtió en la gran ausente entre todas ellas, relegándose a un estreno póstumo (24-01-1984) en el Premier de Buenos Aires³³⁷. Los críticos no entendieron la ambición de la obra que respondía a ocho preguntas importantes en la vida personal y política del rey Felipe II.

Dos de esas cuestiones tocan el tema de la presente investigación, una, a las relaciones del rey con el príncipe Don Carlos, en quien veía a uno de "*esos supuestos usurpadores*" de su imperio mediante la independencia de Flandes, una pretensión que llevaba implícito un pacto con los protestantes. Y la otra, a la lucha

³³⁴ Un número considerable de miembros de su familia estuvieron vinculados al mundo artístico literario: su padre era el sainetero Antonio Paso Cano y hasta el final de sus días trabajó e incluso estrenó varias obras en colaboración con sus hijos Manuel y Enrique Paso Andrés; la madre fue la actriz Juana Gil Andrés y un tío suyo era el periodista y poeta Manuel Paso. En F. Pedraza, *obra cit.*, pág. 150.

³³⁵ Alfonso Paso se estrenó con los teus durante sus años universitarios en Madrid y por la amistad con José Gordón, Alfonso Sastre entre otros, participó en iniciativas teatrales como Arte Nuevo. Sin embargo, el tipo de teatro que después cultivó con el que cosechó numerosos éxitos "le valieron la animadversión de la intelectualidad progresista". El escritor, en parte, ante tal rechazo, adoptó una postura en defensa del Régimen, principalmente en las postrimerías de la España del Caudillo. *Ibidem*, pág. 151.

³³⁶ F. Díaz-Plaja, *obra cit.*, pág. 212.

³³⁷ P. Ríos Sánchez, *obra cit.*, pág. 968. El manual de F. Pedraza no lo menciona.

contra los protestantes de Flandes en la guerra de los Países Bajos.³³⁸

Ahora bien, la sorpresa vino cuando Alfonso Paso "*tampoco estaba a salvo de la censura en el aspecto moral*"³³⁹ porque, en una ocasión, un censor le amenazó con prohibirle el estreno de una de sus obras si no cambiaba la nacionalidad de los personajes -Pepe, Antonio, Marta y Lola-, dos matrimonios que se intercambiaban entre sí en un chalet de la sierra madrileña. Por tanto, Gastón, Louis, Pierrette y Eugène tomaron su puesto en un chalet de los Alpes franceses: "*aquella escandalosa situación no podía darse entre españoles. Ahora si ocurría en Francia ... Allí ya se sabe cómo son ...*"³⁴⁰

I.2.5. ALFONSO SASTRE. RECEPCIÓN Y RECREACIÓN DE *M.S.V. (Ó LA SANGRE Y LA CENIZA)* Y MIGUEL SERVET

El dramaturgo Alfonso Sastre (Madrid, 1925), figura destacable en el teatro de la post-guerra por su colaboración, junto con Buero Vallejo, en el nacimiento de un inconformismo y preocupación por la realidad existente, escribió *M. S. V. ó La sangre y la ceniza*³⁴¹. Corresponde a una de sus obras de madurez, en donde la materia dramática de "*denuncia social, de revuelta, de lucha*

³³⁸ *Ibidem*, pág. 969.

³³⁹ F. Díaz-Plaja, *obra cit.*, pág. 212.

³⁴⁰ *Ibidem*, pág. 212.

³⁴¹ Tomo como referencia el libro impreso de 1967, publicado en italiano, y en el año posterior en castellano. Se hicieron otras ediciones más de la obra. Vease Patrocinio Ríos, pág. 987.

contra la injusticia" había derivado en una "*praxis revolucionaria*".³⁴²

La pieza teatral aborda la muerte de Miguel Servet a petición de Calvino; sin embargo, no es una obra histórica, porque Alfonso Sastre se vale de la Historia para criticar a los regímenes europeos fascistas y, principalmente, el regente en España. En el libro *Crónica de una marginación*, de Francisco Caudet, Alfonso Sastre contesta sin ambages tales referencias intencionadas:

"A.S.- Sí, siempre que podíamos empleábamos la Historia para tratar de situaciones actuales. La Historia era siempre como una metáfora. Más que de Servet, la obra trataba de la censura fascista contra la vida intelectual, que era el problema nuestro. De modo que era una forma de enmascarar el ataque al sistema fascista en el que vivíamos, haciendo como que era un tema histórico. Ahora, claro, para que esa intención fuera evidente había que proceder a los anacronismos que ya había empleado, por cierto, en Guillermo Tell. [...]

¿Se podría decir que, aparte de la influencia de Brecht y de Valle Inclán, hay también la incorporación o culminación de unos viejos experimentos personales, realizados por tí antes en Asalto nocturno, Guillermo Tell y Oficio de Tinieblas?

A.S.- Debe haber de todo. Es como un resumen de experiencias anteriores, pero en gran libertad, en gran libertad incondicionada. Ahí sí que realmente la única cautela o astucia mía fue el tratar de hacer a través de la historia de Servet una crítica fuerte y dura al fascismo español. Eso significaba una cierta metáfora. Pero eso es lo único que había con astucia. Lo demás fue un empleo de una libertad incondicionada, fue trabajar como si no hubiera censura, como si uno

³⁴² *Ibidem*, p. 974.

fuera libre."³⁴³

Como consecuencia, el Departamento de censura prohibió su publicación en la edición de *Teatro completo* de Aguilar, incluso teniendo ya el tomo preparado para la encuadernación en papel biblia y, pese a que la censura contemplaba una "*mayor benevolencia para los libros caros*" por aquel entonces.³⁴⁴

Por otro lado, la Censura de Obras Teatrales no dudó en devolver la obra rápidamente al peticionario, algo poco extraño desde el inicio, y así el autor quiso saber si obtenía la Guía³⁴⁵.

La solicitud de *M. S. V. (La sangre y la ceniza)*³⁴⁶ (30-01-1971) la firmaba Juan Antonio García Núñez de Bululú, Mimo Teatro³⁴⁷, compañía formada por Marcelino Rubal Sanz, Esmeraldo Cano Conesa, Rodolfo Ruíz Ligerero, Antonio Llopis, Eliseo Alcaraz Moreno y María del Carmen Pose Calvo, para que la "*Tragicomedia M. S. V., basada en textos de Alfonso Sastre sobre Miguel Servet*" se representara el 15 de abril de los corrientes en el teatro Valladolid, en la ciudad que da nombre. Adjuntaron también la sinopsis argumental, un requisito

³⁴³ Francisco Caudet, *obra cit.*, pág. 104.

³⁴⁴ *Ibidem*, pág. 103. También M. L. Abellán detalla el expediente de dicha edición, *obra cit.*, págs. 127-135.

³⁴⁵ "Yo le pedí a Marsillach, no que la estrenara, pero que la presentara a censura. Porque el autor directamente no podía presentar una obra. Si no se presentaba un proyecto concreto de escena, la censura no leía las obras ... Cuando una compañía presentaba un proyecto con fechas de estreno, con tal local, con tal reparto, solamente así era cuando la censura estudiaba una obra. Yo le pedía a Marsillach, no que tuviera él el proyecto real de estrenarla –yo no quería imponerle eso-, pero que me firmara la instancia pidiendo que la obra fuera leída. Y no se atrevió tampoco, viendo, que si lo hacía, iba a tener problemas con el Ministerio para sus propios proyectos", *Ibidem*, págs. 103-4.

³⁴⁶ Expediente de censura: núm.: 69-71, núm. caja: 85340, topogr.: 83/55.

³⁴⁷ Alfonso Sastre trabajó mucho con este grupo independiente, el cual "*se radicalizó mucho en el aspecto político, hubo entre ellos distintos grados de radicalización, diferencias políticas grandes, y se rompió. Parte del grupo se fue a El Salvador. Los que se quedaron en Madrid apenas hicieron nada.*", *Ibidem*, pág. 79.

imprescindible de las instancias pero que pocas peticiones lo presentan³⁴⁸.

El proceso enjuiciador se prolongó más de lo habitual porque los tres censores de rigor que intervinieron en la primera lectura, a saber, el reverendo padre José María Artola, Amadeo Ruiz Martínez y José Luis Vázquez Dodero, solicitaron los juicios de dos vocales más, Florentino Soria Heredia y Jesús Vasallo Ramos. A tenor de los cinco informes, la Junta (2-03-1971) resolvió *“devolvérselo al grupo solicitante a fin de que el autor de la versión castellana rehaga ésta, manteniendo la precisa fidelidad a la época en que la acción se desenvuelve e incluso suprimir ciertas alusiones de tono contestatario que tampoco corresponden a la época en que la obra fue escrita.”*

Cuando Alfonso Sastre recibió ese comunicado de la censura se cumplían las expectativas previstas porque, él mismo, mientras creaba la obra, se *"daba cuenta de que iba a tener dificultades enormes para su representación"*, pensamiento que le llevó definitivamente a que se olvidara *"de todo condicionamiento práctico de la escena, de las compañías que la podían estrenar ... Yo, en fin, escribí esta obra con una libertad absoluta porque sabía que no se iba a estrenar"*.³⁴⁹

Ahora bien, la obra se presentó (9-08-1976) de nuevo a censura con el

³⁴⁸ Sinopsis argumental: *"Se trata en esta obra de esbozar la vida y obra de Miguel Servet, quedo vivo por la Inquisición Calvinista en el año 1553. La obra intenta reflejar los motivos por los cuales fue sentenciado a muerte, así como de dar una dimensión humanista a esta gran figura que fue Servet. Este personaje sirve para situar históricamente una época y sus tremendos conflictos. Una época extraordinariamente dogmática y que cierra toda posibilidad al diálogo. La acción se sitúa tanto en Viena como en Ginebra. Tanto en un lugar como en el otro encuentra iguales o parecidas circunstancias que le obligan a huir y finalmente ser condenado y quemado, en la hoguera, por un fanático, Calvino, que deforma a su antojo Biblia, Evangelios con el solo objeto de mantener lo que un personaje define como "teocracia": este hombre, ambicioso y anormal, justifica todas sus acciones en el nombre de Dios. En el nombre de Dios condena a muerte a Miguel Servet y en su nombre son esparcidas por el viento sus cenizas."*

³⁴⁹ *Ibidem*, pág. 103.

título de *Miguel Servet*³⁵⁰ por la compañía El Búho para la Sala Cadarso de Madrid, el 15 de septiembre. La operación también se alargó mucho porque Antonio de Zubiaurre no se atrevió a autorizarla por sus "*tesis fuertes y excesivas*" y propuso que pasara a Pleno proque "*como en tantos casos semejantes, la figura de un "heterodoxo" -Miguel Servet aquí- se utiliza de pretexto o motivo para una valoración de la actitud de la Iglesia, lo cual toca en terreno difícil por relacionarse en general, con el dogma y la moral cristianas. Además, en este larguísimo Miguel Servet, el intento de aproximación (en lo político y en lo social) es obvio en toda la obra.*"³⁵¹ Además, "*la personalidad del autor*" también influyó en la decisión de que la obra pasara a Pleno, según apunta una nota aparte.

El Pleno (17-09-1976) autorizó su representación para mayores de dieciocho, a reserva del visado del ensayo general, y sin supresiones³⁵².

Manuel L. Abellán recuerda el estreno en Barcelona en enero de 1977, en el que "*no faltaron las amenazas de atentado, llegándose incluso a la fehaciente comprobación de las mismas*"³⁵³.

³⁵⁰ Expediente de censura: núm.: 1127-76, núm. caja: 85629, topogr.: 83/56.

³⁵¹ Sastre solucionaba la objeción de "larguísimo" apuntada por el censor: "si el texto dura tres horas, que dure. Cuando algún día se represente se podrá proceder a una reducción del texto según la compañía", *Ibidem*, pág. 103.

³⁵² El Pleno acordó: R. P. Jesús Cea Buján (7-09-1976)- Cámara. Alfredo Mampaso Bueno (17-09-1976)- A.M.18. Epílogo suprimido. Florencio Martínez Ruiz (7-09-1976)- A.M.18. Moreno Reina (7-09-1976)- Cámara. Luis García Cernuda (10-09-1976)- A.M.18. Juan Emilio Aragonés (10-09-1976)- A.M.18. Pedro Barceló Roselló (14-09-1976)- A.M.18. José Luis Vázquez Dodero (7-09-1976)- Cámara. Manuel Díez Crespo (7-09-1976)- A.M.18 Pleno. Antonio Albizu- A.M.18. Antonio de Zubiaurre- ? Jesús Vasallo (7-09-1976)- A.M.18. Supresiones. Luis Tejedor (7-09-1976)- A.M.18. Supresiones. Fernando Mier (10-09-1976)- A.M.18. José E. Guerra (21-09-1876)- A.M.18.

³⁵³ *Ibidem*, pág. 103.

I.2.6. CARLOS MUÑIZ. RECEPCIÓN DE LA TRAGICOMEDIA DEL *SERENÍSMO PRÍNCIPE DON CARLOS*

Carlos Muñiz (Madrid, 1927-1994), Licenciado en Derecho, funcionario del Ministerio de Hacienda, censor de la Sección de Teatro y dramaturgo de vocación tardía, se inició en el realismo social con la inevitable influencia bueriana, estilo que evolucionó hacia una estética expresionista con rasgos críticos esperpénticos.³⁵⁴ Dentro de esa línea pertenece *La Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, escrita en 1972 y publicada en Madrid (Cuadernos para el diálogo, 1974), finalista del premio Lope de Vega en 1973 y estrenada (10-11-1980) en el Centro Cultural de la Villa de Madrid por la compañía Teatro de Hoy. El motivo del estreno una vez que las leyes franquistas hubieran sido desarticuladas se debió gracias al sistema censor.

El drama, compuesto de dieciocho cuadros, repartidos en dos partes y un prólogo, se centra en las relaciones entre Felipe II y su hijo y, en consecuencia, el enfrentamiento entre las dos Españas que cada uno de los personajes representan: "*un Felipe II austero y reaccionario*", un cristiano que, visto desde un punto esperpéntico, vive la religión en su afán de coleccionar reliquias y "*menudillos de santos*" por su valor intercesor y milagrero³⁵⁵; y, por el otro lado, su hijo cojitranco, acusado de loco y de impotente quien "*esconde una mente lúcida con la que denuncia la corrupta y rijosa vida de la corte*" además que desvela su amor a la libertad y, su apoyo a los enemigos de la corona. Eso provoca que, en el

³⁵⁴ César Oliva.- *Cuatro dramaturgos "realistas" en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas.* (Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda). Universidad de Murcia, 1978, pág. 37.

³⁵⁵ P. Ríos Sánchez, obra cit., pág. 991.

desenlace final, Carlos Muñiz convierta al príncipe en víctima con un grave castigo impuesto por su padre.³⁵⁶

Esa atmósfera intolerante y represiva surge desde el principio de la obra, porque el prólogo presenta el auto de fe con asistencia de reyes, nobles y eclesiásticos, celebrado en Valladolid el 8 de octubre de 1559, "*donde se condenó al hereje Carlos de Seso, a su esposa y a otros desviados de la ortodoxia e incursos en el mismo delito de "fe sin obras" y "negación del Purgatorio": fray Domingo de Rojas, Pedro de Cazalla, cura de Pedrosa, Juan Sánchez, Domingo Sánchez y algunas monjas*". Inmerso en ese ambiente coercitivo, el autor "*censura a los representantes de la Iglesia como únicos y encarnecidos enemigos de los seguidores de Lutero (postura del obispo de Zamora)*"; la persecución del monarca por todo lo que estuviera en contacto con el luteranismo: la libertad que gozan en Francia los calvinistas y los luteranos, la pragmática de Aranjuez por la que ningún español podía cruzar las fronteras nacionales para que no se contagiaran. En el lado opuesto, don Carlos que se muestra indiferente ante la materia religiosa a lo largo de numerosos pasajes, pero el de mayor trascendencia, quizás, es cuando desea comulgar sin la absolución del confesor al modo de la fe luterana, el monarca Felipe tomó la transgresión como excusa para su ejecución³⁵⁷.

De acuerdo con el autor, eligió este asunto por dos motivos: "*el deseo de responder con la verdad esperpéntica a las muchas y estrafalarias patrañas que se han dramatizado, a través de los tiempos, entorno a la triste figura del serenísimo príncipe don Carlos*" y "*desmitificar un momento de la Historia harto sombrío, aunque todavía ciertos sectores, más amplios de lo que sería deseable, se empeñan en proponer como glorioso, nítido, impecable*".³⁵⁸ Dentro de esos

³⁵⁶ *Ibidem*, pág. 993.

³⁵⁷ *Ibidem*, págs. 990-2.

³⁵⁸ Carlos Muñiz.- *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, págs. 8-9, hallado en F. Pedraza, *obra cit.*, págs. 351-2.

"sectores más amplios" cabría incluir a la censura, que prohibió su representación dos veces, el 31 de octubre de 1972 y, la segunda, el 5 de febrero de 1973 después de interponer Pleno por recurso.

El expediente manifiesta una vez más la rígida actuación censora³⁵⁹. Justo Alonso Osorio solicitó (18-10-1972) la Guía de Censura para el teatro Poliorama de Barcelona, el próximo enero por la compañía Manuel Galiana, Agustín González, Ana Belén, bajo la dirección de Alberto González Vergel y decoración de Mampaso. Los vocales -José María García-Cernuda Calleja, Florentino Soria Heredia y Sebastián Bautista de la Torre- prohibieron su representación, y a petición del último, el reverendo padre Jesús Cea Buján, emitió otro veredicto prohibitivo.

Los censores argumentaron ese dictamen de acuerdo con la normativa legal de calificación de Obras Teatrales (Orden de 6 de febrero de 1964). Florentino Soria aporta la número 10 que vigilaba "*aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo*". La 18 consistía en que "*cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree, por la reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida*". Y finalmente la norma 14, alegada también por el Sr. Jesús Cea Buján, prohibía:

“1º. La presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas.

2º. La presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atente de alguna manera contra instituciones o ceremonias, que el recto orden exige sean tratadas respetuosamente. En cuanto a la presentación de los personajes, ha de quedar suficientemente clara para los espectadores la

distinción entre la conducta de los personajes y lo que representan.

3º. El falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos."³⁶⁰

Con esos informes, la Junta de Censura vedó su estreno y, escrito a mano, aclara "*Previa deliberación: el vocal Sr. Bautista de la Torre que había recabado informe Eclesiástico, se pronuncia por la Prohibición de acuerdo con la propuesta en tal sentido del ponente Sr. Soria.*"

Ahora bien, el empresario teatral Justo Alonso Osorio "*que no considera dicha obra realmente transgresora de las tres normas citadas, por las razones que el propio autor expone en sendos escritos que se adjuntan, dirigidos a V.I. y a la Junta de Censura Teatral (Anexos UNO y DOS)*", solicitó que "*al amparo de lo dispuesto en el art. 7º. de la Orden de ese departamento de 27 de octubre de 1970, se tenga por interpuesto en tiempo y forma el presente recurso contra el citado acuerdo y se considere la posibilidad de permitir las representaciones de la "Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos", dado que se trata de un texto rigurosamente inspirado en los hechos históricos que realmente se produjeron a la sazón*"³⁶¹.

En respuesta a eso, el 20 de noviembre se interponía el pleno, con diez propuestas de prohibición, cinco de autorización y la de Florencio Martínez Ruiz (28-11/23-12)³⁶² que se supeditaba al del Pleno³⁶³.

³⁵⁹ Véase el expediente en el capítulo siguiente.

³⁶⁰ Luciano García Lorenzo, *obra cit.*, págs. 232-3.

³⁶¹ En el expediente sólo se encuentra el Anexo Dos.

³⁶² Siempre ponían la fecha de entrada y salida de la obra, cuando recogía y devolvía el libreto junto con el dictamen propuesto.

³⁶³ La relación de vocales que prohibieron el estreno: R. P. José María Artola (21-11/28-11) R. P. Jesús Cea Buján, Sebastián Bautista de la Torre, Florentino Soria Heredia, Alfredo Mampaso Bueno (21-11/12-12), José María García-Cernuda Calleja, José Luis Vázquez Dodero (23-12/26-12), Federico Muelas Pérez Santa Coloma (26-12/8-01-1973), Antonio Zubiaurre Martínez (29-12/2-01-1973), Antonio Albizu Salegui (9-01-1973/12-01). Los vocales que autorizaron: Juan

En consecuencia, el jefe de Sección de Promoción informa de la decisión tomada al Subdirector General (5-02-1973) y añadió "*que teniendo en cuenta la rigurosa apoyatura histórica de la obra, la conclusión de un fallo prohibitivo ofrece serias dificultades y debe meditarse profundamente*"; así, le envía una "*copia del recurso presentado por el autor, fotocopia de los informes emitidos por todos y cada uno de los vocales y el texto literario de la obra*". Según la información del expediente, la resolución del Subdirector se silencia, aunque las evidencias demuestran que se inclinó como la mayoría a prohibir la obra de un ex-censor y de un dramaturgo "*español que cobra buenos dineritos del Estado por sus adaptaciones televisivas*"³⁶⁴.

Emilio Aragonés Daroca (12-12/19-12), Pedro Barceló Roselló (19-12/26-12), Manuel Díez-Crespo (26-12/29-12), Jesús Vasallo Ramos (2-01/12-01), Luis Tejedor Pérez (12-01/16-01).

³⁶⁴ Jesús Vasallo Ramos hizo ese comentario en su informe. De sus dedicaciones profesionales, destaca la labor censora de menos de seis meses por consejo de Antonio Buero Vallejo. Este le animó para que aceptara el cargo ofrecido con el fin de salvar desde ese puesto obras que de otra forma habrían sido prohibidas. Muñiz, después de algún pequeño enfrentamiento, recibió el cese por orden ministerial a raíz de haber firmado un escrito en defensa de los derechos de los mineros asturianos. Patricia O'Connor y Anthony M. Pasquariello.- "Conversaciones con la generación realista", *Estreno*, núm. 2-2, 1976, págs. 8-28. Cf. Berta Muñoz Cáliz- *Dos actitudes frente a la censura: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre*. Memoria de Licenciatura, Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, 1992, pág. 28, (inédita).

I. 3. CONCLUSIÓN

El estudio de los expedientes de las obras en relación con la figura de Lutero y su doctrina nos conduce al punto de partida. El comportamiento reactivo de la censura a las representaciones teatrales basadas en ciertos hechos de la historia de España y de occidente, queda manifiestamente reflejado en los documentos aportados. Algunas se libraron de las garras inquisidoras, pero el balance de las que sí lo hicieron computa un dato nada halagüeño.

Los reparos emitidos se centraban en la presunta peligrosidad temática, en el planteamiento socio-político y religioso y en la animadversión del escritor en cuestión de quien sospechaban una intencionalidad doble en sus líneas creadas.

De las dos obras que abordan en su integridad la vida de Martín Lutero, el Archivo recoge sólo una que, incluso retitulada, optaron por condescender en su lectura dando al autor una oportunidad muy a su pesar. Los interesados siempre sembraban vanas esperanzas porque la respuesta yacía indiscutiblemente en sus mentes herméticas.

Hasta ahora, por lo tanto, la obra de Osborne marca sustanciosas diferencias en cuanto al trato deferente que la Sección de Teatro dió, no a la obra en sí, sino al escritor que también jugaba un papel importante en trascendentales decisiones. En su caso, la traducción al castellano era de Antonio Gobernado, con lo que las presuntas sospechas que los funcionarios podían esgrimir no resultaban del todo tan sencillas para su demostración.

Los resultados en los otros títulos, donde el tema de Lutero estaba expuesto de manera tangencial, tampoco los calificamos de favorables. De las tres piezas teatrales presentadas a censura, dos pasaron las barreras censoras y con matizaciones. Una fue prohibida en su primer intento teniendo la friolera espera

de cinco años y la otra fue autorizada en dos ocasiones, de las cuales la segunda con importantes supresiones en sus líneas originales.

En resumidas cuentas, ante ese pobretón e insatisfactorio panorama, la sociedad española se encontraba inmersa en una cultura obsoleta y arraigada en la corriente alienante que determinaba el máximo responsable del Estado Español.

I.4. EXPEDIENTES DE ALGUNAS OBRAS DE RICARDO LÓPEZ ARANDA

*FORTUNATA Y JACINTA*_ Adaptador: Ricardo López Aranda

DICTAMEN: A. M. 18

FECHA: 15-08-1969

Nº. EXPEDIENTE: 275-69

Nº. CAJA: 85256

CENSOR: Nieves Sunyer Roig DICTAMEN: A. M. 18

CENSOR: José María Ortiz DICTAMEN: A. M. 18

CENSOR: Carlos Suevos DICTAMEN: A. M. 18

La compañía Natividad Macho Álvarez "Nati Mistral" solicitó (21-07-1969) el estreno de la versión teatral de López Aranda basada en la novela Fortunata y Jacinta, original de Benito Pérez Galdós, en el Teatro Lara de Madrid para el 24 de septiembre. El cuadro artístico, bajo la dirección de Alberto González Vergel, estaba compuesto además de la actriz titular de la compañía, Félix Sancho Gracia, Lola Herrera, Francisco Merino, Josefina Serratosa, Carmen Rossi, Sonsoles Benecicto, Mimi Muñoz, Teresa Hurtado, Isabel Ortega, entre otros. Como era preceptivo se incluyó la sinopsis argumental de la pieza :

"Juan Santa Cruz, deja de ser amante de Fortunata para contraer matrimonio con su prima Jacinta. Fortunata se casa con Maximiliano segura de poder convertirse en una mujer honorable. Pasado algún tiempo, Fortunata cae

de nuevo en brazos de Juan y abandona a Maximiliano, que es recluido en un manicomio. Juan deja definitivamente a Fortunata por Aurora y aquella muere dejando un hijo que adopta Jacinta."

La solicitud pasó a la Junta de Censura constituida por Florencio Martínez Ruiz, Carlos Suevos, Nieves Sunyer Roig, Luis Tejedor Pérez, José Luis Vázquez Dodero y José María Ortiz como secretario, la cual en reunión del el 5 de agosto la autorizaba para "mayores de dieciocho años, no radiable, a reserva del ensayo el general y con supresiones en el Acto 1º. Páginas- 11, 18, 19, 27, 37 y en el Acto 2º. Páginas- 22, 25, 26, 27, 29.

Ante tal dictamen, el autor de la obra escribió al Departamento de Teatro para que autorizaran la inclusión de unas frases apostilladas durante los ensayos como mejora en el hilo argumental, y asimismo aprovechó para que revisaran y autorizaran los cortes realizados en la copia del archivo. Siguió su curso legal convocándose de nuevo la Junta, en la cual la petición fue desestimada, decisión comunicada el 24 de septiembre:

Ilmo. Sr. D. Manuel Andrés Zabala en Madrid a 23 de septiembre de 1969.

Rvdo. Padre José María Artola Barrenechea

Rvdo. Padre Jesús Cea Buján

D. Juan Emilio Aragonés

D. Sebastián Bautista de la Torre

D. Manuel Díez Crespo

D. Gabriel Elorriaga

D. Alfredo Mampaso

D. Florencio Martínez Ruiz

D. Florentino Soria Heredia

D. Carlos Suevos

D. Luis Tejedor Pérez

D. Manuel Fraga de Lis

Constituido bajo la presidencia del Ilmo. Sr. D. Manuel Andrés Zabala, la Junta de Censura de Obras Teatrales con asistencia de los vocales que al margen se relacionan.

Se consideran las frases adicionales que presenta el autor de la adaptación de la obra de Pérez Galdós, "FORTUNATA Y JACINTA", D. Ricardo López Aranda, y por unanimidad se acuerda autorizar las correspondientes a las páginas 10, 26, 27 del Acto I, y se prohíbe la correspondiente a la pág. 22.

En el Acto II se autoriza la correspondiente a la pág. 1 y 25 prohibiendo las demás.

Las frases o palabras autorizadas se incluyen en el texto con el sello de autorizadas; las prohibidas ni se incluyen ni figuran con ningún sello en dicho texto.

(Rúbrica)

Visto bueno del Presidente

Pese a todo esto, los inspectores en el ensayo general detectaron irregularidades en la materia dramática, por lo que escribieron el siguiente acta:

Delegación provincial
CONCEPTO Cultura Popular y Espectáculos
ACTA N.º. 457585
Nos. 81 y 74.

En .Madrid..... a ..25... de ...septiembre.. de mil novecientos ..setenta y nueve...,

constituída la Inspección del Ministerio de Información y Turismo integrada por ..Pedro María Ochoa Vargas y Alberto Arbilla Espelarin... en la ...calle.. de ..Corredera Baja... número ..12.., piso, donde existe ..Teatro Lara... propiedad de ...Patronato Lara..., con domicilio en ...ídem..., al objeto de ..inspeccionar..., y presente ..D. Mariano Avilés del Castillo y D. Joaquín Vila Puig., como ..Gerente del Teatro y Representante de la Compañía, respectivamente..., fue requerido para ...facilitar la inspección y del exámen practicado resultó ..que en la representación de la obra "Fortunata y Jacinta" en la noche de hoy se han observado las siguientes alteraciones con respecto al ensayo general. Primero, el texto: a) acto 1º. pág. 11 doña Guillermina dice: "el malnacido zorronas nosotras"; b) en la misma página una carta en lugar del telegrama cambiando el texto, c) Acto 2º. pág. 22 Mauricio dice: "puta y tonta te harás de oro". Segundo, alteraciones de puesta en escena: a) en el comienzo de la obra, Juan soba a Jacinta en pechos, glúteos, espalda y caderas, b) igualmente a Fortunata, c) en la escena del Reformatorio alteración básica de la versión dada, en el ensayo, en el que se autorizó cierto zarandeo a la monja sor Antonia por las internadas en estado de embriaguez, llevando a cabo una serie de actos que crean una atmósfera de auténtica vejación a la persona y figura que representa la religiosa, levantándola incluso las faldas, con insultos y alusiones a su estado, provocaciones, etc. Tercero. Alteraciones de vestuario. a) La artista Fortunata ha exhibido un corpiño distinto al autorizado en el ensayo y, que es de un escote excesivamente pronunciado y que, constantemente se le caen las hombreras; b) igualmente es distinto al autorizado el traje de Jacinta. c) El personaje Juan sale en escena con el torso desnudo y permanece en la misma en dicha forma y no

autorizada ésta en el ensayo -----

Por todo lo cual, la Inspección hace constar que se supone infringidas las O. O. M. M. de 16 de febrero de 1955 y de 6 de febrero de 1964 y especialmente las normas de censura dictadas por la Inspección en el ensayo general en la que se dió la conformidad a la puesta en escena vista en dicho ensayo de fecha 22 de septiembre actual, ya que la guía de Censura de 5 de agosto de 1969 autoriza la representación, "a reserva del visado general".

Por la Inspección le fue entregado a D. Mariano Avilés del Castillo y a Don Joaquín Vila Puig copia de este acta con las advertencias que figuran en sello en tinta y con requerimiento expreso a los mismos de que, a partir de esta misma fecha deberán ajustarse en las representaciones sucesivas a la puesta en escena autorizada en el ensayo general.

El gerente de T. Lara

Los Inspectores

(Rúbrica)

(Rúbricas)

El Representante de la Cía.

(Rúbrica)

"Por la Inspección le fue entregado a D. duplicado de este acta y se le manifestó que laO. M. de 22 de octubre de 1956..., le concede un plazo de SIETE DÍAS HÁBILES a partir de la fecha de este Acta para presentar escrito de descargos ante el Ilmo. Sr. Delegado Provincial de Información y

Turismo, calle Duque de Medinaceli, n.º 2, Madrid-14."

INFORMES DE LOS CENSORES

Nieves Sunyer Roig (5-08-1969):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS

SUPRESIONES: SI

RADIABLE: NO

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI

ARGUMENTO:

"La célebre obra de Pérez Galdós en esta adaptación pierde todo el valor de ambientación de un medio social y de una época, para quedar reducida a los borrascosos amores del protagonista con su mujer Jacinta y su "amiga" Fortunata, con todo el trasfondo que éstos comportan. Considero que la adaptación no ha sido afortunada, pues ha quedado reducida a un melodrama folletinesco."

INFORME:

"Melodrama folletinesco con un lenguaje descarado y procaz. No le veo, sin embargo, inconveniente para no autorizarla o suprimir frases. Puede pues autorizarse para mayores de dieciocho años. Considero necesario un riguroso visado del ensayo general por las situaciones que abundan a lo largo de toda la obra.

Suprimir las frases que se citan." (escrito con pluma)

SUPRESIONES:

Acto 1º.- Págs. 10, 18, 37.

Acto 2º. Págs. 1, 23.

José María Ortiz (5-08-1969):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS

SUPRESIONES: (Ver dorso)

RADIABLE: NO

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI

INFORME:

"Sin reparos para que pueda tolerarse su autorización para mayores de dieciocho años. Digo tolerarse a causa del trabajo del adaptador. Cortes los señalados en los apartados correspondientes que quizás pueden reconsiderarse si así lo pide la empresa que pretende el estreno de Fortunata. Requiere un riguroso visado de ensayo general por las características de la obra y de la "manera de hacer" de la actriz que ha de interpretarla: Nati Mistral".

SUPRESIONES:

Acto 1º. Páginas: "10 (falta todo), 11, 18, 19, 27, 37."

Acto 2º. Páginas: "22, 25, 26, 27, 29."

Carlos Suevos (5-08-1969):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS

SUPRESIONES: SI

RADIABLE: NO

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI

INFORME:

"Adaptación vulgar y sin obtener todo lo que se podía de la obra."

SUPRESIONES:

Acto 1º. Páginas: "10, 18 y 37".

Acto 2º. Páginas: "1 y 23".

José Luis Vázquez Doderó (5-08-1969):

No hay dictamen.

TACHADURAS SEÑALADAS EN EL LIBRETO

Tanto en el libreto como en un pequeño trozo de papel escrito con bolígrafo azul suprimieron lo siguiente:

Acto 1º.

Página 1. "Jacinta: [...] Tus juegos monstruosos se han apoderado de mí; ¡Y me gustan ya más que a tí!"

Página 10. "Jacinta: Y no mandan ricachones [...] Jardineros del Pardo [...] Todos escuchan. ¿Qué dice?"

Página 11. "Jacinta: Cabronas nosotras".

Página 18. "Jacinta: Se le ha perdido algo entre tus piernas, y está buscándolo."

Página 19. "Jacinta: puta de café cantante! [...] una puta en casa [...] puta acreditada".

Página 37. "Fortunata: [...] ¡Tú y todas! que os encerráis aquí para retozar a vuestras anchas con los curárganos de babero ...! Y con los que no son de babero

...!

[...] la puta! La más puta que parió madre!"

Acto 2º:

Página 1. "[...] ni que leches"

Página 9. "caerse espatarrada" (Papitos)

Página 22. "Mauricia: Puta y tonta".

Página 23. "Mauricia: Mujer que nos han puesto otra vez rey y llega hoy [...]"

"Manolita: Restauración por todo lo alto ¡Que negociación!"

Página 25. "Fortunata: Para una puta, un chulo, un zángano".

Página 26. "Fortunata: [...] puta [...]"

Página 27. "Fortunata: [...] la puta [...]"

Página 29. "Jacinta: Puta [...]"

OTROS DOCUMENTOS DE INTERÉS

1.- La carta de Ricardo López Aranda por las expresiones tachadas por los censores y solicita la aprobación de frases nuevas añadidas al guión inicial. El documento original tiene en tinta roja en el margen derecho de arriba lo siguiente: "*Se autorizan las frases selladas. Junta 23-04-1969*". Asimismo, sobre la frase "*¿Cabronas nosotras?*" está escrito: "*No se autoriza. No*". La única vez que se autorizó la palabra "*puta*" fue en el segundo acto, página 25.

Entrada n.º 1639

Día: 23 Mes: Sept. Año:1969

A la Junta de Censura Teatral.

Muy Sres. míos:

Como autor de la adaptación teatral de la novela de D. Benito Pérez Galdós, "FORTUNATA Y JACINTA", obra autorizada ya por esa Junta y que será estrenada el próximo día 24 en el teatro Lara de Madrid -y en nombre propio y de la empresa- les ruego tengan a bien considerar algunas frases añadidas a última hora durante los ensayos. Frases pocas, y todas de orden puramente funcional que en nada afectan ni al trazado de los caracteres de los personajes, ni a las situaciones planteadas, y que han sido tomadas al pie de la letra del texto original de Pérez Galdós.

Pág. 10.- Al pie de:

D^a. Guillermina: "Dos mil quinientas, y por hacer una caridad".

Se añade:

JOSE: "Releches con la tía esta".

D^a. Guillermina: "No, no me enfado por la flor, que peores cosas le dijeron a Cristo".

Y en la misma página 10. Al pie de

... "tú calla ..."

SEGUNDA: "La señora se aboca con Castelar o con el señol de Pi".

D^a. Guillermina: "Déjeme usted de pi y de pa: yo no le puedo buscar a usted ningún destino".

Pág. 26. Al pie de:

"De modé que otra vez aquí ...?"

Se añade:

Mauricia: "Sí, hija, de cuarentena religiosa".

Pág. 27. Al pie de:

Fortunata: "¡Qué mala eres ...!"

Se añade:

Mauricia: "Doña Lupe y el curángano te han encerrado aquí para reformarte.

¡Pues si que vas a salir buena ...!"

SEGUNDO ACTO

Pág. 1. Al pie de:

D^a. Guadalupe: "Vas a herniarte sólo de llamarla" (se añade)

"Viciosón; y eso que es sietemesino ..."

Asímismo se suplica sea permitido decir la palabra puta en cuatro ocasiones teniendo en cuenta que las tres primeras están enormemente separadas en el tiempo de acción, perteneciendo a escenas completamente distintas y buscando tan sólo un efecto cómico en las tres primeras. Viniendo la cuarta exigida por el contexto dramático.

PRIMER ACTO

Pág. 32.

Mauricia: "Pero si hasta las golondrinas, al pasar, te llamarán puta".

SEGUNDO ACTO

Pág. 22

Mauricia: "Puta y tonta: te harás de oro ..."

Pág. 25.

Fortunata: "Para una puta, un chulo, un zángano".

Pág. 26.

Fortunata: "Eres hijo de Fortunata, la puta".

Finalmente cuando en la página 11 (ACTO PRIMERO) Doña Guillermina dice: "¿Cabronas nosotras?". Se ruega sea permitido decir esa palabra habida cuenta de que si bien es lógico que resultaría improcedente decirla delante de un niño, al no existir ya el niño físicamente sobre la escena ni en este, ni en ningún momento de la obra, queda, creemos, eliminado la inconveniencia. Ya la palabra en sí, busca, tan sólo, un efecto cómico que cierre situación.

Tanto el autor como la empresa piden disculpas a los componentes de esa Junta de Censura por esta petición de última hora. Y les agradezco su interés cualquiera que sea el resultado que obtenga esta petición.

Con mis más respetuosos saludos

(Rúbrica: Ricardo López Aranda)

2.- El informe del Subdirector General de Espectáculos sobre el estreno de la obra en Madrid.

NOTA SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE "FORTUNATA Y JACINTA" EN EL TEATRO LARA DE MADRID

1. La obra, adaptación libre y desafortunada de la novela de Pérez Galdós, realizada por Ricardo López Aranda, fue dictaminada por la Junta de Censura de

Obras Teatrales en 5 de agosto.

2. La Junta la aprobó por mayoría con determinadas supresiones y advertencias que figuran en el expediente.

3. Se extendió guía de censura, asimismo con fecha 5 de agosto, en la que figura, además de las supresiones y advertencias de la Junta, una condición, en el sentido de que la representación se autoriza "a reserva del visado del ensayo general".

4. Este visado realizado por dos inspectores del Departamento, fue de entera conformidad y, en consecuencia, se levantó acta sobre tal extremo con fecha 22 de septiembre.

5. El 24 de septiembre se estrenó la obra y el Delegado de Madrid, presente en ella, ejerció su facultad de denuncia por entender que aquella se desviaba de la autorizada.

6. En la noche de ayer, me personé en el Teatro Lara a la hora de la representación, acompañado de los mismos dos inspectores que habían dado el visto bueno al ensayo general.

7. Pudo comprobarse que, en efecto, la representación dada se apartaba de las autorizaciones de libro y de ensayo, en tres aspectos: introducción en el texto de frases no autorizadas o que no figuraban en el original presentado; y alteraciones sustanciales en la puesta en escena de la obra.

8. Al final de la representación, ambos inspectores en mi presencia, y asistidos del Delegado de Madrid, requirieron al Gerente del Teatro y al Representante de la Empresa de la Compañía, a los que leyeron acta de infracción (que se adjunta como anexo), y que firmaron en reconocimiento y de conformidad con su contenido.

9. Por último, tanto Gerente como Representante, fueron requeridos por mí expresamente para que a partir de la próxima representación y en las sucesivas se ajusten estrictamente a la puesta en escena y al libro autorizados, bajo las

responsabilidades a que hubiere lugar, pudiendo llegar a prohibirse la representación de la obra.

10. Como consecuencia de todo lo anterior se ha iniciado expediente de la Delegación de Madrid para sancionar a los infractores y ha encargado a dicha Delegación proceda a comprobar las ulteriores puestas en escena para ver si el requerimiento hecho se cumple.

Madrid, 26 de septiembre de 1969

El Subdirector General de Espectáculos

3.- Artículo del diario *ABC* sobre el estreno de la obra.

VIERNES 26 SEPTIEMBRE DE 1969. EDICIÓN DE LA MAÑANA, páginas 79-80.

INFORMACIONES TEATRALES

UNA "FORTUNATA Y JACINTA", CON NATI MISTRAL, EN LARA.

Teatro: Lara. Título: "Fortunata y Jacinta". Autor: Ricardo López Aranda como libre adaptador de la novela de don Benito Pérez Galdós. Dirección: Alberto González Vergel. Intérpretes: Lola Herrera, Sancho Gracia, Nati Mistral, Mimi Muñoz, José María Navarro, Carmen Luján, María Nevado, Antonio Puga, Josefina Serratos, Luis Rico, Carmen Duque, Isabel Ortega, Carmen Rossy, Elena Arnao y María José Torres. Decorados: Emilio Burgos.

Reducir los siete años (1869-1876) en que transcurre la acción de "Fortunata y Jacinta" a poco más de dos horas es una empresa literaria que no puede realizarse sin producir algunas importantes evaporaciones. Es obra de alambique y serpentín. Es difícil, comprometida destilación. Lo que al final de su

operación de química literaria, ha obtenido Ricardo López Aranda no es ni la esencia ni la quintaesencia de la gran novela-río galdosiana: es un violento perfume en el que toda la riqueza social, toda la ebullidora vida matritense del tercio final del siglo XIX ha desaparecido sin que las gotas que caen en el tubo de ensayo del escritor sean lo que el olor es a la rosa.

En las dos mil páginas de Galdós hallamos un mundo, el alma de un país, los elementos sociológicos, morales y costumbristas de un pueblo. En los dos actos y no sé cuantos cuadros de López Aranda no queda más que un exacerbado sentimiento de complicación erótica que desvía a los campos de la perversión, lo que en el novelista no era sino el reflejo de una curiosidad de mujer celosa, de un anhelo de superación de una amante infortunada. Se traiciona, pues, a Galdós, despojándole de la palpitante riqueza de su tejido social y deformando el alma de sus dos desdichadas y admirables heroínas.

Pero, establecida la falta de identidad entre la novela y la pieza teatral de ella extraída, es obligado juzgar a esta última como un subproducto, como una obra autónoma, con todo lo que como tal pueda aportar al teatro español de nuestra hora. Y lo que aporta es un violento retroceso hacia el melodrama psicológico social. Al verse obligado a suprimir matices y componer sólo situaciones límite, López Aranda cae en un tipo de teatro gritador, excesivo que nos retrotrae al ambiente sentimental, falsamente sociológico de las novelas de Luis de Val, que en mi infancia se vendían todavía por entregas. Igual sucedería si alguien quisiera convertir en drama de dos horas novelas del mismo tipo y análogo sentido como "El Primo Basilio", de Eça de Queiroz, "Madame Bovary", de Flaubert, o los "Karamazov", de Dostoiewski. Quedarían el grito, la atrocidad, el sexo exaltado, la violencia sin razonamiento suficiente. Serían otras cosas distintas y, desde luego, inmensamente inferiores a su inspiración y pretexto. Aun olvidando, pues, la novela de Galdós, el drama titulado "Fortuna y Jacinta" se nos

aparece como la pseudo-expresión de un mundo que ya no existe, de unas diferencias sociales hoy enmascaradas por nuevos condicionamientos, de unas diferencias conceptuales hoy modificadas profundamente. Es decir, como una obra falseada, ya que ni es fiel al espíritu del siglo XIX ni nos brinda una mirada analítica, irónica en el más estricto sentido de esta palabra, sobre esa sociedad y esos caracteres desaparecidos.

Pese a tan inequívocos reparos de fondo, el trabajo de López Aranda ha sido arduo y en no pocos puntos eficaz, con un lenguaje dramático vigoroso, innecesariamente acogido al taco, a la expresión soez. La construcción por medio de cuadros sueltos está a medio camino entre el guión cinematográfico y el teatro de vanguardia, polémico, espectacular, a lo Peter Weiss. La influencia de este autor salta a la vista en la magnífica escena del reformatorio. El adaptador -si es lícito llamarle así- traiciona también el sentido de los personajes galdosianos, ya que Juanito Santa Cruz se casa enamorado de Jacinta, y Fortunata muere como consecuencia de su riña con Aurora, la nueva amante de Santa Cruz y no después de una discusión con Jacinta, lo que trastorna la evolución dramática de la relación celos-odio-emulación que une a las dos mujeres. Pasado el primer acto, se agudiza el sentido melodramático de la pieza, se intensifican el grito y la exacerbación y la obra produce fatiga y desconsuelo. Como teatro viene a ser un folletín decimonónico, sensiblero y fuera, en lo interno, de las corrientes actuales.

En lo externo, o sea, en la corporeización teatral, está dentro de las formas plásticas en vigencia, gracias sobre todo a la catarata de decorados ideados por Burgos con una habilidad que salva todas las mutaciones y evita la molesta impresión de estar dando saltos en el tiempo y en el espacio. González Vergel ha forzado una interpretación de descarnado realismo, de violentísimo expresionismo en la que intercala algunos efectos idealistas, como la presencia del falso hijo de Fortunata, personaje invisible, y algunos otros más que rompen la unidad

interpretativa y producen oscilaciones en la estética fundamental del espectáculo.

Nati Mistral realiza un heroico esfuerzo al servicio del personaje de Fortunata, al que López Aranda ha endurecido, robándole matices, dejándole en exceso lineal. Su interpretación, vigorosa, muy dramática, en escenas principales melodramáticas, es más brillante que profunda por falta de emoción verdadera, por más presencia del grito, de la voz vibrante y modulada, que de la entonación interna. Con todo un considerable trabajo de actriz para un personaje perfilado con brutalidad.

Más dúctil ha quedado la Jacinta atormentada pintada por López Aranda, y Lola Herrera la dota de finuras, exquisiteces, dramatismos contenidos y muy de dentro afuera, haciéndola humana, dramática, convincente en muchas ocasiones. Notable trabajo el de esta joven actriz. Brillante la difícilísima labor de Francisco Merino en el arduo personaje que es Maximiliano Rubin, ser tragicómico, ya que su drama inspira al mismo tiempo que compasión risa. Merino hace un ser de palpitante humanidad y nos da esa angustia acertando a salvar las escenas de gran guiñol a que obliga la premura de la acción. Duro, superficial, Sancho Gracia, de mejor el amante carnal apasionado que el hombre frívolo, débil y caprichoso que es el marido de Jacinta y amante de Fortunata. Brillan en sus escenas Carmen Rossy, Antonio Puga y Josefina Serratosa, aún dentro de un conjunto bien aunado, bien movido en un trabajo total de alto nivel.

"Fortunata y Jacinta" es un ambicioso proyecto teatral realizado con riqueza de medios, con eficacia, con calidad, pero irremediablemente desfasado y lejano a la par a nuestro tiempo y al de Galdós.- Lorenzo LÓPEZ SANCHO.

LAS SUBVERSIVAS

DICTAMEN: P

FECHA: 1-09-1970

Nº. EXPEDIENTE: 336-70

Nº. CAJA: 85312

CENSOR: R.P. José M^a. Artola Barrenechea DICTAMEN: P

CENSOR: Luis Tejedor Pérez DICTAMEN: A

CENSOR: Florencio Martínez Ruiz DICTAMEN: P

El 18 de agosto de 1970, Federico Ruiz Macías de la compañía teatral "Café teatro Ismael" solicitaba la autorización para la comedia musical Las subversivas, de Ricardo López Aranda. La Junta de Censura Teatral constituida por el R. P. José María Artola, R. P. Jesús Cea Buján, Pedro Barceló Roselló, Sebastián Bautista de la Torre, Florencio Martínez Ruiz, Federico Muelas, Luis Tejedor, Jesús Vasallo Ramos, el secretario Manuel Fraga de Lis y el Presidente, prohibió del mismo modo que el Negociado de Control, la Sección de Promoción Teatral y la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Gracias a los documentos hallados, sabemos que el Sr. Ruiz Macía eludió su derecho a interponer recurso ante el Pleno para que se llevara a cabo una revisión más exhaustiva de la obra.

INFORMES DE LOS CENSORES

R. P. José María Artola Barrenechea (1-09-1970):

DICTAMEN PROPUESTO

4. PROHIBIDA.

INFORME:

"La serie de alusiones políticas son tan abundantes y crudas, impiden, a mi entender la autorización mientras no se modifiquen. (escrito a máquina)

Norma 14, 2ª." (Escrito con rotulador verde)

Luis Tejedor Pérez (1-09-1970):

DICTAMEN PROPUESTO

RADIABLE: NO

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI

ARGUMENTO:

"Farsa intencionada y con las alusiones de rigor, ya obligadas en todas las obras de este género. Supeditaría su aprobación al visado de ensayo de representación".

INFORME:

"Corte en la página doblada (sin numerar)". (Hay numerosas páginas dobladas sin ninguna señal)

Florencio Martínez Ruiz (1-09-1970):

INFORME:

"Una artista de variedades, Manola, sueña con revitalizar el café-cantante y por ello se dispone a hacer sus números. Dos mujeres, caracterizada de Dª. Lucerito y Angelines, y luego Augusto se enzarzan en un diálogo para llevar clientes al local. Se trata de un invento donde se clama contra una serie de cosas de la cobertura actual española. Todo ello hace que existan graves reseñas de tipo político. ¿Suprimir frases? Son muchas y el conjunto resulta cargado: alusiones a la censura, a los cortes, al movimiento.

Sería aconsejable una nueva redacción."

OTROS DOCUMENTOS DE INTERÉS

1.- El informe oficial con la resolución de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Instancia *Salida 2429*
Fecha: 7-9-1970

Con sujeción al acuerdo adoptado por la Junta de Censura Teatral, en su sesión del día 1 de los corrientes, este Centro Directivo ha resuelto prohibir la obra titulada: LAS SUBVERSIVAS, original de Ricardo López Aranda.

Se basa dicho acuerdo, según criterio expuesto por los ponentes que integran las dos Comisiones Delegadas informantes, en que la obra tanto por su contenido como por su forma incurre en las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en la norma de Censura. n°. 14-2ª.

Contra dicho acuerdo y con sujeción a lo dispuesto por el artículo 9º. de la orden de este Departamento de 16 de febrero de 1963, podrá usted interponer recurso ante el Pleno del citado Organismo Censor, en el plazo improrrogable de quince días laborales a partir de la fecha de recibo de esta notificación.

La no interposición de recurso en dicho plazo, hará firme el acuerdo del citado Organismo Censor.

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y efectos oportunos.

Dios guarde a Vd. muchos años.

El Director General

(Rúbrica)

CONCHITA LA MIRACIELOS

TACHADURAS SEÑALADAS EN EL LIBRETO

ACTO 1º.

Página 5. "Cabrones" (dos veces)

Página 6. "Conchita: asquerosas de mierda [...] los cabrones [...] son pedos [...]".

"Conchita: meca en su madre".

"Dorotea: [...] la cabrona [...]"

Página 8. "Conchita: [...] la madre que parió!"

Página 12. "Conchita: [...] no son aires, son (y hace una pedorreta)"

"Conchita: ¡Son pedos!"

Página 13. "Conchita: Cabrones [...]"

Página 25. "Antonia: [...] el cabrón [...]"

Página 26. "Dorotea: [...] torera de mierda [...]"

Página 27. "Dorotea: [...] del culo."

Página 28. "Dorotea: [...] cabrón".

Página 29. "Dorotea: [...] a mí no ha nacido quien me toque el moño, ¿Tú me entiendes?"

Página 31. "Conchita: [...] el cabrón"

"Conchita: [...] que alza el ave verum a San Blas".

Página 33. "Conchita: en tu padre, cabrón".

"Conchita: La leche, [...]"

Página 36. "Conchita: [...] Jode, [...]"

Acto 2º.

Página 3. "Conchita: [...] el cabrón [...]"

Página 25. "Antonia: [...] les suelta cada coño a los delfines."

Página 26. "Dorotea: [...], la cabrona."

Página 32. "Dorotea: ¡Es tonta del culo!"

Página 35. "D^a. Flora: [...] la muy cabrona; [...]"

I.5. EL EXPEDIENTE DE *HITLER* de José Camón Aznar

DICTAMEN: A. M. 18

FECHA: 24-09-1968

Nº. EXPEDIENTE: 295-68

Nº. CAJA: 85824

CENSOR: R. P. Jesús Cea Buján DICTAMEN: A. M. 14

CENSOR: Gabriel Elorriaga DICTAMEN: A. M. 14

CENSOR: Alfredo Mampaso DICTAMEN: A. M. 18

Mario Antolín, el Administrador General de los Teatros Oficiales y en particular del Teatro Español, solicitó (16-10-1969) que Hitler de José Camón Aznar se autorizara en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo bajo la dirección de Narciso Ibáñez Menta. A tenor de los informes propuestos por los tres lectores indicados arriba, la Junta de Censura Teatral reunida el 24 de septiembre de 1968 la autoriza para mayores de dieciocho años, radiable, sin supresiones y sin visado del ensayo general. A esa misma fecha pertenece la clasificación del Negociado de Licencias e Inspección, pero el dictamen difiere en dos aspectos: la imposibilidad a que se retransmitiera radiofónicamente de manera directa desde el escenario y el ensayo general, por otro lado, que adoptaba carácter determinante para su futura representación. Incluso una nota en el dorso de la Guía de Censura puntualiza la última decisión:

"Observar sobre la actitud a que se refiere la página 45 (sobre la invitación de ponerse en pie)."

La materia dramática señalada exactamente se refiere a la Escena V del Acto segundo, en la cual dos hombres esqueléticos en un campo de concentración se preguntan entre sí y al colectivo cuándo les llegará la muerte y por qué.

"HOMBRE.- ¿Por qué la muerte asciende lenta por nuestro pobre cuerpo? ¿Por qué, por qué nacimos? El frío congela el pensamiento. Contestad vosotros si podéis.

ESQUELETO.- Preguntad vosotros también, sí (con energía). En pie. En pie todos los hombres. Todos en un coro que llegue hasta los cielos, preguntad: ¿por qué?, ¿por qué?

(Estos interrogantes, colectivos)"

El libreto del Archivo, escrito a máquina como era la costumbre, responde con fidelidad a la edición impresa de Espasa-Calpe (Madrid, 1969), salvo el "Último Cuadro" que se estructura como un acto distinto, subdividido a su vez en tres escenas mientras que la publicación continúa con la numeración de las escenas del Acto tercero.

El expediente aparentemente completo presenta ciertas irregularidades. En 1969 se solicitó la autorización y se redactó el "Informe sobre el "Hitler" de Camón Aznar" (Véase: "Otros documentos de interés"), pero el resto de los documentos corresponden al año anterior. Pese a todo esto, donde no existe duda es en su estreno, porque el autor lo dejó expuesto en la edición:

"La tragedia Hitler se estrenó en el Español, en Madrid, por el Teatro de Cámara y Ensayo, el 12 de febrero de 1969, siendo el director de escena Modesto

Higueras; el decorador, Mampaso, y el primer actor que encarnó la figura del protagonista, Arturo López".

INFORMES DE LOS CENSORES

R. P. Jesús Cea Buján (24-10-1968):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE CATORCE AÑOS

RADIABLE: NO

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI

INFORME:

"Las ambiciones, sueños de gloria y la soberbia de Hitler son relatados en un tono muy moderado y sensato y ofreciendo con gran sensatez el contrapeso humano de las reacciones de los Generales, magistrados y embajadores que vivieron aquellos momentos ----- de la Alemania nazi".

Gabriel Elorriaga (24-10-1968):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE CATORCE AÑOS

ARGUMENTO:

"Interpretación literaria del drama megademoniaco de Hitler en su etapa guerrera y final catastrófico".

Alfredo Mampaso (24-10-1968):

INFORME:

"Difícil propósito el que se ha impuesto el autor. Vive todavía la generación protagonista de su historia. Hitler es un personaje histórico tan cercano que los espectadores de esta obra tienen ya sus prejuicios. Cualquier posición ha de tratar el tema sin hondura. Así en esta obra no se dialoga. Todos los hombres hablan con grandilocuencia de tribuno, como si ya conocieran el futuro. No obstante la línea argumental no deja de ser tópica sobre los principales acontecimientos del nazismo: Hitler, visionario, fanático e inhumano; magistrados y generales, sensatos que se oponen tímidamente al Hitler racista y sanguinario; padecimientos de los judíos; coro de pacifistas y judíos; campos de concentración. Hitler y Rosenberg, radicalismo antisemita.

Comienzo de la derrota. Hitler más loco y fanático. Conspiración de los generales. Atentado y fracaso. Normandía: sigue el fanatismo de Hitler.

Suicidio de la familia Goebels, en plena locura y fanatismo.

Suicidio de Hitler.

Indudables valores literarios de escaso interés histórico, puede autorizarse para mayores de dieciocho años".

OTROS DOCUMENTOS DE INTERÉS

1.- El encargado en la Sección Teatral analiza las posibles consecuencias de la representación de la obra. Aparece fechado y firmado pero resulta ilegible la rúbrica.

INFORME SOBRE EL "HITLER" DE CAMÓN AZNAR.-

La obra está concebida y desarrollada en un sentido más literario que teatral. La interpretación personal del famoso personaje histórico, le da un tono de "fatum" griego, de arrastre trágico, que en cierto modo le resta temporalidad.

Dentro de su contexto, no se percibe exaltación ni anatema, ya que lo convierte en instrumento de un destino superior a las limitaciones humanas. La densidad del diálogo con la espesura del pensamiento, le resta asimismo peligrosidad. No encuentro, por tanto, reparos para su autorización.

Lo más delicado a mi juicio, es la puesta escénica. Si se mantiene el montaje escueto de cámaras lineales y de personajes casi inmóviles que se manifiestan como sombras, la obra mantendrá el estilo imaginativo y conceptual que le corresponde. Sí, por el contrario, se anima con una interpretación realista de símbolos y masas en movimiento, con su transfondo de escenas ambientales enraizadas en la época, me temo que pueda suscitar por la inevitable proximidad ideológica reacciones en el público de inoportuno alcance.

(Rúbrica)

Madrid, 24 de noviembre de 1969.

2.- Sin fecha alguna en el documento, Florentino Soria manifiesta su postura ante la obra de Camón Aznar.

Ministerio de Información y Turismo

CLUB DE CINE
DE FESTIVALES DE ESPAÑA

"HITLER", DE JOSÉ CAMÓN AZNAR

Camón Aznar se ha acercado al personaje histórico de Hitler, no con propósito de biógrafo, sino para darnos una interpretación, digamos metafísica, haciendo abstracción casi absoluta de su peripecia circunstancial. Camón Aznar contempla a Hitler como a un personaje de tragedia griega, sobre el que pesa la

fatalidad de un destino aciago. No hay ninguna complacencia admirativa del personaje al que se presenta como a un vesánico, dominado por una ambición mesiánica del poder total al servicio de un pueblo superior, destinado a dominar al mundo. No deja, sin embargo, de emanar de la figura cierta grandeza, digamos demoniaca, que difiere de la presentación del personaje, por ejemplo en Brecht, que se propone siempre ridiculizarle en su Maldad.

No veo, por tanto, reparos sustanciales para su presentación en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, aunque no debemos descartar ciertos peligros. Para el sector más politizado esta versión de Hitler no será suficientemente negativa, por las razones anteriormente señaladas, y, además, porque hay una implícita pero clara distinción entre lo nazi y lo alemán, que está en contradicción con ciertas propagandas malévolas que ven siempre en todo lo alemán la sombra del nazismo. Tampoco, y ello es natural, gustará la obra a los simpatizantes (que los hay) del personaje y de su ideología.

De todas formas, una vez anunciada la obra, no veo motivos para que no se represente, si bien se deberá cuidar mucho la puesta en escena evitando el abuso de las banderas y otros signos externos, especialmente los saludos brazo en alto por la posible asociación a circunstancias nacionales. En resumen, deben evitarse tanto los posibles paralelismos, con los excesivos "excitantes". Por ejemplo: ante un escenario invadido de cruces gamadas se puede producir la protesta politizada y, como reacción, los aplausos. Las dos cosas malas.

(Rúbrica: Florentino Soria)

I.6. EL EXPEDIENTE DE *EL PROCESO CARRANZA* de Joaquín Calvo Sotelo

DICTAMEN: A. M. 18

FECHA: 19-11-1963

Nº. EXPEDIENTE: 0-24

Nº. CAJA: 71776

CENSOR: Bartolomé Mostaza

DICTAMEN: A. M. 18

CENSOR: R. P. Jorge Blajot

DICTAMEN: A. M. 18

CENSOR: R. P. José María Artola

DICTAMEN: A. M. 18

CENSOR: R. P. Luis González Fierro

DICTAMEN: A

Este expediente se halla incompleto: faltan la solicitud, la Guía de Censura y el libreto. Sin embargo, el dictámen acordado por la Junta de Censura (19-11-1963) después de que se atendieran a los informes de los cuatro lectores, es el que sigue: autorizada para mayores de dieciocho años, sin supresiones, sin el visado del ensayo general y no radiable.

INFORMES DE LOS CENSORES

Bartolomé Mostaza (noviembre, 1963):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS

RADIABLE: NO

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: NO

ARGUMENTO:

"Sigue con bastante fidelidad los hechos del proceso Carranza. Evoca el miedo y la sospecha de herejía en que vivían los españoles del reinado de Felipe II."

INFORME:

"Es un drama de tenso interés por el asunto, más que por la deficiente manera de realizarlo. Está tratado con dignidad el tema. Puede autorizarse."

R. P. Jorge Blajot (noviembre, 1963):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS

SUPRESIONES: NO

RADIABLE: NO

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: NO

INFORME:

"Creo que puede autorizarse".

R. P. José María Artola Barrenechea (noviembre, 1963):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: NO

INFORME:

"El delicado tema del proceso de Carranza está tratado ----- . No parece haber falseamiento de las circunstancias y personajes históricos. No cabe duda de que la situación dramática puede ser objeto de transposiciones a determinados aspectos del momento actual. No puede echarse en olvido en el tema continúa viendo malicia de algún empecinamiento en los investigadores de hoy. Con todo

el autor ofrece un planteamiento y un desenlace del problema que merecen ser calificados como convictos dentro de sus simpáticas -----."

R. P. Luis González Fierro, O. P. (19-11-1963):

ARGUMENTO:

"Trata del célebre proceso del Arzobispo de Toledo y Primado de España, Fray Bartolomé de Carranza, acusado por el Inquisidor General D. Fernando de Valdés, de escribir y predicar la herejía influenciado por el protestantismo.

Los personajes y el ambiente son los de la época de la acción."

JUICIO PERSONAL:

"Como censor y como dominico no veo dificultad alguna en aprobar la obra que presenta unos personajes, una institución y una época en la que, de verdad, se dieron esas situaciones.

El modo de presentar a la Inquisición se atiene con bastante justicia a la realidad; por otra parte esa especie de acusación y denuncia a los errores judiciales, etc. de la misma no tienen por qué molestarnos ni extrañarnos.

Como dominico creo que el autor ha tenido la delicadeza de no traer a escena al célebre Melchor Cano, acérrimo enemigo de Carranza y de sus escritos haciendo sólo referencias de paso, a la división interna de la Orden, que fue cierta y llegó a extremos insospechados."

ADVERTENCIAS:

Pág. 20. lo que dice Ginesillo.

Pág. 8. No es Fray, es Don.

Pág. 14. "Cogías el cingulo". Poner escapulario para más realidad con el hábito de dominico."

I.7. EL EXPEDIENTE DE *EL PROCESO DEL ARZOBISPO CARRANZA* de
Joaquín Calvo Sotelo

DICTAMEN: A. T. M. 18

FECHA: 28-01-1964

Nº. EXPEDIENTE: 16-64

Nº. CAJA: 71776

CENSOR: R. P. Jorge Blajot DICTAMEN: A

CENSOR: R. P. José María Artola DICTAMEN: A. M. 18

La compañía de Teatro del María Guerrero solicitaba (18-01-1964) la autorización para que *El proceso del Arzobispo Carranza* de Joaquín Calvo Sotelo se representara en la temporada 1963-1964 en dicho escenario madrileño, bajo la dirección de José Luis Alonso y la decoración de Emilio Burgos. La compañía de entonces la formaban José Bódalo, Manuel Dicenta, Antonio Ferrandis, Agustín González, Vicente Soler, Amelia de la Torre, Rafaela Aparicio, Margarita García Ortega y Rosario García Ortega. Diez días después, la Guía de Censura presentaba la emisión del dictamen: autorizada para mayores de dieciocho años, no radiable, a reserva del ensayo general y con supresiones en el Acto segundo, páginas 21 y 24, y en el mismo Acto, Cuadro V, página 7.

A pesar de la rapidez en su calificación, las protestas del autor por las frases tachadas retrasaron algo más de un mes el ensayo general en el que, por otro lado, los Inspectores amonestaron ciertas anomalías.

INFORMES DE LOS CENSORES

R. P. Jorge Blajot (14-01-1964):

INFORME:

"El cuadro III no ofrece dificultad alguna.

El cuadro IV pone más de relieve la actitud intransigente y apasionada de los gobernantes españoles y la sumisión de algunos obispos al poder civil. Indudablemente esto acentúa el riesgo de que los espectadores trasladen aquella problemática a nuestro tiempo. Pero el planteamiento histórico del drama y su tono serio y sin latiguillo justifican su autorización."

R. P. José María Artola Barrenechea (14-01-1964):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS "o en el grado en que se autorizó la primera versión."

INFORME:

"Puede autorizarse en el mismo grado en que se autorizó la primera versión. En el cuadro V, de la parte segunda, página 7, se podía ----- con más exactitud la antiacusación de Carranza. Tal como aparece actualmente diríase que no hay lugar dentro de la Ortodoxia Católica a un esfuerzo interpretativo de la doctrina ----- . Estas delicadas cuestiones merecen ser ----- aquilatadas, o, si no, mejor es omitirlas".

OTROS DOCUMENTOS DE INTERÉS

1.- La carta que Joaquín Calvo Sotelo escribió a Claudio de la Torre para que se tomara alguna acción sobre los cortes efectuados en su obra.

Joaquín Calvo-Sotelo
Abogado

Alvarez de Baena, 7
Tel. 26.05.31
Madrid

Madrid, 14 de Febrero de 1964

Sr. D. Claudio de la Torre
Oria, nº. 5.
MADRID

Querido Claudio:

Te incluyo aparte una referencia de las supresiones acordadas por la censura en mi obra "El proceso del Arzobispo Carranza", próxima a estrenarse en el María Guerrero.

Nada tengo que oponer a la primera de ellas, -la que se refiere a la frase "vuelven la espalda a Roma"-, la acepto plenamente aunque de verdad no creo que haya en ella razón alguna que justifique su supresión. En lo que concierne a la supresión de la frase del Embajador, ya es distinto. Con esta frase se termina el Cuadro. Es una frase, a mi entender, que tiene una importancia evidente. Se me ocurre que tal vez lo que determina la corrección es que se aluda al Monasterio del Escorial ya por el "Convento de las Descalzas Reales", ya por las "Iglesias de Madrid", y entiendo, que una vez hecho ese cambio no habrá inconveniente ninguno en dejar en franquicia el párrafo anterior, cuya subsistencia insisto, la estimo indispensable para la buena salud de la obra.

En lo que concierne a la supresión del párrafo transcrito en el último Cuadro de la obra, confieso que le he dado vueltas sin que se me alcance cual podrá ser la razón que lo motive. Carranza al pronunciar esas palabras, se coloca en una actitud contrita; de hombre que pretendió unas cosas equivocadas y de las

cuales está ya, de hecho arrepentido. El dice que intentó revestir la fe con palabras nuevas, pero que no había que buscarlas porque estaban escritas todas. Quiso interpretarlas, cuando ya estaban interpretadas desde el Calvario, y llenarlas de claridad, por que eran ya la luz misma. En esta especie de autoanálisis Carranza trata de justificarse. A mi entender, y por lo que se refiere a la comedia, la supresión de esas líneas restaría, para la comprensión del personaje, que tan necesaria es, unas aclaraciones muy significativas. He pretendido juzgar todo esto con objetividad, y te aseguro que no comprendo bien las causas por las cuales se tacha ese párrafo. Me atrevo, pues, a solicitar que lo dejen vivo ya que está en momento muy delicado de una escena que también lo es y que carece, según mi leal saber y entender, de toda malicia.

En tu calidad de representante de la Sociedad General de Autores de España, dentro de los Organismos de Censura, te dirijo estas líneas como expresión de mis puntos de vista sobre su intervención y con el ruego de que los defiendas en la próxima reunión, que creo habrá de tener lugar el martes. Me atrevo, también, a encarecerte la mayor vigencia posible en su planteamiento no ya porque el estreno está próximo -se ha señalado el día 29- sino porque yo estaré ausente de España desde el día 20 al 27 y, por tanto en la imposibilidad de seguir las incidencias de esta súplica mía.

Mil gracias por cuanto hagas en defensa de los textos originales, y un cordial abrazo de tu amigo y compañero,

(Rúbrica)

TEXTO ORIGINAL

(Parte II, Cuadro IV, página 5 del Cuadro y 21 de la numeración).

DICE:

"CARDENAL.- El Embajador nos amenaza casi con un cisma.

EMBAJADOR.- No, tanto no ... pero los españoles, por instinto, están siempre dispuestos a rebelarse y quizás se volviesen de espaldas a Roma, si juzgasen que Roma no defendía la fe y la religión suficientemente."

TACHADO POR LA CENSURA

"EMBAJADOR.- ... y quizás se volviesen de espaldas a Roma, si juzgasen que Roma no defendía la fe y la religión suficientemente."

(Parte II, Cuadro IV, página 8 del Cuadro y 24 de la numeración)

DICE:

"EMBAJADOR.- Aseguro a su Eminencia que los más solemnes funerales de la tierra, después de los de Roma, claro está, se harán a Su Santidad Pío V, en el Monasterio del Escorial. (Repite el saludo)."

TACHADO ÍNTEGRAMENTE POR LA CENSURA

(Parte 11, Cuadro V, página 7).

"CARRANZA.- Mi pecado ha sido un pecado de soberbia. Yo viví una hora de orgullo que me hizo sentirme capaz de descubrir a Cristo por mi mismo, como si ya no se hubiera descubierto. El. ¿No viste alguna vez cómo de tanto clavar en la pared terminamos pasándola de parte a parte? Eso me sucedió a mí. Yo quise vestir la fe con palabras nuevas, como si ya no estuviesen escritas todas. Interpretarlas, como si ya no estuviesen interpretadas punto por punto, sílaba a sílaba desde el calvario. Intenté llenar de claridad lo que era puro resplandor."

TACHADO POR LA CENSURA:

"CARRANZA.- ... Yo quise vestir la fe con palabras nuevas, como si ya no estuviesen escritas todas. Interpretarlas, como si ya no estuviesen interpretadas punto por punto, sílaba a sílaba desde el calvario. Intenté llenar de claridad lo que era puro resplandor."

2.- El documento de la Sección de Teatro que resume las correcciones que el escritor español asumió a tenor del informe de la Junta de Censura.

NOTA INFORMATIVA SOBRE LA CENSURA DE LA OBRA DE JOAQUÍN CALVO SOTELO, "EL PROCESO DEL ARZOBISPO CARRANZA".

Joaquín Calvo Sotelo ha modificado el texto original de su obra, corrigiendo y adicionando determinados cuadros. La Junta de Censura consideró procedente los siguientes cortes:

EMBAJADOR.- No tanto no ... pero los españoles por instinto, están siempre dispuestos a rebelarse y quizás se volviesen de espaldas a Roma, si juzgasen que Roma no defendía la fe y la religión suficientemente. España, señor ...

EMBAJADOR.- Aseguro a su Eminencia que los más solemnes funerales de la tierra, después de los de Roma, claro está, se le harán a Pio V, en el Monasterio del Escorial. (Repite el saludo).

CARRANZA.- ... Yo quise vestir la fe con palabras nuevas, como si ya no estuviesen escritas todas. Interpretarlas, como si ya no estuviesen interpretadas punto por punto, sílaba a sílaba desde el Calvario. Intenté llenar de claridad lo que era puro resplandor. Mi pecado consistió ...

Los dos primeros se hallan justificados por la conveniencia de atenuar la actitud del Embajador español, cuya rudeza se acentúa en las frases cortadas y el último responde a las observaciones formuladas por los Asesores eclesiásticos que consideraron de dudosa y poco clara interpretación del texto cuya supresión se acordó por tal motivo.

Madrid, 14 de febrero de 1964.

3.- Resolución que la Junta de Censura Teatral adoptó ante las supresiones recurridas por Joaquín Calvo Sotelo.

Bajo la presidencia del Ilmo. Sr. Secretario General de Cinematografía y Teatro, celebra sesión la Junta de Censura Teatral con asistencia de los Vocales: R. P. Jorge Blajot Pena, S. J., R. P. José María Artola Barrenechea, O. P., D. Víctor Auz Castro, D. S. Bautista de la Torre, D. Arcadio B. Goyanes, D. F. Martínez Ruiz, D. Claudio de la Torre y el Jefe de Servicio de Teatro, en funciones de Secretario.

Conocido el escrito que el Excmo. Sr. D. Joaquín Calvo Sotelo ha dirigido al Vocal representante de la Sociedad General de Autores de España en el Organismo, sobre los cortes acordados para la representación de su comedia original, "El proceso del Arzobispo Carranza", se acuerda con unánime criterio:

1º. Ratificar el introducido en la página 21 del 2º. acto.

2º. Levantar el acordado en la página 24 del mismo acto, con la modificación

propuesta por el autor, quedando en consecuencia literalmente autorizada la siguiente frase:

EMBAJADOR.- Aseguro a su Eminencia que los más solemnes funerales de la tierra, después de los de Roma, claro está, se le hará a Su Santidad Pío V, en las Iglesias de Madrid.

3º. Ratificar la supresión de la página 7, Cuadro V del acto 2º, considerando, no obstante, la posibilidad de que el autor proponga las modificaciones que juzgue precisas sobre el corte de referencia, para que la Junta pueda estimarla nuevamente a los efectos sometidos a su consideración.

De todo lo cual, como Secretario doy fe, en Madrid a dieciocho de febrero de mil novecientos sesenta y cuatro.

VºBº

El Presidente

(Rúbrica)

José María Ortiz

4.- Documento que atestigua la inspección del ensayo general.

Ministerio de Información y Turismo
Dirección General de
Cinematografía y Teatro.

DEL JEFE DEL SERVICIO DE TEATRO
AL ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO

El Sr. Torres dice que ayer estuvieron en el Teatro "María Guerrero", para ver el ensayo general de la obra "El proceso del Arzobispo Carranza", desde las once de

la noche hasta las tres de la madrugada.

El Director, D. José Luis Alonso³⁶⁵, ignoró por completo su presencia. No quiso ponerles luz para seguir el libreto autorizado, pero pudieron observar que una de las frases tachadas se sustituía por otra que dice "se harán unos funerales en la Catedral de Toledo, que serán mejor que los de Roma".

También hay una escena adicional sin autorizar, que el Sr. Calvo Sotelo les dijo que se había añadido por necesidades de montaje.

El Inspector dice que un ensayo hecho en estas condiciones no puede ser admitido, e insiste en la impropia actitud del Director del Teatro con los Inspectores.

Madrid, 14 de marzo de 1964.
(Rúbrica: José María Ortiz)

5.- Informe del investigador y profesor Luciano Pereña sobre la obra teatral de Joaquín Calvo Sotelo.

EL PROCESO DEL ARZOBISPO CARRANZA.

EL REO:

BARTOLOMÉ DE CARRANZA Y MIRANDA es una de las figuras más discutidas de la España imperial. Fué dominico y Provincial de la Orden, profesor de Valladolid y gran teólogo de Trento. Regente Mayor y Consultor de la Inquisición. Nombrado confesor de María Tudor se le encargó el restablecimiento

³⁶⁵ Las partes subrayadas aparecen en lápiz rojo.

del Catolicismo en Inglaterra. Con violencia implacable combatió, en Flandes, las ideas luteranas. Por su dureza en la reprensión de la herejía, más de una vez trataron de matarle. Carranza se preciaba de haber hecho más que ninguno de todos los de su profesión en el descubrimiento de herejes. Fue nombrado Arzobispo de Toledo y Primado de las Españas, después de haber renunciado a los obispados del Cuzco y de Canarias.

Se manifestó, siempre, como hombre de profunda espiritualidad.

Su celo religioso era indiscutible y su caridad igualaba a su ciencia. Publicó varios libros y otros muchos quedaron inéditos. Por sus ideas políticas en muchos aspectos, se adelantó a su tiempo. Pero su espíritu progresista le llevó al borde mismo de la ortodoxia. La publicación de "Los Comentarios al Catecismo Cristiano" dió ocasión a Fernando Valdés, Inquisidor General y Arzobispo de Sevilla, para acusarle de herejía. Impulsado por los inquisidores, Felipe II reclamó para el Tribunal español el derecho de juzgar al Primado y, Paulo IV, cedió a los gritos y amenazas de los embajadores y agentes de Madrid.

El 28 de Agosto de 1559 fue apresado Carranza y encerrado en una de las casas principales de Valladolid. Pleito tras pleito, durante más de siete años, se fueron acumulando acusaciones de aquel monstruoso proceso que llenan más de veintitrés volúmenes y destilan resentimiento y crueldad.

ACUSAN:

El proceso de Carranza ha sido la gran piedra de escándalo en la Historia de España. Todavía, muchos, condenan al Arzobispo como hereje mientras otros le ensalzan como a un mártir. Para justificar la Inquisición, Adolfo de Castro* sostuvo que Carranza había sido real y verdaderamente hereje. Para condenar a

Felipe II, Llorente terminó por absolver a Carranza de todos los delitos que se le imputaban. La interpretación del proceso de Carranza está cargado de pasión política y de leyenda. Contra "la gárrula turba liberalesca" que vociferaban por "la atroz persecución del inocente Arzobispo de Toledo", Don Marcelino Menéndez y Pelayo afirmó que Carranza "fue justamente perseguido y justamente sentenciado" porque "escribió, enseñó y dogmatizó proposiciones de sabor luterano".

Aducía como pruebas la sentencia de Gregorio XIII. Los pareceres de Melchor Cano, Domingo de Soto y de todos los primeros teólogos de España, la coincidencia sustancial de noventa y seis testigos de todas clases, edades y condiciones. Las afirmaciones de hombres de mundo como Diego de Mendoza y de prelados a la italiana como Antonio Agustín y el sentido obvio de muchas proposiciones que demuestran que "Carranza resbaló por una parte en el luteranismo y, por otra, en el más crudo e irracional tradicionalismo o escepticismo místico". En virtud de éstos considerandos, Menéndez y Pelayo condena a Carranza.

DEFIENDEN:

La crítica histórica ha reaccionado, respetuosamente, contra esta formidable acusación de Menéndez y Pelayo. Muchos historiadores vienen revisando el proceso con el deseo sincero de una reivindicación de Carranza y de la España de Felipe II. Porque se dice, "no podemos seguir falseando la verdad en nombre de una mítica leyenda rosa que es el modo más eficaz de perpetuar la leyenda negra". La interpretación del proceso va liberándose de todo apasionamiento político y sectario para convertirse simplemente en un hecho histórico y teológico. Apelando a la verdad histórica, Don Gregorio Marañón*

absuelve a Carranza.

Los argumentos de su defensa se reducen al testimonio de Martín de Azpilcueta (habría que añadir los testimonios de Pedro de Soto y otros ilustres catedráticos de Salamanca y Alcalá) que proclamó y defendió constantemente la inocencia de su defendido; San Pio V estaba convencido de su inocencia; los Padres del Concilio Tridentino aprobaron por mayoría, de votos, la ortodoxia del catecismo: y ahí está la protesta de inocencia del mismo Arzobispo en su lecho de muerte. Si absuelve totalmente a Carranza, no por ello condena a Felipe II, ni siquiera a sus perseguidores. La injusticia de aquel proceso más que en el apasionamiento -que fue mucho en las dos partes- hay que buscarlo en la violencia irresistible de una pasión colectiva, en aquella obsesión y preocupación antiluterana que invadía España.

La investigación de la verdad histórica deberá pronunciar el verdadero veredicto. Hasta ahora ha habido mucho de apasionamiento y no poco de intuición.

LUCIANO PEREÑA

(Investigador y Profesor)

I.8. EL EXPEDIENTE DE *LA TRAGICOMEDIA DEL SERENÍSIMO PRÍNCIPE*

DON CARLOS de Carlos Muñiz

DICTAMEN: P

FECHA: 23-10-1972

Nº. EXPEDIENTE: 576-72

Nº. CAJA: 85467

CENSOR: José M^a. García-Cernuda Calleja DICTAMEN: P

CENSOR: Florentino Soria Heredia DICTAMEN: P

CENSOR: Sebastián Bautista de la Torre DICTAMEN: P

CENSOR: R. P. Jesús Cea Buján DICTAMEN: P

El expediente se halla incompleto. El empresario de la compañía teatral Justo Alonso Osorio, formada por Manuel Galiana, Agustín González, Ana Belén y Alberto González Vergel como director, solicitó (18-10-1972) la autorización para la obra *La tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Carlos Muñiz. El estreno, previsto para enero de 1973 en el Teatro Poliorama de Barcelona, se alargó más de lo esperado. Tras la lectura de cuatro vocales, el treinta y uno de octubre la Junta de Censura Teatral acordó la prohibición de la obra. Avalado por sus derechos, Justo Alonso Osorio interpuso "Pleno por recurso". El autor redactó dos copiosos anexos dando las razones pertinentes ante las transgresiones que el ente censor le achacaba en su obra. Uno de ellos lo dirigió al Ilmo. Sr. Director de Espectáculos y el otro, conservado en el Archivo, a la Junta de Censura Teatral. Con todo ello, la obra pasó a Pleno obteniendo el siguiente resultado:

VOCAL	FECHA	DICTAMEN
J. M ^a . Artola	28-11-1972	Prohibida
Jesús Cea		Prohibida
J. E. Aragonés	19-12-1972	A.M. 18 (Supr)
J. Bautista de la Torre		Prohibida
F. Soria Heredia		Prohibida
P. Barceló Roselló	26-12-1972	A.M. 18
M. Díez-Crespo	29-12-1972	A.M. 18
J. Vasallo Ramos	12-1-1973	A.M. 18 (Supr)
L. Tejedor Pérez	16-1-1973	A.M. 18
A. Mampaso Bueno	12-12-1972	Prohibida
J. M ^a . García-Cernuda		Prohibida
J. L. Vazquez Dodero	26-12-1972	Prohibida
F. Muelas Pérez	8-1-1973	Prohibida
F. Martínez Ruiz	23-12-1972	Criterio del Pleno
A. Zubiaurre Martínez	2-1-1973	Prohibida
A. Albizu Salegui	12-1-1973	Prohibida

INFORMES DE LOS CENSORES

José María García-Cernuda Calleja (27-10-1972):

INFORME:

"Es irrepresentable bajo cualquier punto de vista".

Florentino Soria Heredia (27-10-1972):

DICTAMEN PROPUESTO

4. PROHIBIDA

INFORME:

"El príncipe don Carlos y su padre, el rey Felipe II son los principales personajes de este drama sombrío que incide en los más desacreditados tópicos de la "leyenda negra", con un Felipe II nuestro, sólo ocupado de las reliquias de los santos y del exterminio de herejes y rodeado de los más crueles y fanáticos

representantes de la Iglesia. La España y el catolicismo que la informaba están pintados con los tintes más negros y tendenciosos imaginables. Es de aplicación neta la norma 14. 3ª a más de la norma 10 y 18."

Sebastián Bautista de la Torre (27-10-1972):

DICTAMEN PROPUESTO

4. PROHIBIDA.

INFORME:

"Se trata de una obra importante, bien escrita y con perfecto encaje teatral. El tema, sin embargo, resulta delicado como revisión de un episodio muy debatido sobre nuestra historia. Estoy seguro de que el autor ha compulsado testimonios rigurosos en este aspecto. Pero pese a ello, el relato escénico se manifiesta con evidente parcialidad. Lo que obliga a mi juicio a un clarificar de posiciones que debe hacerse por el propio autor. Porque hay pasajes que no pueden darse en su integridad y otros que habría que compensar con retoques que dulcificaran al indudable apasionamiento, sobre todo de la figura de Felipe II. Así se descargaría el tufo de la leyenda negra que gravita con excesiva insistencia. Pues aunque la obra se halla centrada exclusivamente en su época y sin las trasposiciones a la actualidad como suele hacerse por nuestros autores contemporáneos, el clima de negaciones es tan pertinaz que no quedan márgenes suficientes para el escape. Además convendría el informe de algún eclesiástico de la Junta, habida cuenta de la constante religiosa que se maneja en el contexto".

R. P. Jesús Cea Buján:

DICTAMEN PROPUESTO

4. PROHIBIDA

INFORME:

"Obra de indiscutible calidad teatral, bien construida y de enorme fuerza dramática. Sin embargo, considerada bajo el aspecto que nos ocupa, pienso que contiene graves reparos que deberían corregirse por el autor para lograr la correspondiente autorización.

En efecto, partiendo de la tesis del maridaje entre la Iglesia y la Corona, ciertamente real en la época en que se sitúa la acción, se cargan de tal forma las tintas en el aspecto negativo que da la impresión de que tanto Felipe II como la jerarquía eclesiástica de entonces no aportaron nada positivo a la historia patria.

La Iglesia y la Corona son como las cucarachas que hay que desterrar para lograr la libertad: El Rey aparece como un fanático e hipócrita en materia religiosa (págs. 16, 33, 35, 36, 42, 43 del 1er. Acto; 13, 16 y 23 del 2º. Acto). Cruel con los súbditos y los herejes y con su propio hijo. Infiel con su esposa, etc. y todo por inspiración divina. Como también por inspiración divina y por prestar un servicio a la corona se quebranta el secreto de confesión (pág. 26. 2º. Acto).

Que para el relato se sirva el autor de un Príncipe enfermo, impotente y caprichoso o de las ocurrencias de un bufón no le resta peligrosidad a la obra.

Las escenas en las que se somete a prueba la virilidad del Príncipe son de una crudeza no superada por las más escabrosas de la Celestina (págs. 50-64, 1er. Acto).

Si se tratase de un libro de Investigación histórica, más o menos partidista, podría tal vez tolerarse, pero como obra teatral nos parece una página negra, cuyas consecuencias serían el desprestigio de una monarquía y de una Iglesia a las que se les juzga, censura e ironiza duramente. Norma 14, 1º. y 2º y 3º."

Juan Emilio Aragonés Daroca (19-12-1972). (Pleno):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS

SUPRESIONES: SI. Acto 1º- 32- 38- 42- 43- 44- 51 y 57.

Acto 2º- 3- 8- 14- 41 y 42.

RADIABLE: NO

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI

INFORME:

"Una muy acerba crítica del fanatismo religioso de Felipe II y de la crueldad consiguiente, más no basados en la leyenda negra -como, por ejemplo, Ghelderode- sino en fidedignas fuentes históricas, probadas por el autor en su severo recurso. Los cortes indicados transgreden claramente las Normas 8- 4º, 10, 14-1º y 14-2º, y no desvirtúan el espíritu de la obra. Con base en las Normas vigentes, puede autorizarse".

Luis Tejedor Pérez (12-01-1973). (Pleno):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS

RADIABLE: NO

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI

INFORME:

"El recurso que presenta el autor me ha convencido plenamente. Siempre pensé -como él- que se deben desmitificar muchos momentos de nuestra historia. Y eso incluso por el bien de la institución monárquica.

Únicamente, por miedo al montaje me preocupa la escena VII del primer Acto, página 55 a 59, cuya puesta debe vigilarse cuidadosamente."

Federico Muelas Pérez Santa Coloma (29-12-1972). (Pleno):

DICTAMEN PROPUESTO

4. PROHIBIDA.

ARGUMENTO:

"El drama del Príncipe Don Carlos, víctima de la ----- que atormentó sus días. En la obra aparece torturado por sus ideas víctima de sí mismo, desasistido por todos. Pero no resulta, como en otras ambientaciones, mínimamente simpático, con la más pequeña cualidad -----, sino -----, algunos autores le han asignado. No se trata poner en la defensa de su ser pues ---- a asiduos para ello sino es una exposición en algunos momentos ingeniosa, relativamente argumentada de estas desgracias, personaje que ----- la historia en su tiempo."

INFORME:

"Aún cuando la obra tiene en algunas escenas calidad dramática indudable y ----- unidad muy peculiar, llevarla a la escena equivaldría a poner de nuevo en la picota a un tiempo y unas costumbres que no por rígidas son indignas a ----- . En momentos como los que estamos viviendo, en criticismos atentos y ----- de indudables ----- hispánicos, entendemos no cabe condena a esta ----- a la leyenda más negra. La obra, de estar ----- escrita, admitió otro giro de signo muy distinto."

Pedro Barceló Roselló (26-12-1972). (Pleno):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS

RADIABLE: NO

A RESERVA DEL VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI

INFORME:

"Esta tragicomedia monta sobre el escenario un fragmento de la historia de España contado de manera radicalmente diferente a como la cuentan los manuales escolares de Historia. La apoyatura documental es evidente, aun sin la prolija

relación de fuentes que ofrece el autor. Como auténticamente desmitificadora digamos que está escrita con un bisturí dramático -implica ciertas posibilidades que considero al margen de esta Junta. La pregunta que me hago es si nosotros podemos impedir que se dé una versión de la historia de España que puede no gustarnos, pero que constituye un elemento incluso científico de juicio. Creo que no. Y creo también que tratar de aliviar sus repercusiones aligerando pasajes no sería remedio alguno. Por lo cual, y aun considerando la aspereza del texto y los riesgos que pueda implicar su puesta escénica (riesgos que habrían de ser considerados al margen de esta Junta), doy la obra por APROBADA."

José Luis Vázquez Dodero (26-12-1972). (Pleno):

INFORME:

"El extenso y documentado alegato de Carlos Muñiz no me ha convencido, porque es evidente que manejando cosas ciertas y probados defectos de personas o personajes cuya existencia ha sido en conjunto muy recta, se nos la puede presentar como repugnante. Todo depende de la intención del autor, que en este caso es aviesa y trata de prolongar la leyenda negra.

Mi voto, por consiguiente, es negativo."

Manuel Diez Crespo (29-12-1972). (Pleno):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS

ARGUMENTO:

"La historia del Principe Don Carlos, hijo de Felipe II recogida con sátira tragicómica, con cierto buen sentido teatral."

INFORME:

"Visado".

Antonio Albizu Salegui (21-01-1973). (Pleno):

DICTAMEN PROPUESTO

4. PROHIBIDA

INFORME:

"Recoge todos los aspectos negativos de Felipe II y del catolicismo sin un marco explicativo y produce el efecto de que es un continuador de la leyenda negra. Parece que intenta atacar a la personalidad de Felipe II por todos los flancos y asimismo a la Iglesia Católica. Prohibida."

Jesús Vasallo Ramos (12-01-1973). (Pleno):

DICTAMEN PROPUESTO

2. AUTORIZADA PARA MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS

RADIABLE: NO

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI

INFORME:

"Ojo. Las razones del autor en su recurso son convincentes. Por otra parte no refleja nada nuevo. Desde Schiller para acá, todo está dicho. Lo triste es que sea un español, que cobra buenos dineritos del Estado por sus adaptaciones televisivas, el que pretenda esta desmitificación. No obstante, el lector considera - aunque con todo lo que la obra tenga de peligrosa- que no sería muy conveniente prohibir la representación y entiende que deben apurarse todas las instancias para que se autorice. Porque se trata de una obra importante, no frecuente en nuestro teatro, históricamente cierta en muchas partes, y resuelta con gran maestría escénica y un soberbio diálogo. Cosa muy difícil en este tema trillado y difícil. Lo que si hay que hacer es despojarlo de cuanto suponga aproximación, en las

alusiones en determinados pasajes de las reliquias y de palabras y títulos muy al día, hoy. Y asimismo del lenguaje tremendamente descarado del príncipe Carlos cuando alude a su supuesta relación con su tía Doña Juana. Y cuidar la escena de la demostración civil. Por lo demás, aunque se haga acopio de lo negro, no estimamos que pase nada porque la obra se represente descargada de todo eso. Entiendo que incluso debería agotarse el trámite que señalan las normas en vigor, de audiencia personal al autor, si es preciso. Visado vinculante. Y autorización, por tanto, para mayores de dieciocho años. Teniendo en cuenta además que la representación va a ser muy difícil, por el montaje y personajes que requiere."

SUPRESIONES:

ACTO 1º. páginas: "42-43-44-45-57-58-59".

ACTO 2º. páginas: "3-8-14-33-40-41-42-44-45.

(No quitan nada fundamental de la obra, pero la dejan presentable.)"

Antonio Zubiaurre Martínez (2-01-1973). (Pleno):

DICTAMEN PROPUESTO

4. PROHIBIDA

ARGUMENTO:

"Ya conocido por la Junta."

INFORME:

"No sirven, a mi ver, los alegatos del autor. Se trata de un amaño teatral (personal y tendencioso) concentrado en la figura de un gran rey español. El caso del Príncipe Don Carlos no está claro ni, presumiblemente, no lo estará jamás del todo.

Al menos se atenta a la dignidad nacional, en su historia. (Norma 17ª (1º.)). Hay muchos matices ingratisimos, y hasta una intención generalizadora contra cosas en sí respetables".

Alfredo Mampaso Bueno (12-12-1972). (Pleno):

DICTAMEN PROPUESTO

4. PROHIBIDA

INFORME:

"Importante obra que constituye un importante puntal de la leyenda negra contra España. Si la historia puede ser servida por el teatro desde distintos puntos de vista, pocas veces puede ahondarse con más profundidad contra el Reinado de Felipe II. Es de plena aplicación la Norma 14ª."

Florencio Martínez Ruiz (23-12-1972). (Pleno):

INFORME:

"La obra por ser rigurosamente histórica, parece que tiene a su favor una objetividad que en principio no es rechazable absolutamente. El autor de una manera rigurosa resulta implacable. Ocurre que desde la situación histórica planteada a la situación teatral que a mí se me alcanza hay un margen de discrecionabilidad que me parece debe decidir el Pleno y aún la superioridad."

R. P. José María Artola (28-11-1972). (Pleno):

DICTAMEN PROPUESTO

4. PROHIBIDA

INFORME:

"Nos hallamos ante una obra que independientemente de sus fundamentos históricos, es una crítica desmitificadora de Felipe II y otros valores ligados a su persona. La desmitificación pende por vías denigratorias y bufonescas en las que no se guarda la consideración a la importancia de lo que en la obra se maneja. Hay notorios discursos de tono de bajísima calidad literaria y de evidente

aprovechamiento de la zafiedad ambiental la fe, que, en el alegato del autor en defensa de su obra es el elemento compensador de tanta minucia grotesca, se encuentra ridiculizado de punta a cabo de la obra. No es que la fe cristiana esté atacada pero sí ----- que con frivolidad consciente se resuelven problemas que actualmente merecen atención. No es que se ataque la monarquía pero sí se quiere atacar una actitud política que, en líneas generales, ha preconizado en el actual régimen exaltar el Siglo de Oro español. No hay un solo rasgo positivo en Felipe II. Lo cual, aunque no se mienta en la obra, no deja de ser una omisión grave. En ese caso me parece que se acerca a un falseamiento tendencioso, insisto, por omisión. La fe de Felipe II, más que compensación, es un motivo para destruir más a fondo todavía la figura de Felipe II y la fe misma de una época.

En el actual ----- de la obra, me inclino a la prohibición. Sería preciso recortar la obra de todas las excrecencias. Esta obra no es desmitificadora como propone el autor, sino simplemente denigradora."

OTROS DOCUMENTOS DE INTERÉS

1.- Documento oficial con la resolución tomada para la obra:

MINISTERIO
DE
INFORMACIÓN Y TURISMO

De:

Fecha
y ref.^a.

Subsecretaría:

Dirección General: 3.ESPECTÁCULOS

Servicio:

División:

Sección: PROMOCIÓN TEATRAL.

Negociado: CONTROL Y LICENCIAS.

Madrid, a 31 de octubre de 1972/ 4977-72 JJ.

Con sujeción [sic] al acuerdo adoptado por la Junta de Censura de Obras Teatrales, en su sesión del día 31 de octubre del año en curso, este Centro Directivo ha resuelto prohibir la obra titulada "TRAGICOMEDIA DEL

SERENÍSIMO PRÍNCIPE DON CARLOS", original de Carlos Muñiz.

Se basa dicho acuerdo según criterio expuesto por los ponentes que integran las dos Comisiones Delegadas Informantes, en que la obra tanto por su contenido, como por su forma, incurre en las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en las normas 10, 14 y 18ª.

Contra dicho acuerdo y con sujeción [sic] a lo dispuesto por el art. 7º. de la Orden de este Departamento de 27 de Octubre de 1970, podrá Vd. interponer recurso ante el Pleno del citado Organismo Censor, en el plazo improrrogable de quince días laborables, a partir de la fecha de recibo de esta notificación.

La no interposición de recurso en dicho plazo, hará firme el acuerdo del citado organismo censor.

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y efectos oportunos.

Dios guarde a Vd. muchos años

EL DIRECTOR GENERAL

PD.

A: Dr. JUSTO ALONSO OSORIO.- Leganitos, 20. Madrid, 13.

2.- Impreso oficial en el cual Justo Alonso Osorio interponía el recurso contra el acuerdo tomado ante la obra.

Minsiterio de Información y Turismo
Entrada 3987
20- noviembre- 1972
Negociado registro

Ministerio de Información y Turismo
167504-Noviembre 17/72 Entrada-2169
Registro General
Entrada 21-11-1972

Ilmo. Sr.:

El que suscribe, Justo Alonso Osorio, Empresario Teatral, mayor de edad con domicilio a efectos de notificación en esta capital, calle de Leganitos n°. 20, ante V. I. comparece y

EXPONE: Que con fecha 11 de los corrientes le ha sido notificada la resolución de esa Dirección General de Espectáculos de fecha 31 de octubre p/pdo; por lo que se prohíbe la representación de la obra de don Carlos Muñiz titulada "Tragicomedia del serenísimo Príncipe Don Carlos", basándose dicho acuerdo en que "incurre en las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en las normas 10, 14 y 18".

Que no considera dicha obra realmente transgresora de las tres normas citadas, por las razones que el propio autor expone en sendos escritos que se adjuntan, dirigidos a V. I. y a la Junta de Censura Teatral (Anexos UNO Y DOS), por lo que,

SOLICITA, al amparo de lo dispuesto en el artículo 7º de la Orden de ese departamento de 27 de octubre de 1970, se tenga por interpuesto en tiempo y forma el presente recurso contra el citado acuerdo y se considere la posibilidad de permitir las representaciones de la "Tragicomedia del serenísimo Príncipe Don Carlos", dado que se trata de un texto rigurosamente inspirado en los hechos históricos que realmente se produjeron a la sazón.

Es gracia que solicito en Madrid, a catorce de noviembre de mil novecientos setenta y dos.

(Rúbrica)

Ilmo. Sr. Dirección General de Espectáculos- Ministerio de Información y Turismo.

Madrid.-

En el margen izquierdo está escrito:

Anexo 1º: Escrito del autor dirigido al Ilmo. Sr. Director de Espectáculos.

Anexo 2º: Escrito del autor dirigido a la Junta de Censura Teatral.

APÉNDICE II

REPRODUCCIÓN DE DOCUMENTOS

EL EXPEDIENTE DE *LA COMANDANTA BÁRBARA* DE GEORGE
BERNARD SHAW



DELEGACIÓN PROVINCIAL
DE LA
VICESECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR
DE
F. E. T. Y DE LAS J. O. N. S.
DELEGACIÓN NACIONAL DE PROPAGANDA

A CINE Y TEATRO

SECCIÓN DE CINE Y TEATRO
ENTRADA 4566
Día 18 de Julio de 1944

Handwritten initials

Sección Cine y Teatro
N.º 5593/44 JP/PO

REGISTRO DE PROPAGANDA
N.º 46015
Día 17 de Julio de 1944

Cúmpleme acusar recibo de la guía de censura y ejemplar correspondiente a la obra original de Bernard Shaw traducida por Julio Broutá titulada "LA COMANDANTA BARBARA" para la Cia de Irene Lopez Heredia.

Por Dios, España y su Revolución
Nacionalsindicalista.

Barcelona 5 de diciembre de 1944

EL JEFE DEL DEPARTAMENTO DE PROPAGANDA
DE LA DELEGACION PROVINCIAL DE EDUCACION
POPULAR.

VºBº
EL JEFE PROVINCIAL DEL
MOVIMIENTO DELEGADO PRO-
VINCIAL DE EDUCACION PO-
PULAR.

Handwritten signature: Jose
Circular stamp: SECRETARIA DELEGACION DEPARTAMENTO DE PROPAGANDA

Firmado: Jose

Firmado: Antonio F. de Corres

[Franco, Franco, Franco]
[Arriba España!]

Comarada DELEGADO NACIONAL DE PROPAGANDA. - M a d r i d



N.º 589-44

20-10-44

Ilmo. Señor:

Como Director de la compañía teatral *Frene Lopez Heredia*

solicito la autorización que exige la Orden de 15 de julio de 1939 y disposiciones complementarias para representar la obra teatral titulada *La conuque*

Santa Bárbara cuyo autor y demás características se expresan.

Todas las alteraciones que con respecto al libreto acompañado y demás datos expuestos me vea obligado a realizar, serán sometidos a la aprobación de esa Delegación Nacional. En su consecuencia

SUPLICO a V. I. se sirva ordenar me sea expedida la oportuna guía de censura.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 13 de Octubre de 1944

Antonio de los Angeles

Ilmo. Sr. Delegado Nacional de Propaganda.—Madrid.

Núm. del expediente.

Título: *La Comandante Bárbara*
Autor: *Bernard Shaw*
Traductor: *Julio Bronta*
Adaptador: _____

Género teatral de la obra:

Comedia

Censor: *Guillermo de Reyna*
Recibido: *26 Oct.* Entregado: *31 Oct.*

Breve exposición del argumento: *Sobre la pugna, que por su mutua conversión a su respectivo credo, sostienen Andrés Undershaft, fabricante de armamentos que cree en la fuerza y el dinero, contra su hija Barbara, comandante del Salvation Army, construye Bernard Shaw, una deliciosa comedia en la cual, logra la victoria Andrés Undershaft, después de pulverizar, cuantos argumentos, morales, políticos, familiares o religiosos, intentan oponersele.*

Tesis: *No existe otra religión, ni otro valor que el de la fuerza y la opulencia.*

Valor puramente literario: *Bueno. La obra aunque pedestremente traducida, es un divertido alarde de ingenio y una permanente pirueta humorística, que quizás por esta causa resulte todavía más perniciosa, por cuanto infiltra con pleno regocijo del espectador, que no reacciona contra ellas, tesis disolventes solidamente fundamentadas.*

Valor teatral:

Esplendido. La obra es rica en toda suerte de recursos escénicos.

Matiz político:

Disolvente y peligroso.

Matiz religioso:

Absolutamente herética en sus conclusiones.

Juicio general que merece al Censor:

~~Una buena obra, pero~~
una buena obra, mas literaria que teatral y absolutamente inadmisibile, desde el punto de vista de la Vicesecretaria.

Posibilidad de su representación:

En el orden meramente escénico, no ofrece problemas.

Tachaduras en las páginas:

Correcciones en las páginas:

C
1
d
a

22

Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

}

En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

}

Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?:

no.

Otras observaciones del Censor:

La personalidad del autor y la calidad de la obra aconsejan se proceda a nueva lectura por censor mas autorizado, y para descargo de la conciencia del que suscribe que lamenta no poder proponer la autorización.

Madrid, 31 de Oct de 1944
EL CENSOR.

J. I. Reyna


VICESECRETARÍA DE EDUCACION POPULAR
DE
F. E. T. Y DE LAS J. O. N. S.
DELEGACIÓN NACIONAL DE PROPAGANDA
SECCIÓN DE CINE Y TEATRO
DEPARTAMENTO DE TEATRO

Núm. del expediente.

Título: LA COMANDANTE BARBARA
Autor: Bernard Shaw
Traductor: Julio Broutá
Adaptador:
Género teatral de la obra: Comedia

Censor: Fray Mauricio de Begoña
Recibida: Entregada:

Breve exposición del argumento:

Lady Britomart quiere obtener para sus hijas casaderas la ayuda de su marido Andrés Undershaft, gran empresario de fábricas de cañones, y del cual vive separada. Para ello, le invita a un entrevista en su casa. El positivismo materialista e implacable, pero de gran confort moderno, de Andrés tropieza con el idealismo fundamentalmente bondadoso y sincero de su hija Bárbara, que pertenece como comandante al Ejército de la Salvación. Uno y otra se comprometen a visitar sus respectivos centros de trabajo: ~~las fábricas de cañones~~ las fábricas de ~~cañones~~ cañones y la casa benéfica. Tras muchas discusiones y experiencias, el padre resulta triunfante de la hija que con su marido Adolfo Cusins, se hace cargo de la fábrica de cañones.

Tesis:

El habitual exepcticismo y falta de respeto a todo lo divino y humano que caracterizan al autor.

Valor puramente literario:

Valor teatral:

Matiz político:

Matiz religioso:

Juicio general que merece al Censor:

Obra totalmente demoledora en cual ^{quier} aspecto que se la estudie: culturalmente, patrióticamente, moralmente, políticamente y hasta humanamente. Sólo para inteligencias serenas puede ser inocua por la estulta pétulancia que suponen tantos disparates y bromas y paradojas que sólo cabrían en el plano de la caricatura, para la cual siempre se apta la humanidad, aun en sus instituciones más venerandas. Pero en realidad puede ser la obra muy perjudicial para el público.

Posibilidad de su representación:

No representable, y es incapaz de arreglo.

Tachaduras en las páginas:

Correcciones en las páginas:

Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje:

ltu-
a-

o-
siem-
s.
ico.

En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?:

Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?:

Otras observaciones del Censor:

Madrid, 22 de noviembre de 1944
EL CENSOR,

Fr. Mauricio de Regue

5-9-44

13

OFFICE

1.044

LIBRARY OF THE BUREAU OF INVESTIGATION

REC'D
SAVANA 6587
MAY 11 1944

PROVIDER

ARMANDO BARRA

"LA ZONA DE SAN CARLOS"

ENTERED 5-9-44

JULIO BROJLA

HEREDIA

23

NOV 23 1944

44

INVESTIGATION

SEARCHED: JAVIER GATO

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR
COMISIÓN NACIONAL DE PROPAGANDA
L.º Num. 10552
D.º Dec. 12 Año 44

NB

C. y T.

SECCIÓN DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO
SALIDA n.º 6570
Día Mes Año 11 44

Para su entrega al interesado te remito hoja de censura n.º 589-44 correspondiente a la obra titulada "LA COMANDANTA BARBARA" original de Bernard Shaw, traducida por Julio Broutá, acompañada del libreto.

Por los, España y su Revolución "Acción Sindicalista"

Madrid, 30 de Noviembre de 1.944

EL SECRETARIO NACIONAL DE PROPAGANDA

Firmado: P.G. de Canales

CAMARADA JEFE DEL DEPARTAMENTO DE PROPAGANDA
DE LA DELEGACION PROVINCIAL DE EDUCACION POPULAR DE

EL EXPEDIENTE DE *LUTERO* DE JOHN OSBORNE

EXPL. N.º 207.70
18-5-70



Ilmo. Sr.:

Como empresario de la Compañía teatral TEATRO DE CAMARA DE MADRID solicito la autorización que exige la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 16 de febrero de 1963 para representar la obra titulada LUTERO....., cuya sinopsis argumental, autor, cuadro artístico que ha de interpretarla, teatro y ciudad de estreno o reposición, y datos complementarios de carácter técnico y artístico se expresan al dorso de esta instancia.

A tal fin acompaño tres ejemplares mecanografiados del texto literario de la obra, comprometiéndome a que todas las alteraciones que con respecto al libreto de la misma y demás datos expuestos me vea obligado a realizar serán sometidos previamente a la aprobación de ese Centro directivo. En consecuencia,

SOLICITO de V. I. se sirva ordenar que me sea expedida la oportuna guía de representación.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 16 de Mayo..... de 1970

ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS

MADRID



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR
Y ESPECTACULOS

SECCION DE TEATRO

JUNTA DE CENSURA TEATRAL

Reunida en el día de hoy la Junta de Censura Teatral, con asistencia de su Presidente, Ilmo. Sr. Director General de Cultura Popular y Espectáculos; Vicepresidente, Ilmo. Sr. Subdirector General de Espectáculos, y de los Vocales:

- Rvd. P. Gsa
- Sr. Aragonés
- Sr. B. de la Torre
- Sr. Díez Crespo
- Sr. Martínez Ruiz
- Sr. Soria
- Sr. Tejedor
- Sr. Vázquez Dodero
- Sr. Ortiz

Mod. 655-8.621

en la que actúa como Secretario D. MANUEL FRAGA DE LIS
 se procede a dictaminar la obra teatral titulada "LUTERO"
 original de John Osborne
 versión española de Antonio Governado

Por _____, y atendiendo a los informes que se acompañan, se acuerda el dictamen cuyas particulares características se expresan a continuación:

DICTAMEN ACORDADO

1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS	}	_____
2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE AÑOS		
3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA		
4.—PROHIBIDA		
SUPRESIONES:	Enviar a informe de Asesor Religioso	
RADIABLE: SI. NO.		
A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI. NO.		

26 Mayo - 1970.



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR
Y ESPECTACULOS

Sección de Teatro
Junta de Censura Teatral

SESION DEL DIA 26 DE Mayo de 19.70

TITULO DE LA OBRA "LUTERO"

GENERO

AUTOR John Osborne

VERSION ESPAÑOLA DE Antonio Gobernado

Mod. 656 - 11.527

DICTAMEN PROPUESTO

Mod. 1

1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS

2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE AÑOS

3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA

4.—PROHIBIDA

SUPRESIONES:

RADIABLE: SI NO.

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI NO.

Vocal Rvd. P. Gen

[Firma]
(Firma)

ARGUMENTO

INFORME

La obra posee evidente categoría y una gran fuerza dramática. Describe los sucesos y retrata los personajes con bastante rigor y acierto sin marcado partidismo y tendenciosidad. El mismo protagonista, que en algunos pasajes podría parecer como favorecido, juzgado a través de todo el conjunto de la composición, no resulta muy bien parado.

Pero, en las actuales circunstancias de aproximación y corrientes ecumenistas, el vocal que suscribe se declara incompetente para emitir juicio sobre la conveniencia y oportunidad de llevar a escena un tema siempre vidrioso y probablemente molesto para los espectadores católicos y protestantes.

Por tanto, estimo necesario se consulte previamente al órgano competente y, en caso de que la obra merezca su aprobación, pasar a la propuesta de las acotaciones que se indican de acuerdo con lo que es usual en la junta.

Personalmente pienso debe prohibirse el tema de la novela 17, 2.

SUPRESIONES

PROLOGO págs. _____

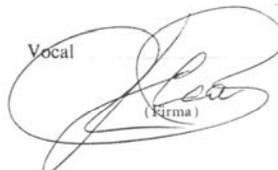
ACTO 1.º págs. _____

ACTO 2.º págs. 234, 236-237, 248, 260. _____

ACTO 3.º págs. 269, 274 y 276. _____

EPILOGO págs. _____

Vocal



(Firma)



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR
Y ESPECTACULOS

Sección de Teatro
Junta de Censura Teatral

SESION DEL DIA 26 DE Mayo de 1979

TITULO DE LA OBRA "LUTERO"

GENERO

AUTOR John Osborne

VERSION ESPAÑOLA DE Antonio Gobernado

Mod. 656 - 11.527

DICTAMEN PROPUESTO

Mod. 1

1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS

2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE AÑOS

3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA

4.—PROHIBIDA

SUPRESIONES:

RADIABLE: SI NO.

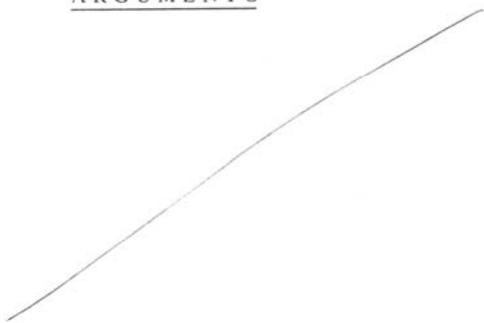
A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI NO.

Vocal Sr. Martínez Ruiz

(Firma)



ARGUMENTO



INFORME

Otra intelectual que sirve como ilustración dramática de un período histórico y a un hecho trascendental: el despertar de la conciencia individual y la atención al alma de cada hombre. Veo un cierto paralelismo de este período de Contrarreforma en el acto del protestante - por ejemplo, en la cuestión de la libertad religiosa - de ahí el juicio para permitir su representación. A mí la obra, personalmente, no me malista como católica o como hombre religioso. Pero yo no sé el hecho de que hay que atender. Llega esta vista bastante objetivamente; la Iglesia Católica aparece criticada en aspectos esenciales: las indulgencias y la obediencia. Por mi parte dular, tiene un deambular de dudas, y el libro y de final es de transición al compendio. Para leer, aún siendo reflejo histórico, SUPRESIONES hay algunas cosas, te, o más. Autógrafa para Cámara con algunos datos.

PROLOGO págs. _____

ACTO 1.º págs. 217, 236

ACTO 2.º págs. _____

ACTO 3.º págs. _____

EPILOGO págs. _____

Vocal

(Firma)



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR
Y ESPECTACULOS

Sección de Teatro
Junta de Censura Teatral

IB/S/54/57/74

SESION DEL DIA 26 DE Mayo de 1970

TITULO DE LA OBRA "LUTERO"

GENERO

AUTOR John Osborne

VERSION ESPAÑOLA DE Antonio Gobernado

Mod. 656 - 11/527

DICTAMEN PROPUESTO

Mod. 1

1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS	13
2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE AÑOS	
3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA	
4.—PROHIBIDA	
SUPRESIONES:	
RADIABLE: <input checked="" type="checkbox"/> SI. <input type="checkbox"/> NO.	
A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: <input type="checkbox"/> SI <input checked="" type="checkbox"/> NO.	


 Vocal Sr. Soria

(Firma)

ARGUMENTO.

Exclamación de ~~esta~~ momento.
mas significativas de la vida de Lutero:
ingreso en la Orden Agustina; la primera misa;
la venta de indulgencias por Petrel; la tesis
contra las indulgencias en Wittenberg; la lecta
de Noruna y diversos enfrentamientos dialécti-
cos: con su padre; con el ^{superior} de los ags.
Mro Staupitz; con el representante del Papa,
Carystaus, etc. &

INFORME

La obra tiene una indiscutible categoría
intelectual y teatral. No se trata pues
de ningún superficial panfleto anticató-
lico pero la figura de Lutero (sin dudar
la presentación) es contradictoria en
sí misma con evidente grandera. En
el conflicto dialéctico con sus superiores ca-
tólicos la empatía y la verdad ~~parecen~~
están sobre todo en el personaje de Lutero,
salvo que ~~la Superioridad~~ superiores criterios. ~~Hay~~
insignificancia o inconsecuencia la representación de

SUPRESIONES

esta obra podría autoritarse, con alguna
supresión y advertencia para ~~publicar~~ ~~publicar~~
PROLOGO págs. (sobre el criterio prohibitorio de la Superioridad)
(Noruna 17, 1ª)

ACTO 1.º págs. _____

ACTO 2.º págs. _____

ACTO 3.º págs. _____

EPILOGO págs. _____

Vocal _____

(Firma)



MINISTERIO
DE
INFORMACION Y TURISMO

HOJA N.º 2.-

Considerado estos informes, la Junta de Censura ha decidido elevar a consulta de la Asesoría Religiosa de este Ministerio, por sí a la vista del carácter de dicha obra y el trato que en la misma se da a la personalidad de "Lutero", y aún la crítica que se hace de la Iglesia Católica, procede objetivamente, en las actuales circunstancias autorizar esta pieza teatral para las sesiones que solicitan.

Madrid, 3 de Junio de 1.970.

Mod. 704 bis

MR/LSJ

A:

Procedente

Subsecretaría	:	2	ASESORIA RELIGIOSA
Dirección General	:	4	
Servicio	:	6	
División	:	7	
Sección	:	8	

De:

Fecha
y
ref.:

Madrid, a 9 de junio de 1970 /

Obra: LUTERO
Autor: John OSBORNE

La obra desarrolla, junto a los principales hechos de la ruptura con Roma, la angustia de Lutero en su búsqueda de Dios, a quien por fin encuentra a través del trato con su hijo niño.

El autor trata de hacer un reflejo histórico de la ruptura. Aparece el hecho de que los desaciertos no estuvieron sólo de parte de Lutero.

La figura de Lutero se presenta como escrupulosa, enfermiza, sincera, sencilla (p.e. pág. 263-264) y cruel (Pág. 275).

Como fruto de su obra aparecen: las matanzas de campesinos (Págs. 265 y siguientes), el nacimiento de Alemania (Pág. 275) y el haber puesto a Cristo "en el alma misma de cada hombre" (Pág. 276).

En el litigio con la Iglesia Católica, aunque no se acaba de dar la razón a Lutero, se presenta despótica la actitud de Roma y sincera la de Lutero, (Págs. 254 y 260-261).

Hay también un pregón grotesco sobre las indulgencias (Págs. 234-236) y una exposición irrespetuosa sobre las reliquias (Pág. 245).

A través de la obra no queda claro el juicio sobre el problema doctrinal que se encierra en la ruptura de Lutero. Y esto es lo más grave, pues creará confusión doctrinal en los espectadores. En definitiva es una obra que puede hacer daño. No es aconsejable su puesta en escena.



Firmado: Alberto García Ruiz
Secretario.

A: SUBDIRECTOR GENERAL DE TEATRO.

Mod. 704



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR
Y ESPECTACULOS

SECCION DE TEATRO

JUNTA DE CENSURA TEATRAL

Reunida en el día de hoy la Junta de Censura Teatral, con asistencia de su Presidente, Ilmo. Sr. Director General de Cultura Popular y Espectáculos; Vicepresidente, Ilmo. Sr. Subdirector General de Espectáculos, y de los Vocales:

- Rvd. P. Artola
- Rvd. P. Cea
- Sr. Aragonés
- Sr. Barcaló
- Sr. B. de la Torre
- Sr. Diez Crespo
- Sr. Muelas
- Sr. Soria
- Sr. Tejedor
- Srta. Sunyer
- Sr. Romero
- Sr. Vazquez Dodero
- Sr. Ortiz

Mod. 655 - B 421

en la que actúa como Secretario D. MANUEL FRAGA DE LIS se procede a dictaminar la obra teatral titulada "LUTIRO" original de John Osborne versión española de Antonio Governado

Por _____, y atendiendo a los informes que se acompañan, se acuerda el dictamen cuyas particulares características se expresan a continuación:

DICTAMEN ACORDADO

1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS	}	4
2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE AÑOS		
3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA		
4.—PROHIBIDA		
SUPRESIONES:		
RADIABLE: SI. NO.		
A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI. NO.		

ADAPTACIONES

Lo que certifico como Secretario de la Junta, con el V.º B.º del Presidente, para los efectos que procedan.

Madrid, 23 de Junio de 1967

V.º B.º:
EL PRESIDENTE.

PD


EL SECRETARIO

PD


INFORME DEL NEGOCIADO DE CONTROL Y LICENCIAS

La Junta de Censura de Obras Teatrales, en su sesión del día 23 del presente mes de Junio, según acta que se acompaña, ha dictaminado la obra original de John Osborne, en versión de Antonio Gobernado, titulada "LUTERO", prohibiendo su representación.

Madrid, 23 de Junio de 1970
EL JEFE DEL NEGOCIADO

JANUEL FRAGA DE LIS

PROPUESTA DE LA SECCION DE PROMOCION TEATRAL

Ilmo. Sr.

Considerando el informe del Negociado de Licencias, y el dictamen de la Junta de Censura Teatral, esta Sección tiene el honor de proponer que se resuelva de conformidad y se proceda en consecuencia a prohibir la obra titulada "LUTERO", para su representación pública.

Madrid, 23 de Junio de 1970
EL JEFE DE LA SECCION

JOSE MARIA ORTIZ

RESOLUCION DE LA DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR
Y ESPECTACULOS

Con la Seccion

Madrid, 23 de Junio de 1970
EL DIRECTOR GENERAL
PD





MINISTERIO
DE
INFORMACION Y TURISMO

COPIA
DE RESPUESTA
O TRAMITE (1)

Mod. 704

Subsecretaría	:	1	
Dirección General:	:	2	CULTURA POPULAR Y ESPECTACULO
	:	3	
	:	4	
	:	5	
Servicio	:	6	
División	:	7	
Sección	:	8	PROMOCION TEATRAL 2234-70

De:

Fecha
y
ref.º

Madrid, a 23 de Junio de 1970 / MF/PC 4320

Con sujeción al acuerdo adoptado por la Junta de Censura Teatral, en su sesión del día 23 del presente mes, este Centro Directivo, ha resuelto prohibir la obra titulada "LUTERO", original de John Osborne, - en versión de Antonio Gobernado.

Se basa dicho acuerdo, según criterio expuesto por los ponentes que integran la Comisión Delegada informante, en que la obra tanto por su contenido como por su forma incurre en las motivaciones de carácter prohibitivo contenida en la norma 17-1ª.

Contra dicho acuerdo y con sujeción a lo dispuesto por el artº 9º de la Orden de este Departamento de 16 de febrero de 1963, podrá Vd. interponer recurso ante el Pleno del citado Organismo censor, en el plazo improrrogable de quince días laborables, a partir de la fecha de recibo de esta notificación.

La no interposición de recurso en dicho plazo, hará firme el acuerdo del citado Organismo Censor.

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y efectos oportunos.

Dios guarde a Vd. muchos años
EL DIRECTOR GENERAL
FD

E.3

A: Sr. D. Luis Hurtado Alvarez.- Atocha, 26.- MADRID

(1) Válido para respuestas generales de «enterado», «toma de razón», «recuse de recibo» o similares.

(Véase dorso.)



MINISTERIO
DE
INFORMACION Y TURISMO

COPIA
DE RESPUESTA
O TRAMITE (1)

Mod. 704

Subsecretaría	:	1	
Dirección General	:	2	CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS
	:	3	
	:	4	
	:	5	
Servicio	:	6	
División	:	7	PROMOCION TEATRAL 2235-70
Sección	:	8	

De:

Fecha
y
ref.*

Madrid, a	23	de	Junio	de	1970	MF/PC	4321
-----------	----	----	-------	----	------	-------	------

Adjunto le envío documentación de censura teatral de la obra titulada "LUTERO", original de John Osborne, expedida a favor del Teatro de Cámara de Madrid

Dios guarde a Vd. muchos años
EL DIRECTOR GENERAL
PD

E.3

A: Sr. D. Luis Hurtado Alvarez.- Atocha, 26.- MADRID

(1) Válida para respuestas generales de «enterado», «toma de razón», «acuse de recibo» o similares.

(Véase dorso.)

Ilmo. Sr.:

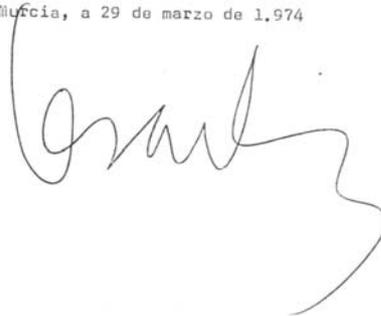
CESAR OLIVA OLIVARES, mayor de edad, casado, de profesión profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia, con documento Nacional de Identidad número 22.374.693, con domicilio en Murcia, calle Intendente Jorge Palacios, 6, 9º I, en su calidad de director del Teatro Universitario de Murcia, tiene el honor de exponer:

QUE teniendo proyectado el grupo de su dirección representar la obra de John Osborne "Lutero" el día 19 de abril, en el Teatro Romea de Murcia, con dirección escénica de José Antonio Aliaga, profesor del Instituto "Alfonso X" de Murcia, es por lo que

S U P L I C A a V.I. tenga a bien aceptar la presente documentación para la Junta de Censura, consistente en la tres copias de la obra a representar, y su posterior aprobación, habida cuenta el carácter de la obra, y su proyección cultural, elemento fundamental para su exposición por parte de este Teatro Universitario.

Es gracia que espera merecer de V.I. cuya vida guarde Dios muchos años.

Murcia, a 29 de marzo de 1.974



ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE TEATRO Y ESPECTACULOS. MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO.
M A D R I D .

ADAPTACIONES

Lo que certifico como Secretario de la Junta, con el V.º B.º del Presidente, para los efectos que procedan.

Madrid, 9 de Julio de 1974

EL SECRETARIO,

V.º B.º:
EL PRESIDENTE,



ARGUMENTO

[A large diagonal line is drawn across this section, indicating it is empty or crossed out.]

INFORME

Entiendo que puede autorizarse para piloto-adulto

SUPRESIONES

PROLOGO págs. _____
ACTO 1.º págs. _____
ACTO 2.º págs. _____
ACTO 3.º págs. _____
EPILOGO págs. _____

Vocal *ms alif*
(Firma)



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE ESPECTACULOS

Sección de Promoción Teatral
Junta de Censura Teatral

SESION DEL DIA 9 DE abril DE 19 74

TITULO DE LA OBRA "LUTERO" (Revisión de dictamen)

GENERO

AUTOR John Osborne

VERSION ESPAÑOLA DE Antonio Gobernado

DICTAMEN PROPUESTO

Modelo 655

Mod. 1

1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS	} 2
2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS	
3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA	
4.—PROHIBIDA	
SUPRESIONES:	
RADIABLE: SI NO.	
A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI NO.	

Vocal Sr. Vagallo

José Vagallo
(Firma)

ARGUMENTO

Version de las tribulaciones de Lutero y su toma de postura sobre las indulgencias - las encenas en las que interviene el padre y los superiores espirituales.

INFORME

Drama intimista, profundo y rico. importante y en excelente version castellana. Mayores de 18. Por supuesto, para Curium.

SUPRESIONES

PROLOGO págs. _____
ACTO 1.º págs. _____
ACTO 2.º págs. _____
ACTO 3.º págs. _____
EPILOGO págs. _____

Vocal


(Firma)



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE ESPECTACULOS

Sección de Promoción Teatral
Junta de Censura Teatral

SESION DEL DIA 9 DE abril DE 19 74

TITULO DE LA OBRA "LUTENO" (Revisión de dictamen)

GENERO

AUTOR John Osborne

VERSION ESPAÑOLA DE Antonio Gobernado

Modelo 654

DICTAMEN PROPUESTO

Mod. 1

1.—AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS	} 2
2.—AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS	
3.—AUTORIZADA UNICAMENTE PARA SESIONES DE CAMARA	
4.—PROHIBIDA	
SUPRESIONES:	
RADIABLE: SI. <input type="radio"/> NO. <input checked="" type="radio"/>	
A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI. <input type="radio"/> NO. <input checked="" type="radio"/>	

Vocal Dr. Garcia Cernuda

(Firma)

ARGUMENTO

INFORME

No se comprende bien que "revisión de dictamen" se pretenda, desde el momento que no se acompaña escrito con argumentos en favor de lo mismo.

Desconociendo la calificación anterior de este librito, si en vista procede calificarlo como apto para mayores de 18 años, desconociendo, insisto, la calificación anterior.

SUPRESIONES

PROLOGO págs. _____
ACTO 1.º págs. _____
ACTO 2.º págs. _____
ACTO 3.º págs. _____
EPILOGO págs. _____

Vocal _____


(Firma)



MINISTERIO
DE
INFORMACION Y TURISMO

Subsecretaría	:	1	_____
Dirección General	:	2	DE TEATRO Y ESPECTACULOS
		3	_____
		4	_____
		5	_____
Sección	:	6	PROMOCION TEATRAL
Negociado	:	7	CONTROL Y LICENCIAS

De:

Fecha
y
ref.º

Madrid, a 9 de abril de 1974, PC 2170-77

Esta Dirección General ha resuelto autorizar al Teatro Universitario de Murcia, en el curso de las jornadas de intercambio cultural organizadas en colaboración con el Grupo de Teatro de la Universidad de Burdeos, la representación de la obra titulada "LUTERO", de John Osborne.

Este permiso es valido para una sola sesión, bajo los condicionamientos que se establecen al deroso.

Dios guarde a Vd. muchos años
EL DIRECTOR GENERAL

Mod. 704

A: Sr. D. Cesar Oliva, Director del Teatro Universitario
Murcia.- San Antonio, 20.- MURCIA

DORSO QUE SE CITA
=====

CLASIFICACION: Autorizada para mayores de 18 años

NO RADIABLE

A RESERVA DEL VISADO DEL ENSAYO GENERAL, si la representacion se efectua ~~en-sara-comercial~~

SUPRESIONES: Ninguna

*fuera del
mercado
Mucosta*




MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

1	_____
Subsecretaría	2 _____
Dirección General	3 DE TEATRO Y ESPECTACULOS
4	_____
5	_____
Sección	6 PROMOCION TEATRAL
Negociado	7 CONTROL Y LICENCIAS

COPIA

Fecha y

Madrid a 9 de **abril** de 1974 PC S 2180-74

Esta Dirección General ha resuelto autorizar al Teatro Universitario de Murcia, en el curso de las jornadas de intercambio cultural organizadas en colaboración con el Grupo de Teatro de la Universidad de Burdeos, la representación de la obra titulada "LUTERO", de John Osborne.

Este permiso es valido para una sola sesión, bajo los condicionamientos que se establecen al dorso.

Dios guarde a Vd. muchos años
 EL DIRECTOR GENERAL



A: Sr. D. Cesar Oliva.- Director del Teatro Universitario de Murcia.- San Antonio, 20.- MURCIA

Mod. 704



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

1	Subsecretaría
2	Directorio
3	Sección
4	Subsección
5	División
6	Departamento
7	Oficina

CLASIFICACION: Autorizada para mayores de 18 años

NO RADIALE	Fecha y hora de emisión
A RESERVA DEL VISADO DEL PASAJE	1974 02 25 18:15

COPIA DE

SUPRESIONES: Ninguna

Esta Dirección General ha resuelto autorizar al Teatro Universitario de Murcia, en el curso de las jornadas de intercambio cultural organizadas en colaboración con el Grupo de Teatro de la Universidad de Murcia, la representación de la obra titulada "MURCIANO" de John Osborne.

Esta permiso es válido para una sola sesión, bajo las condiciones que se establecen en dicho.

Dice Garde a Vd. muchos años
EL DIRECTOR GENERAL

MURCIA - SAN ANTONIO, S.O. - MURCIA
Sr. D. Juan OLIVERA - Director del Teatro Universitario de



MINISTERIO
DE
INFORMACION Y TURISMO

COPIA
DE
ARCHIVO

Subsecretaría :	1	_____
Dirección General :	2	_____
	3	DE TEATRO Y ESPECTACULOS
	4	_____
	5	_____
Sección :	6	PROMOCION TEATRAL
Negociado :	7	CONTROL Y LICENCIAS

Fecha
y
ref.*

Madrid a 9 de abril de 1974 PC 2181-72

Ilmo. Sr.:

Con esta fecha dirijo a D. Cesar Oliva Olivares, director del Teatro Universitario de Murcia, las comunicaciones cuyas copias acompaño a V.I. para su conocimiento y efectos procedentes.

Dios guarde a V.I. muchos años
EL DIRECTOR GENERAL

A: ILMO. SR. DELEGADO PROVINCIAL DEL MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO EN MURCIA

Mod. 704

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES UTILIZADAS

Abellán, Manuel L., *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.

Aguado, Victorio, "Aquí, Barcelona", en *Espectáculo: boletín del Sindicato Nacional*, Madrid, núm. 66, noviembre-diciembre, año V (1952).

Alcocer María, José Luis, *Esencia y futuro del Movimiento Nacional*, Madrid, Seminario Central de Estudios Políticos, vol. 1, 1963.

Alonso Tejada, L., *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1977.

ALVARO, Francisco, *El Espectador y la Crítica. (El teatro en España en 1958)*, prólogo de Alfredo Marquerie, Valladolid-Madrid, Sever-Cuesta, 1959.

-----, *El Espectador y la Crítica. (El Teatro en España en 1959)*, prólogo de Francisco de Cossio, Valladolid, Ceres, 1960.

-----, *El Teatro en España en 1960*, Valladolid, Ceres, 1961.

Antea, Luis de G., "El público acepta o rechaza", en *BOLETÍN DEL SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTÁCULO*, Madrid, año IV (1945).

ANUARIO DEL ESPECTÁCULO, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1944, año 1, 1944-45.

Aragonés, Juan Emilio, *Brecht*, Madrid, EPESA, 1974.

-----, *Veinte años de teatro español (1960-1980)*. Boulder (Colorado), Society of Spanish-American Studies, 1987.

Aranguren, José Luis, *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

Arias, Salvador, "Testimonio" (pp. 65-73), *Homenaje a María Teresa León* por Rafael Alberti, José Carlos Mainer, Marcos Ana, José Manuel Caballero Bonald, José Monleón, Salvador Arias, Robert Marrast y María Asunción Mateo, Madrid, Universidad Complutense/ Cursos de Verano de El Escorial, 1990.

Aszyk, Urszula, "Medio siglo de teatro: entre crisis y vanguardia", en Manuel L. Abellán, *Medio siglo de cultura (1939-1989)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990.

Beckett, Samuel, *Esperando a Godot*, Barcelona, Fabula Tusquets Editores, 1995.

Benedetti, Aldo de, *Cinco minutos antes*, traducción de Enrique Gutiérrez Roig, Madrid, Alfil, 1952.

Beneyto, Antonio, *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Plaza & Janés, 1977.

Beneyto Pérez, Juan, "La censura literaria en los primeros años del franquismo", en Manuel L. ABELLÁN, *Censura y literaturas peninsulares*, Diálogos hispánicos de Amsterdam nº. 5, Amsterdam, Rodopi, 1987.

Bilbatúa, Miguel, *Teatro de agitación política, 1933-1939*, Madrid, 1976.

BOLETÍN DEL SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTÁCULO, Madrid, 1942-1946.

Bordman, Gerald, *The Oxford Companion to American Theatre*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1984.

Brahms, Caryl, "Man Bites Dogma", *Plays and Players*, 8, núm. 12, (sept., 1961).

Camón Aznar, José, *Hitler. Ariadna. Lutero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

-----, *El papa luna. Nerón. El "Tigre"*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

CARTEL DE LAS ARTES, Madrid, Mariscal, 1945, núm. 10.

CARTEL. GUÍA PROGRAMA DE ESPECTÁCULOS ... DE CADA SEMANA EN MADRID, 1955, 1956, 1957.

CARTEL. GUÍA PROGRAMA DE ESPECTÁCULOS, DEPORTES ... DE LA SEMANA EN MADRID, 1959.

Caudet, Francisco, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984.

Chéjov, Anton P., *La estepa. Mi vida*, Madrid, Editorial Libra, 1970.

Cisquella, Georgina., Ervitti, José Luis Y Sorolla, José A., *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama, 1977.

Claudiel, Paul, *Antología*, Manizales, Colombia, Imp. Departamental, 1984.

-----, *La Anunciación a María*, Madrid, Encuentro, 1991.

Cobb, Christopher H., *La cultura y el pueblo*. Barcelona, Laia, 1980.

Cocteau, Jean, *L'Aguila de dos caps*, traducció i próleg de Guillem Jordi Graells, Barcelona, Edicions del Mall, 1986.

Cornago Bernal, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 2000.

Delibes, Miguel, *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, Valladolid, Ámbito, 1985.

Díaz García, Elias, *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos, 1983.

Díaz-Plaja, Fernando, *Anecdotario de la España franquista*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.

Equipo Reseña, *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao, Mensajero, 1977.

Escobar, Luis, *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar 1908-1991*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.

Eslava Galán, Juan, *Coitus interruptus. La represión sexual y sus heroicos alivios en la España franquista*, Barcelona, Planeta, 1997.

ESPECTÁCULO: BOLETÍN DEL SINDICATO NACIONAL, Madrid, Sindicato Nacional, 1951-1952.

ESPECTÁCULOS. GUÍA GENERAL DE ESPECTÁCULOS: SEMANARIO DE TEATRO, CINE, DEPORTES, TOROS, FRONTONES, ETC., Madrid, 1943-1944.

Estebán, José y Santonja, Gonzalo, *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, Madrid, Ayuso, 1977.

Fernández Cuesta, Raimundo, *Continuidad falangista al servicio de España*, Madrid, Ediciones del Movimiento, 1955.

Fernández Insuela, Antonio, "La trayectoria vital y literaria de Lauro Olmo", prólogo (pp. 7-30) de *Golfos de bien y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

-----, "Notas sobre el teatro independiente español" (pp. 303-322), *ARCHIVUM. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. Tomo XXV- 1975*. (Homenaje a la memoria de Carlos Clavería), Universidad de Oviedo, Oviedo, 1976.

-----, "Para la historia de la recepción de Bertolt Brecht en revistas culturales españolas de preguerra" (pp. 43-58), *Revista de Filología Alemana*, nº. 3, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 1995.

-----, "Sobre la recepción de Brecht en Revistas culturales españolas de postguerra" (pp. 123-138), *Anuario de Estudios Filológicos*, nº. XVI, 1993, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1995.

-----, "Teatro crítico y censura teatral en los años sesenta. Nueva aportación" (pp. 279-293), *Théâtre et territoires. Espagne et Amérique Hispanique 1950-1996. Actes du colloque international de Bordeaux*. 30, enero-1, febrero, 1997.

-----, "Un caso de censura teatral en la postguerra: *Mare Nostrum*, S.A., de Lauro Olmo" (pp. 369-382), *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*. Tomo XXXIII. Homenaje a la memoria de José María Roca Franquesa, Universidad de Oviedo, 1983.

-----, "Un episodio de la censura teatral en 1963: La prohibición de *El milagro*, de Lauro Olmo" (pp. 25-26), *Rey Lagarto*, núm. 30-31, año IX, 1997.

Gallén, Enric, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim Franquista (1939-1954)*, Barcelona, Publicacions de L'institut del teatre de la Diputació de

Barcelona, Edicions 62, 1985.

García Cernuda, José María, *Sobre la revolución de la Falange*, Bilbao, Ed. Departamento Nacional de Propaganda del SEU, Ediciones para el Bolsillo de la Camisa Azul, vol. VII.

García Lorenzo, Luciano, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, S.G.E.L., 1981.

García Templado, José, *La literatura de la postguerra: el teatro*, Madrid, Editorial Cincel, 1981.

Gómez García, Manuel, *Diccionario del Teatro*, Madrid, Akal, 1997.

Gullón, Ricardo, *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, vol. I.

Harben, Niloufer, *Twentieth-Century English History Plays. From Shaw to Bond*, Macmillan Press, London, 1988.

Ibsen, H., *Casa de muñecas. El pato salvaje*, Madrid, Editorial Libra, 1971.

Iglesia, Celedonio de la , *La censura por dentro*, Madrid, CIAP, 1930.

Jato Miranda, David, *La rebelión de los estudiantes: apuntes para una historia del alegre S.E.U.*, Madrid, SEU, 1953.

Kennedy, Dennis, "Major Barbara", en *International Dictionary of Theatre*, vol. 1: Plays, St. James Press, Chicago & London, 1992.

Lemaître, Henri, *Dictionnaire Bordas de Littérature Française*, Bordas, Paris, 1994.

León Murciego, Pablo, *La previa censura y prohibición de libros eclesiásticos y las penas contra los infractores de las leyes de la Iglesia en tal materia*, Roma, Pontificia Universitas Lateranensis, 1959.

López Aranda, Juan Ricardo, *El crisantemo y la cometa*, Santander, La Sirena del Pisueña, 1995.

-----, *Fortunata y Jacinta*. Basada en la novela del mismo título de B. Pérez Galdós, Santander, Festival Internacional de Santander, 1993.

-----, *Isabel, reina de corazones*, Madrid, Preyson, 1985.

-----, *Nunca amanecerá*, Madrid, Sindicato Español Universitario, 1958.

-----, *Yo, Martín Lutero*, Madrid, Colección La Avispa, 1984.

Luis, Leopoldo de, *Poesía Social. Antología (1939-1968)*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969.

Lutero, Martín, *Antología*, prólogo de Enrique Miret Magdalena, Barcelona, Ediciones Pleroma, 1983.

Mainer, José Carlos, *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890.1950)*, Madrid, EDICUSA, 1972.

Mariscal, Ana, *Cincuenta años de teatro en Madrid*, Madrid, El Avapies, 1984.

Marquerie, Alfredo, *Los teatros nacionales*, Revista Nacional de Educación, núm. 75, 1947, pp. 17-28.

Marrast, Robert, *El teatre durant la guerra civil espanyola: assaig d'història i documents*, Barcelona, Publicacions de L'Institut del Teatre, Edicions 62, 1978.

Martínez Kleiser, Luis, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Ed. Hernando, 1989.

Maturana, José de, "No existe la crisis teatral cuando se sirven acertadamente los deseos del público", en el *BOLETÍN DEL SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTÁCULO*, año V (1945).

Miguel, Amando de, *Sexo, mujer y natalidad en España*, Madrid, Edicusa, 1974.

-----, *Sociología del franquismo. Análisis ideológico de los Ministros del Régimen*, Barcelona, Editorial Euros, 1975.

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

Montes Agudo, Gumersindo, *Don Carlos Miranda de la Vega. Un político del siglo XX y su ambiente*, Madrid, M. Aguilar- Editor, 1942.

-----, *Hacia un orden nuevo*, Santander, Ediciones Alerta, 1937.

-----, *Vieja guardia*, Madrid, M. Aguilar- Editor, 1939.

----- y Río Cisneros, Agustín, *La evolución política española. Invitación a la sociedad e instancia al Estado en 1945*, Madrid, Ediciones del Movimiento, 1966.

Moreiro Prieto, Julián, *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*, Madrid, Akal, 1990.

Mostaza, Bartolomé, *Reflexiones para Adán y Eva*, Madrid, Siler, 1956.

-----, *Búsqueda. Poemas*, Madrid, 1949.

-----, *La vida en vilo (1949-1952)*, Madrid, Editora Nacional, 1953.

Muñoz Cáliz, Berta, *Dos actitudes frente a la censura: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre*, Memoria de Licenciatura, Universidad Alcalá de Henares de Madrid, 1992.

Neuschäfer, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.

O'Connor, Patricia y Pasquariello, Anthony M., "Conversaciones con la

generación realista", *Estreno*, núm. 2-2, 1976.

Oliva, César, *Cuatro dramaturgos "realistas" en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas. (Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)*, Universidad de Murcia, 1978.

-----, *Disidentes de la generación realista. (Introducción a la obra de Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)*, Universidad de Murcia, 1979.

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

Osborne, John, *Luther*, Faber and Faber, London, 1961

PANORÁMICA DEL TEATRO EN ESPAÑA, Madrid, Editora Nacional, 1973.

Pedraza Jiménez, Felipe B., Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española*, Pamplona, Cénlit, 1995, Vol. XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas.

Pemán, José María, "Almuerzo con Arias Salgado", *Diario de Barcelona*, 29 de abril de 1970.

PÉREZ COTERILLO, Moisés, "Teatro independiente: ¿Hacia un futuro mejor?", *Reseña*, núm. 72, febrero, 1974.

PÉREZ GÁLLEGO, Cándido, *Historia de la literatura norteamericana*, Madrid,

Taurus, 1988.

PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, traducción de Manuel Carrera y María de las Nieves Muñiz, Cátedra, Madrid, 1990.

POE, Edgar Allan, *Las aventuras de Gordon Pym*, Madrid, Editorial Libra, 1970.

PUJALS, Esteban, *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Gredos, 1984.

RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1981, vol. VIII (Domingo Ynduráin, Época contemporánea: 1939-1980)

RIDRUEJO, Dionisio, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976.

RÍOS SÁNCHEZ, Patrocinio, *Lutero y los protestantes en la literatura española desde 1868*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

RUIZ GARCÍA, Enrique, *Veinticinco años de teatro en España*, Barcelona, Planeta, 1971.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981.

SANJUAN ARRANZ, Máximo, *Carta abierta a la censura*, Madrid-Barcelona, Ediciones 99, 1974.

SANTOLARIA SOLANO, Cristina, *Cronobiografía y Bibliografía sobre Ricardo López Aranda*.

SANTONJA, Gonzalo, *Del lápiz rojo al lápiz libre*, Barcelona, Anthropos, 1985.

-----, *De un ayer no tan lejano. Cultura y propaganda en la España de Franco durante la guerra y los primeros años del Nuevo Estado*, Madrid, Editorial Noesis, 1966.

SASTRE, Alfonso, *Escuadra hacia la muerte. La mordaza*. Edición, introducción y notas de Farris Anderson, Madrid, Clásicos Castalia, 1980.

SHAW, G. Bernard, *César y Cleopatra; La comandante Bárbara; Cándida*, Madrid, Hyspamérica, 1985.

-----, *Major Barbara*, Penguin Books, London, 1957.

-----, *The Collected Screenplays of Bernard Shaw*, edited with an introduction by Bernard F. Dukore, George Prior Publishers, London, 1980.

SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio, "Sobre el teatro español de los últimos veinticinco años", *Cuadernos Americanos*, XXII (1963), pp. 256-289.

TEATRO ESPAÑOL, prólogo, notas y apéndice por Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1957. Años revisados: 1949-1950; 1950-1951; 1951-1952; 1952-1953; 1953-1954; 1954-1955; 1955-1956; 1956-1957; 1957-1958; 1958-1959; 1959-1960; 1960-1961.

TORRES, Rafael, *La vida amorosa en tiempos de Franco*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1996.

TUSSEL GÓMEZ, Javier, *Historia de España*, Bilbao, Durvan, vol. 6, 1989.

TYNAN RIGHT AND LEFT, London: Longmans, Green, 1967.

VARIEDADES: revista semanal de espectáculos, Madrid, Romero Requejo, 1952, núm. 1-8.

VASALLO, Jesús, "Más sobre la crisis teatral", en *BOLETÍN DEL SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTÁCULO*, año IV (1945).

WATTS, Richard, "Luther in a Memorable Portrayal", *New York Post*, 26/09/63.

YNFANTE, Jesús, *La prodigiosa aventura del Opus Dei. Génesis y desarrollo de la Santa Mafía*, París, Ruedo Ibérico, 1970.