

LA CENSURA TEATRAL FRANQUISTA

Don Galán. Revista de Investigación Teatral
Monográfico del Núm. 14 (edición especial)



Centro de Documentación
de las Artes Escénicas
y de la Música

NÚMEROS ANTERIORES DE *DON GALÁN*

- N 1. *Valle-Inclán en tiempos de la dictadura*
- N. 2. *El teatro español en el siglo XXI*
- N. 3. *Los dramaturgos de la promoción realista: nuevas perspectivas*
- N. 4. *Tendencias y figuras de la escenografía en España (1975-2013)*
- N. 5. *Cervantes a escena*
- N. 6. *Antonio Buero Vallejo. Cien años*
- N. 7. *El teatro fuera del teatro: de la neovanguardia a los nuevos formatos.*
- N. 8. *Mujer y teatro en la España del siglo XXI*
- N. 9. *9 Lorcas 9*
- N. 10. *El teatro de Galdós*
- N. 11. *Fernando Fernán-Gómez, maestro de cómicos*
- N. 12. *La comedia en el siglo XXI*
- N. 13. *Las artes circenses en España*

Más información sobre *Don Galán* en:

<https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum14/>

la impedirlo)

ciante en pie sobre unos zancos tus recibos con
abiertos. Ante

(Una enorme calavera prosiste la ceremonia)

mis amigos, en este día de vuestra feliz ab

os invito a que contestéis a mis preguntas.

admites a esta mujer, para darle de darme

mprrarlo cosas el día de su santo y ponerle el

uando sea necesario, hasta que la muerte os se

admito.

er admites a este hombre, para darle las dand

nas morticias, y darle otras satisfacciones, qu

ee oportuno detallar en este momento, hasta que

os separe.

admito.

bro, renuncias a pensar por tu cuenta, para co

1. - Hombre, renuncias a pensar por tu cuenta, por
virtud de tu esclavitud, comprometiéndote a
cambiar nada de lo que está en su sitio y así por
los de los siglos, hasta que la muerte os sepa-
re. Si renuncio.

2. - Mujer, renuncias al coqueteo y al tapeo, al
hoteo, al bailoteo y al cachondeo, hasta que la
muerte os separe.

3. - Si renuncio.

4. - Hombre, abdicas de todo tu poder y de tu
utilizaras tu futuro para ganar un duro, a fin de
que estes maduro y así hasta que la muerte os se-
pare. Si abduco.

5. - Mujer, abdicas de tu alegría, para plañirte
conerte gorda o chuchurria, hasta que la muerte
os separe. Si abduco.

LA CENSURA TEATRAL FRANQUISTA

Don Galán. (Revista de Investigación Teatral)

Monográfico del N° 14 (edición especial)



Centro de Documentación
de las Artes Escénicas
y de la Música

Madrid, 2025

© Del texto: Sus autores

© De las imágenes: Sus autores.

© Diseño, maquetación y cubierta: Erica M. Santos

Guardas: Libreto censurado de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, de Jesús Campos García.

Impresión: Ediciones MIC

Directora del CDAEM

Marina Bollaín Pérez-Mínguez

Coordinación del monográfico del n. 14 de *Don Galán*

Berta Muñoz Cáliz (CDAEM) y Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante)

Consejo de redacción de *Don Galán*

Dirección: **Marina Bollaín**. Secretaría científica: **Berta Muñoz Cáliz y José Ramón Fernández Domínguez**.

Vocalías: **Anxo Abuín, Deborah Alfaya, Julio E. Checa Puerta, Javier de Dios López, Fernando Doménech Rico, Ana Isabel Fernández Valbuena, María Folguera, Ignacio García, M^a Ángeles Grande Rosales, Aida Gómez, Julio Huélamo Kosma, Javier Huerta Calvo, Carmen Márquez Montes, César Oliva, Mariano de Paco, Marta Pazos, Eduardo Pérez-Rasilla, Juan Antonio Ríos Carratalá, Nieves Rodríguez, José Romera Castillo, Jesús Rubio Jiménez, Cristina Santolaria Solano y Mercè Saumell.**

ISBN: 978-84-9041-553-5

ISSN de *Don Galán*: 2174-713X

NIPO de *Don Galán*: 827-19-052-0

Depósito Legal: M-26504-2025

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, incluido el diseño de cubierta, ni registrado en o transmitido por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del editor.



Sumario

Teatro y política

Por Marina Bollaín Pérez-Mínguez 11

Sobre censura, teatro y democracia

Por Berta Muñoz Cáliz 17

La censura franquista del teatro de cámara y el teatro aficionado

Por Alba Gómez García 41

La censura franquista en el teatro frívolo español: la revista

Por Juan José Montijano Ruiz 73

La censura franquista aplicada a las representaciones de obras teatrales hernandianas

Por Aitor Luis Larrabide Achútegui 107

Ortodoxia y heterodoxia en la censura teatral tardofranquista:

Amor de Carmen Conde y La sed de Carmen Resino

Por Elena Cano Sánchez 145

Alfonso Paso y la censura: una relación complicada

Por José Payá Beltrán 173

El teatro extranjero en España, 1975-2025. Panorama desde el cdaem

Por Raquel Merino Álvarez 217

La censura teatral en democracia y otras censuras

Por Juan Antonio Ríos Carratalá 253

La censura teatral durante el Franquismo. Selección bibliográfica

Por María José González Ribot 273

TEATRO Y POLÍTICA

Con motivo de la conmemoración de *España en Libertad. 50 años*, en el CDAEM hemos llevado a cabo una serie de publicaciones, entre las que se encuentra este número especial del monográfico de *Don Galán*, además de unos Encuentros sobre *El Teatro Independiente en el franquismo y su legado* celebrados durante el mes de noviembre de 2025 y de una nueva web que completa los contenidos y mejora el formato de la que ya existía. Desde este Centro hemos procurado abordar un fenómeno complejo como fue el de las artes escénicas durante la dictadura franquista desde varios flancos, a través de distintos períodos, desde las distintas artes escénicas y desde el punto de vista de creadores muy diferentes.

Una de ellas, presentada en el Ateneo de Madrid, es el libro colectivo *Teatro de resistencia. Lauro Olmo / Pilar Enciso*, dedicado a una pareja de creadores cuya obra resulta hoy de una dramática vigencia y cuya posición moral y creativa merece ser reivindicada y conocida por las generaciones más jóvenes. En el libro publicado igualmente en 2025 *¡Más difícil todavía! Una crónica del circo en España (1940-1975)*, su autora, Cristina Santolaria, analiza la situación de los profesionales del circo durante la dictadura tratando de encontrar el origen de los problemas que históricamente han dificultado su labor como parte ineludible del proceso de afrontarlos y de ponerles solución. En tercer lugar, hemos dedicado un volumen que refleja parte del mundo de la danza en la España franquista, *Narciso Hurtado de Córdoba. La huella de un bailarín errante*, en el que Ana Isabel Elvira y Beatriz Martínez del Fresno indagan en la historia de un bailarín al que le tocó vivir aquellos años de forma un tanto azarosa. Una cuarta publicación de este 2025 es el *Catálogo de música vocal escénica (1950-2024)* en el que Cristina Marcos ha trabajado desde hace años y que aporta, entre otros muchos enfoques posibles, una fuente de futuros estudios sobre el teatro lírico durante la dictadura.

Centrándonos ya en este especial de *Don Galán*, dedicado a *La censura teatral franquista*, en él se abordan facetas hasta ahora poco o nada conocidas de esta materia. Su coordinación ha corrido a cargo de Berta Muñoz y de Juan Antonio Ríos, investigadores ambos que han dedicado muchos años de su vida a estudiar la censura durante el franquismo, como también esas otras censuras que continuaron de forma más subliminal después de 1975. En su presentación, Berta Muñoz hace referencia a la evolución de la censura oficial durante la dictadura, pero también apunta a las formas menos visibles de censura que entonces se implantaron, aquellas que no necesitaban tachaduras ni expedientes de prohibición. A lo largo de estas páginas se abordan la censura en los teatros de cámara y aficionados, en la revista musical, en el teatro creado por autoras, en el teatro español y en el teatro extranjero; en las obras de un autor que luchó en el bando republicano y murió defendiendo sus ideas, como fue Miguel Hernández, y en las de otro que convivió perfectamente con el franquismo y se adaptó a él pero que, aun así, también hubo de sufrir su censura, como fue Alfonso Paso. Ríos Carratalá cierra esta investigación apuntando a la censura tras el franquismo y poniendo en cuestión el fin de la misma. En su recorrido desde la transición hasta nuestros días, realiza una reflexión necesaria ante el fenómeno de la censura, que evoluciona en sus formas tras el franquismo pero no desaparece. Al contrario, sirva el trabajo que aquí presentamos para aprender del pasado y reconocerlo en el presente.

Hay aspectos que apenas se han podido abordar, pese a que habría sido muy interesante, como la continuidad de la zarzuela como vehículo ideológico del Régimen y las dificultades de algunos compositores, entre ellos Sorozábal, que aún estrenaría varias zarzuelas, frente a la connivencia con el franquismo de otros autores como Moreno Torroba, mencionado en uno de los artículos. Sin embargo, al ser esta una revista de investigación, no se trataba tanto de ofrecer una visión panorámica como de profundizar en algunos aspectos concretos.

Como se puede ver, en este 2025 el CDAEM ha continuado su labor de recuperar la memoria histórica de profesionales de aquella etapa olvidados o poco atendidos, ofreciendo la documentación de sus archivos y la información de sus bases de datos para futuros investigadores que quieran continuar estas u otras líneas de estudio. Es esta una parte fundamental de un trabajo como el del Centro, que se inicia en la captación y recopilación de documentos y, tras pasar por los distintos eslabones de la cadena documental, culmina

con la investigación y la difusión del conocimiento en las materias relacionadas con las artes escénicas y la música.

Ante las opiniones, lamentablemente aún vigentes, que afirman que el teatro no es política o que esta no debe entrar en los teatros o en las instituciones educativas, este trabajo nos recuerda que el teatro, por acción u omisión, es siempre político. Revisar la censura desde el franquismo hasta nuestros días se hace más necesario que nunca.

Marina Bollaín Pérez-Mínguez
Directora del CDAEM

SOBRE CENSURA, TEATRO Y DEMOCRACIA

Berta Muñoz Cáliz

CDAEM (Ministerio de Cultura de España)



< *La paz*, de Aristófanes (1968). Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz (CDAEM)

SOBRE CENSURA, TEATRO Y DEMOCRACIA

Berta Muñoz Cáliz

A modo de introducción: El teatro es incompatible con la barbarie

Que el teatro nació con la democracia, y que uno y otra se necesitan mutuamente, puede parecer una obviedad, pero no por ello conviene dejar de tenerlo presente. En el contexto actual nos parece especialmente oportuno iniciar este monográfico recordando el estrecho vínculo entre teatro y ciudadanía; un monográfico dedicado a la censura teatral franquista cuya publicación se inscribe, precisamente, en el marco de la conmemoración los 50 años de libertad democrática transcurridos desde el final de la dictadura. Recordar el atropello de la libertad de expresión en tiempos de dictadura, así como reflexionar sobre el papel del teatro en las sociedades democráticas nos parece especialmente necesario en unos tiempos en que la democracia se cuestiona o se pone en riesgo desde posiciones violentas e irracionales. Los casos que podrían traerse a colación son tan evidentes que resulta innecesario citarlos.

El primer poeta trágico de la historia, Esquilo, inauguró el género con *Los persas*, una obra en la que se *compadecía* del dolor causado en la guerra al pueblo enemigo. Y el primer comediógrafo, Aristófanes, obtuvo su primer éxito con *Los acarnienses*, una mordaz crítica del belicismo, y tanto en *Lisístrata* como en *La paz* volvería a insistir en la necesidad de llegar a un consenso antes de destruirse mutuamente. No cabe postura más valiente ni más racionalista, y no es casual que fuera el teatro la forma de expresión que salió en su defensa. No fueron la lírica ni la épica, formas literarias que expresan el discurso de un poeta o el de un narrador; de un yo que expresa sus sentimientos o de un *nosotros*, un colectivo que comparte una determinada visión del mundo; sino el drama, que se abre y se desdobra para dar voz a opiniones contrapuestas, permite que ambas se escuchen y deja



Los persas, de Esquilo. Festival Tardor, 1991. Fotógrafo: Ros Ribas. (CDAEM)

libertad al espectador para extraer sus propias conclusiones; que aborda los conflictos reales y los convierte en juego intelectual, reflexión moral y entrenamiento para la empatía; o sea, para la ciudadanía.

“No ha mucho, Peter Brook declaró en una entrevista que, con el descubrimiento de las neuronas espejo, las neurociencias habían empezado a comprender lo que el teatro había sabido desde siempre”. Así comienza el libro de los científicos de la Universidad de Parma que descubrieron el mecanismo de las *neuronas espejo*, o lo que es lo mismo, de la empatía (Rizzolatti y Singaglia, 2006). Aquel que nos permite revivir en primera persona las emociones del otro, solo con ver sus gestos y escuchar las inflexiones de su voz. Nada



Lisístrata, de Aristófanes, en versión de Manuel Martínez Mediero. Anfiteatro Romano de Mérida, 2008.

Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz. (CDAEM)

más alejado de la deshumanización del enemigo que conllevan la guerra y cualquier tipo de totalitarismo o de fanatismo. En el teatro, sendas posiciones antagónicas expresan sus razones y sus emociones, permitiendo al espectador que se sitúe en la piel de una y de otra, pues de no ser así no podría producirse la *catarsis*, o ‘purificación’, que da sentido a la tragedia. De ahí la afirmación con la que iniciamos este escrito: el teatro es incompatible con la barbarie.

Censurar ante la imposibilidad de crear

La pregunta que surge es evidente. ¿Pudo un régimen totalitario –al menos en sus primeros tiempos–, surgido de una sangrienta guerra civil, crear un teatro propio?¹. La respuesta, como bien afirma Alba Gómez en el artículo que aquí publicamos, es negativa: el *Nuevo Estado* surgido de la guerra civil española no promovió un lenguaje teatral propio, sino que se limitó a censurar y a coaccionar. Lo intentó en un primer momento, con sus manifiestos sobre el “Teatro del Nuevo Estado” y sus concursos de autos sacramentales, pero se reveló absolutamente estéril para semejante cometido. Así que muy pronto hubo de asumir como propio el teatro más conservador que venía representándose con anterioridad a la “Cruzada”, desdiciéndose así de aquellos falangistas de primera hora que arremetían contra él tildándolo de “caduco” e inadecuado a los nuevos tiempos, “gloriosos” e “imperiales”, que habrían de iniciarse a partir de la Victoria (cf. Santos y Muñoz, 2023: 225 y ss.).

Es más: el franquismo acabó asumiendo como propio no solo el teatro más conservador, como el adscrito a la tradición de la comedia burguesa, sino también aquel teatro de la oposición que consideraba más conveniente para sus fines, e incluso programándolo en sus teatros oficiales; especialmente, si se trataba de obras de autores extranjeros de prestigio internacional. Y sobre todo, desde que los Estados Unidos aceptaron al dictador en su papel de “centinela de Occidente”. El artículo de Raquel Merino incluido en este monográfico pone en evidencia la fuerte vinculación entre la política exterior del régimen y la entrada en los escenarios españoles del teatro anglosajón, especialmente del teatro norteamericano. Además, junto con el prestigio de los autores y los intereses diplomáticos, el hecho de que la dramaturgia extranjera no abordase cuestiones que afectaban directamente a España y a su situación política contribuyó igualmente a que estas obras se tolerasen mejor que las escritas por los autores españoles². Lo cual, no obstante, no impidió que muchos de estos estrenos quedaran reducidos al ámbito de los teatros de cámara y ensayo. Tal

La ESCENA ANIMADA

La Carátula estrena la comedia dramática "Todos eran mis hijos", de Miller

No pensamos ni por un momento que el inteligente director de La Carátula, José Gordón, crea que una censura en el juicio crítico de "Todos eran mis hijos" le incluya por el arte o por la parte que le correspondía en este estreno.

"Todos eran mis hijos", más que comedia dramática, como la denomina su autor, Arturo Miller, nos parece un melodrama. Si se admiran algunas salvedades, más le cuadra lo segundo que lo primero. Así nos parece que lo entendieron la mayoría de los actores que formaron su repartido. Se salvan María Dolores Pradera, justa de expresión, sobria de gesto y de voz y de matizada sensibilidad. Y Salvador Sotolongo "entendiendo" su personaje. Creemos asimismo que el traductor de la obra y

gran parte del público que asistió al estreno quizá lo entendieron así. Y vamos con la comedia.

El suceso es que el autor se apoya en verosimilitud, por desgracia. Su versión, unilateral con exceso. Muy simple. Un criminal ambicioso y desaprensivo causa la muerte de inocentes soldados, el suicidio de uno de sus hijos y la ruina de otro hombre. Que así ha ocurrido, lo saben o lo presienten todas las que pasan por la escena, y por lo que nos cuentan todos los vecinos de la localidad. En el seno de la familia del señor Keller, y en la de su víctima encarcelada, los puntos de vista de varios de sus miembros pasan por zonas contradictorias y causan situaciones insostenibles. Keller se mueve entre el cinismo y la hipocresía hasta que averigua que su crimen indujo al suicidio a un hijo suyo horrorizado. La hija del que sufre condena, que lo sabe todo mejor que nadie, no cesa de maldecir a su padre ni de hacer lo posible por casarse con el único hijo superviviente, del que causó la muerte de su prometido y la ruina de su padre. Otro hijo de éste es un personaje horribilísimo. De otros dos personajes, madre e hijo, que juegan entre los buenos, el autor no nos aclara los móviles de su comportamiento. Quedan por lo mismo en un plano más sugerente. Los antagonismos de conducta de unos y de otros precisan exagerados o de simpáticos. Los buenos juegan con demasiado desenfado, los malos tienen rasgos de caricatura. Para nosotros no es fácil decidir si el autor no pudo librarse de influencias banales y caducas o la obra delata concepciones primitivas que pudo sugerirle cualquier reportaje o la oscuridad de unos convenciones. Nos parece que la materia dramática se le escapó de las manos. Y creemos que el director de "La Carátula", el inteligente José Gordón, ha traído esta obra pura y exclusivamente por la notoriedad de su autor.

CLAUDIO

La revista "Una noche fuera de casa" recorrerá los principales escenarios de España

El extraordinario éxito de la revista que se representa en el teatro Madrid, éxito cuya importancia ustedes saben por los diversos comentarios que acerca del mismo venimos haciendo, ha despertado en provincias el deseo de conocer la obra de Torrado y Rosillo.

A este efecto, los autores de "Una noche fuera de casa" han recibido diversas proposiciones, que parece van a cristalizar en la formación de la compañía B. para realizar una tournée por los principales escenarios de provincias, llevando como bagaje artístico la aplaudida revista del Madrid, presentada con la misma esplendor que en el teatro madrileño e interpretada por una sobresaliente agrupación de buenos comediantes y mujeres guapas.

"Una noche fuera de casa" ha cerrado la semana última con el cartel de "no hay billetes" colgado de la boletería.



Conchita Arteaga, a plaudida artista de la notable compañía del teatro Madrid

Ana María, en Norteamérica



Ana María y su "bollet" español, que tan brillante actuación realizaron en el teatro Lope de Vega, efectúan ahora una tournée por diversos teatros de los Estados Unidos, obteniendo en todas partes un éxito definitivo.

Ana María, que acaba de actuar brillantemente en Orquesta Hale de Chicago, se presenta mañana en el Opera House de San Francisco; el día 12 actuará en el Philharmonic de los Angeles; el 27, en el Kiel de Saint Louis, y el 12 de diciembre, en el Constitution Hall de Nueva York.

NOSOTROS LO SABEMOS

Las dos compañías líricas que actúan ahora en Barcelona van a realizar, reunidas, un gran homenaje a la memoria del maestro Guterro.

...

Medro Porcel deja a Lili Murad, y Conchita Mendes, el 12 de noviembre de 1951.

Noticia del estreno de una obra de Arthur Miller en el Teatro de la Comedia por el grupo de teatro de cámara La Carátula, en función única. (Pueblo, 6 de noviembre de 1951)

como explica Alba Gómez, el franquismo se valió de esta forma de producción para limitar la audiencia de estas obras sin llegar a prohibirlas, abocándolas a la intrascendencia social.

Así pues, una vez asumido el fracaso de crear un teatro propio, el régimen se limitó a cribar aquel que le parecía más aceptable o más conveniente para la imagen que deseaba ofrecer de puertas para fuera, silenciando el que consideraba opuesto a sus ideas. En realidad, por mucho que sus ideólogos proclamaran que el teatro no debía ser política, sino arte, entretenimiento y formación para “el espíritu” (idea recurrente en los informes de los censores), el franquismo nunca perdió de vista la dimensión política del teatro. Buena muestra de ello son los miles de expedientes de censura que se generaron y que hoy se conservan en el Archivo General de la Administración, o el cuidado que se puso en la programación de los teatros oficiales y en la conservación selectiva de su memoria (Santos Sánchez, 2015; Muñoz Cáliz, 2019, 2021a y b). Y por mucho que sus gestores culturales dijeran protegerlo, durante todo el período procuraron instrumentalizarlo y ponerlo a su servicio. Aunque, al menos en parte, también aquí fracasaron, pues nunca en la historia reciente el teatro fue tan crítico, tan mordaz ni tan arriesgado como en los años del tardofranquismo y la Transición. Pero solo en parte, como decimos, pues sí se consiguió que la mayoría de estas obras fueran completamente desconocidas para el gran público. E incluso que continuaran siéndolo durante muchos años de democracia.

Pero no adelantemos acontecimientos. Tras la guerra civil española, la tradición teatral quedó interrumpida de forma traumática. El exilio de numerosos creadores hizo que sus obras quedaran proscritas durante décadas. E incluso entre quienes en un primer momento habían apoyado el levantamiento hubo autores que sufrieron la censura. Destaca singularmente el caso de Jardiel Poncela, representante de aquella vanguardia, heredero del futurismo italiano, que había simpatizado con el fascismo (Suárez Inclán, 2016; Muñoz Cáliz, 2001d). Pero más allá de los cortes y de las prohibiciones, el teatro, como ya se dijo, no es posible en cualquier tipo de sociedad. Un país devastado y sometido a un gobierno totalitario, como lo era la España de 1939, difícilmente podía soportar un arte que nació con la democracia. El hecho de que el espectáculo paradigmático de estos años, *España. Una, Grande y Libre* (1940), de Felipe Lluch, diluya el drama entre fragmentos líricos y épicos (yuxtaponiendo una loa con romances y “trozos” de comedia), nos parece bien significativo.

Tal como se puede comprobar en la prensa de los años cuarenta (Huélamo, 2011-2017), y tal como expone Juan José Montijano en el artículo que aquí se incluye, en los es-

cenarios de los primeros tiempos de la posguerra predominan los musicales arrevistados, las comedias flamencas y toda una serie de espectáculos en los que la dramaticidad es mínima o nula. El peso de estas representaciones recae sobre los números musicales, que se presentan mínimamente hilvanados a través de una estructura muy esquemática. Tampoco parece casual que, entre los géneros no musicales, predominen los de dramaticidad atenuada, como la comedia, el sainete o el melodrama, frente al drama o, por supuesto, frente a la tragedia. O que cuando se insta a los autores a que escriban nuevas obras de teatro, se les invite a escribir autos sacramentales: “sermones puestos en verso”, según la definición del propio Calderón de la Barca, donde el conflicto nunca se sale de los márgenes establecidos por la religión católica.

Censura y géneros dramáticos

Así pues, resulta relativamente sencillo comprobar que los géneros cómicos sortean la censura con más facilidad que los géneros trágicos e incluso que el drama burgués. No parecen ajenos a este hecho su dramaticidad atenuada (Pérez, 2003), su capacidad de restablecer en su desenlace el orden que se vio cuestionado durante su desarrollo; su complacencia, en fin, con la tranquilidad del espectador que acudió al teatro para pasar la tarde de forma amena y sin sobresaltos. Así, por ejemplo, Víctor Ruiz Iriarte vio cómo en 1948 se le prohibía su drama *Los pájaros ciegos* (García Ruiz, 1996), al tiempo que estrenaba con éxito varias de sus comedias. Y aún seis años más tarde, en 1954, Joaquín Calvo Sotelo encontró numerosas reticencias para ver autorizada *La muralla*, por más que hoy puedan asombrarnos las dudas de los censores ante una obra tan conservadora en todos los sentidos (Cornejo Ibares, 2009).

Lo cual no quiere decir que la comedia se autorizase siempre. Antes hicimos referencia a Jardiel Poncela, a quien se le prohibieron varias obras en los años cuarenta. Pero aún en los cincuenta, e incluso en los sesenta, tal como describe José Payá en el artículo que aquí se incluye, Alfonso Paso tuvo serias dificultades para estrenar algunas de sus obras. Resultan verdaderamente inauditas las peripecias del autor de comedias más popular de su tiempo con la censura y, sobre todo, sorprende la cantidad de obras que le fueron censuradas o directamente prohibidas. Sin embargo, pese a los cortes e incluso pese a las prohibiciones, en ningún caso parece que existiera temor por parte de las compañías a presentar sus obras a censura. En realidad, la mayor de las censuras fue la que recayó sobre aquellos autores

sobre los que pesaron décadas de silencio, ya fuera por la consciencia de la imposibilidad de representar sus obras o por el absoluto desconocimiento que de ellas tenían las compañías.

Como venimos diciendo, el franquismo nunca toleró la tragedia. A menos, claro está, que se refiriera a épocas remotas y a países extranjeros. Buero Vallejo lo sabía muy bien, y hubo de vestir de sainete su primer estreno (*Historia de una escalera*), así como situar algunas de sus *tragedias esperanzadas* en el Siglo de Oro español (*Las meninas*), en la Ilustración (*Un soñador para un pueblo*) o en el Romanticismo (*El sueño de la razón*, *La detonación*). E incluso con su estrategia *posibilista*, tuvo serios problemas para estrenar algunas de sus obras. Problemas que en más de una ocasión se resolvieron gracias a su prestigio incontestable, que dificultaba su prohibición. Otros autores no corrieron la misma suerte.



Las meninas, de Antonio Buero Vallejo (1960). Fotógrafo: Gyenes. (CDAEM)

José Martín Recuerda vio cómo se le prohibía *La llanura* a principios de los años cincuenta, por evocar la Guerra Civil y sus funestas consecuencias, y aún en 1965, en plena “apertura” de Fraga y García Escudero, se le prohibió a José María Rodríguez Méndez *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*; aun tratándose de una obra ambientada en 1898, la forma de abordar el tema, tan ajena a la épica belicista del régimen, hizo que el texto resultara inviable para los censores franquistas. Otras obras escritas durante estos años ni siquiera llegaron a presentarse a censura: la respuesta del régimen era tan previsible que ni se intentó estrenarlas. Es lo que ocurrió con *La taberna fantástica* y con *El camarada oscuro*, tragedias complejas de Alfonso Sastre. O con *Es mentira*, una tragedia sobre la pena de muerte escrita en 1974 por Jesús Campos, a quien sí se le autorizó, en cambio, *7000 gallinas y un camello*, en la que el mensaje político se presentaba en forma de drama rural.

Junto con la tragedia, si hay un género que el franquismo –al igual que otras dictaduras– no toleró, fue la farsa. El ejemplo de *La Torna*, de Els Joglars, que Juan Antonio Ríos, coordinador de este monográfico, analiza en el artículo final, lo muestra de forma palpable. Podríamos sumar muchos más. Los grupos del llamado Teatro Independiente frecuentaron este género, aunque basándose sobre todo en textos de autores extranjeros o en los clásicos; libremente adaptados unos y otros, claro está, pero siempre jugando al ratón y al gato con la censura (CDT-CDAEM, 2016-2025).

Por otra parte, resulta interesante constatar que las escasas mujeres autoras que consiguen estrenar durante la dictadura escriben sobre todo comedias. Cuando no es así, sus obras suelen quedarse en el cajón, como ocurrió con *Instinto*, de Carmen Conde, a la que hace referencia en su artículo Elena Cano y de la que publicamos aquí algunas fotografías de su estreno absoluto en 2025 por el Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá. Evidentemente, no hay norma sin excepción; el de Maria Aurèlia Capmany es un teatro crítico, como también lo es el teatro para niños que escribe Pilar Enciso junto con Lauro Olmo, que también tuvo problemas con la censura (Llargo Ojalvo, 2025). Tampoco parecen encuadrables en el género de la comedia algunas de las obras de Ana Diosdado, quien, por otra parte, tampoco se libró de la censura (Santos Sánchez, 2016). Ahora bien, en el caso de Enciso, que empieza a escribir en los años cincuenta, es necesario tener presente que en el ámbito del teatro y la literatura para niños siempre se ha tolerado mejor la presencia de mujeres escritoras, y que tanto el teatro de Capmany como el de Diosdado se producen ya durante



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

Sección Teatro
N.º 14

JO/PA



Mod. 101

Vista su instancia de 7 de noviembre del pasado año 1.953, en la que como Director de la Compañía del INFANTA ISABEL, solicita autorización para representar la obra original de D. Antonio Buero Vallejo, titulada "AVENTURA EN LO GRIS", esta Dirección General, vistos los informes emitidos por el Departamento Técnico de los Servicios de Teatro ha resuelto no acceder a lo solicitado, quedando prohibida en consecuencia la representación de la referida obra.

Lo que levento comunicar a Vd. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde a Vd. muchos años.

Madrid, 5 de Enero de 1.954.

EL SECRETARIO GENERAL

Antonio Perquera

Sr. D. Huberto Pérez de la Ossa.-M a d r i d

Oficio de prohibición de
Aventura en lo gris, de
Antonio Buero Vallejo (1954)
Procedencia: Archivo General
de la Administración

las décadas de los sesenta y de los setenta, cuando la sociedad española estaba cambiando de forma mucho más acelerada de lo que el franquismo y sus censores podían prever.

Censura sin expedientes de prohibición

En realidad, durante la inmediata posguerra ni siquiera hizo falta la censura para expulsar de los escenarios cualquier manifestación de disidencia con el régimen, por mínima que fuera. Quienes llevaban las obras al Ministerio –o a la Delegación Provincial– eran los directores de las compañías, de modo que cualquier profesional que quisiera sobrevivir en el medio sabía qué tipo de obras no debía presentar. Del tratamiento que hubieran recibido en este momento las obras de Max Aub, Ramón J. Sender, José Bergamín, Rafael Alberti, León Felipe, Gregorio (y María) Martínez Sierra, por citar a unos cuantos, dan testimonio los expedientes conservados en el Archivo General de la Administración, o en el Archivo Histórico Nacional, donde se conservan sus fichas policiales.

Junto al pasado republicano o a la condición de exiliado, otro factor determinante a la hora de poder estrenar fue, como ya se apuntó, el hecho de ser autora en una sociedad profundamente machista (Santos Sánchez, 2013 y 2016); un aspecto que aquí se aborda a través de las obras censuradas de Carmen Resino y de la citada Carmen Conde. Si además de una mujer autora se trataba de una republicana exiliada, buscar sus expedientes de censura puede ser una tarea bastante infructuosa, pues rara vez estas obras pasaron por este trámite. Autoras como Concha Méndez desaparecieron por completo del panorama teatral, hasta tal punto que han tenido que pasar varias décadas de democracia para que sus textos salgan a la luz, aunque sea en forma de edición (Méndez, 2022). Lo mismo ocurre con Magda Donato, Carlota O'Neill, María Teresa León, Josefina Plá Galvani, Teresa Gracia y muchas otras. O en el caso de María de la O Lejárraga, para que se reconozca su autoría en las obras que firmó en solitario Gregorio Martínez Sierra.

Así pues, en ocasiones se da la paradoja de que los autores más silenciados son aquellos que cuentan con menos expedientes. No menos contradictoria, al menos en apariencia, es la evolución de la censura en relación con la cronología del franquismo: por mucho que el régimen quisiera presentarlo así, no hay menos prohibiciones al final de la dictadura que en los primeros años; más bien ocurre lo contrario. En la medida en que los grupos perdieron el miedo y se atrevieron a presentar obras cada vez más críticas, el régimen reaccionó aumentando el número de censores, multiplicando su aparato burocrático y



La taberna fantástica, de Alfonso Sastre. (Teatros del Círculo de Bellas Artes, 1985). Fotógrafo: Fernando Suárez (CDAEM)

prohibiendo por doquier. Los grupos independientes que proliferaron durante el tardofranquismo lo sabían bien. Con anterioridad a la década de los sesenta, y muy especialmente en los cuarenta, el miedo resolvía estas cuestiones sin necesidad de burocracia alguna.

El trabajo sobre las obras censuradas de Alfonso Paso resulta iluminador también en este sentido, pues el momento de mayor apogeo de su teatro coincide con el “milagro económico español” y la “apertura” en la política cultural del régimen. Además, hay que recordar que el autor de *Enseñar a un sinvergüenza* se posicionó en el “debate sobre el posibilismo” con una apuesta por el “pacto social”, frente al “posibilismo” de Buero Vallejo y el “imposibilismo” de Alfonso Sastre, su antiguo compañero en Arte Nuevo, tal como analiza José Payá en este número especial de *Don Galán*.

Censura al margen de las obras

Más allá de los géneros dramáticos, e incluso más allá de la evolución histórica de la dictadura, hubo una censura que se refería expresamente a los autores, al margen de cuáles fueran las obras que se pretendía estrenar. Es tal vez aquí donde mejor se percibe el inmovilismo del régimen. Aitor Larrabide analiza en este monográfico un caso tan relevante como es el de Miguel Hernández. El suyo se suma así a otros que ya conocíamos con anterioridad, como los de Max Aub, Rafael Alberti o Fernando Arrabal; todos ellos fueron prohibidos en alguna ocasión por ser quienes eran. Significativamente, estos autores continuaron recibiendo un tratamiento similar durante la etapa en que fue ministro de Información y Turismo el “aperturista” Manuel Fraga Iribarne. Así, veíamos cómo en 1963 se vetaba, a través del silencio administrativo, una de las primeras obras de Aub presentadas a censura, *Espejo de avaricia*, por orden del director general de Cinematografía y Teatro. O cómo en enero de 1969 se prohibía *Égloga para tres voces y un toro ante la muerte lenta de un poeta*, de Rafael Alberti, con el pretexto de que el grupo de teatro de cámara que había presentado la solicitud no estaba inscrito en el registro oficial (Alba Gómez se refiere en su artículo a esta estrategia como una de las formas de control ejercidas sobre estos grupos), pese a que los informes de los censores dejan claro que no fue este el principal argumento para prohibir la obra³. Y en el caso de Fernando Arrabal, encontramos una nota manuscrita grapada al expediente de *La juventud ilustrada*, también a comienzos de 1969, en la que se puede leer: “¿Procede autorizar esta obra de Arrabal⁴? La pieza no tiene problemas; ¿pero el autor?”⁵.

El caso de Miguel Hernández resulta especialmente significativo, no solo por la enorme importancia del autor en la historia de la literatura española, sino porque, para colmo de la incoherencia del régimen, la suya es una de las obras contemporáneas más directamente vinculadas (si no la más) con la literatura del Siglo de Oro español, aquella que, en su discurso oficial, decía añorar el franquismo. Y una de sus obras de teatro vetadas fue, precisamente, un auto sacramental. También resulta significativo que en 1961 se prohibiera uno de sus textos dramáticos por “su aliento comunista”, tal como explica Larrabide; y que durante los años siguientes, tras la pretendida *liberalización* del régimen, estos continuaran sin estrenarse, aunque ahora los expedientes no clarifiquen bien los motivos. La presencia del director general y el subdirector de Teatro y Espectáculos en las reuniones de la Junta, circunstancia nada habitual, invita a pensar que la “Superioridad” pudo influir en este sentido, tal como se desprende del artículo que aquí se incluye.

En el caso de los autores del exilio republicano, también resulta muy evidente el cambio que se produce a partir de la década de los sesenta. El ejemplo más conocido es el de Alejandro Casona, cuyo teatro es ampliamente representado a partir de 1962, tras un silencio de más de veinte años en los escenarios españoles; un teatro, por cierto, que suele estar ambientado en el pasado histórico o en escenarios atemporales. En cambio, son muy escasos los textos de autores exiliados presentados a censura en los años cuarenta y cincuenta, con alguna excepción como la de Pedro Salinas⁶. Así pues, el hecho de presentar una obra ante la Junta de Censura ya suponía haber pasado con anterioridad varias de las cribas previstas por el régimen dictatorial.

A veces ni siquiera hizo falta que los nombres de los autores fueran especialmente significativos por su vinculación al bando republicano o al exilio. También hubo una serie de autores españoles, entonces noveles, a los que se prohíbe con la ligereza de que, al ser poco conocidos, su prohibición apenas tendría repercusión mediática, y por tanto, no lesionaría la imagen “liberal” que el régimen quería ofrecer. Nombres como Carlos Muñiz, Luis Riaza, Miguel Romero Esteo o el ya citado Rodríguez Méndez, entre muchos otros, sobradamente conocidos por los estudiosos pero ignorados por los medios de comunicación y por el gran público, sufrieron esta forma de censura. Una más de las paradojas de un Régimen que decía defender *lo español*.

Como venimos viendo, y como veremos en los artículos que siguen, son muchas las incoherencias que rodean a la censura franquista. No hay que olvidar que el desprecio

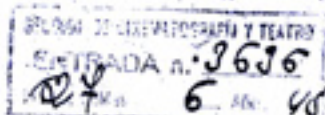
NOTA DE SERVICIO INTERIOR

N.º 5-101/45

De Jefe de Censura
A Jefe de Cine y Teatro

ASUNTO:

Adjunto te envío ejemplar de la obra de Martínez Sierra, titulada "CANCION DE CUNA", para que indiques si ha sido censurada por esta Sección, y en caso de haber tachaduras si han sido corregidas.



Fecha 23-6-45
Firma J. Beneyto

RESPUESTA:

Acuso recibo a la nota que antecede y tengo el gusto de comunicarte que la obra a que la misma se refiere ha sido censurada por esta Sección; si bien he de hacer constar que las representaciones de las mismas ha sido prohibida por órde de la Dirección General de Seguridad por razones del autor.

Fecha 27-6-45
Firma A. Fraguas.

Esta Nota se extenderá y remitirá por duplicado por el Departamento solicitante; el encargado de emitir informe, guardará una copia y devolverá la otra a su origen.

Nota de servicio interior en la que se hace constar que se prohíbe *Canción de cuna*, de Martínez Sierra, por orden de la Dirección General de Seguridad "por razones del autor" (26 de junio de 1945). Procedencia: Archivo General de la Administración

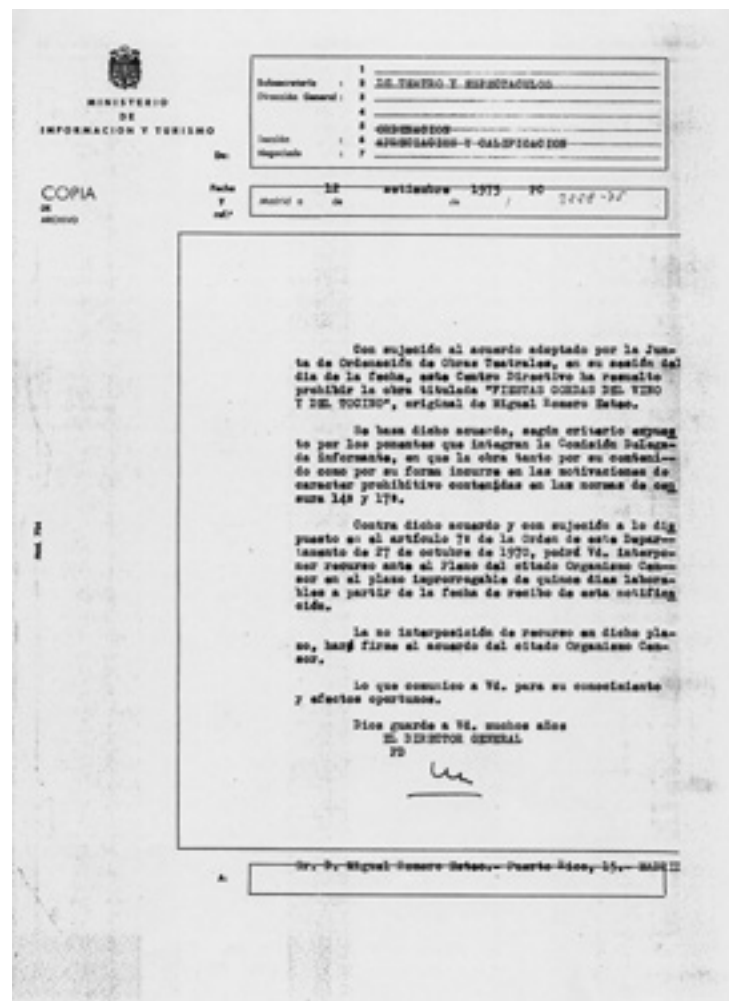
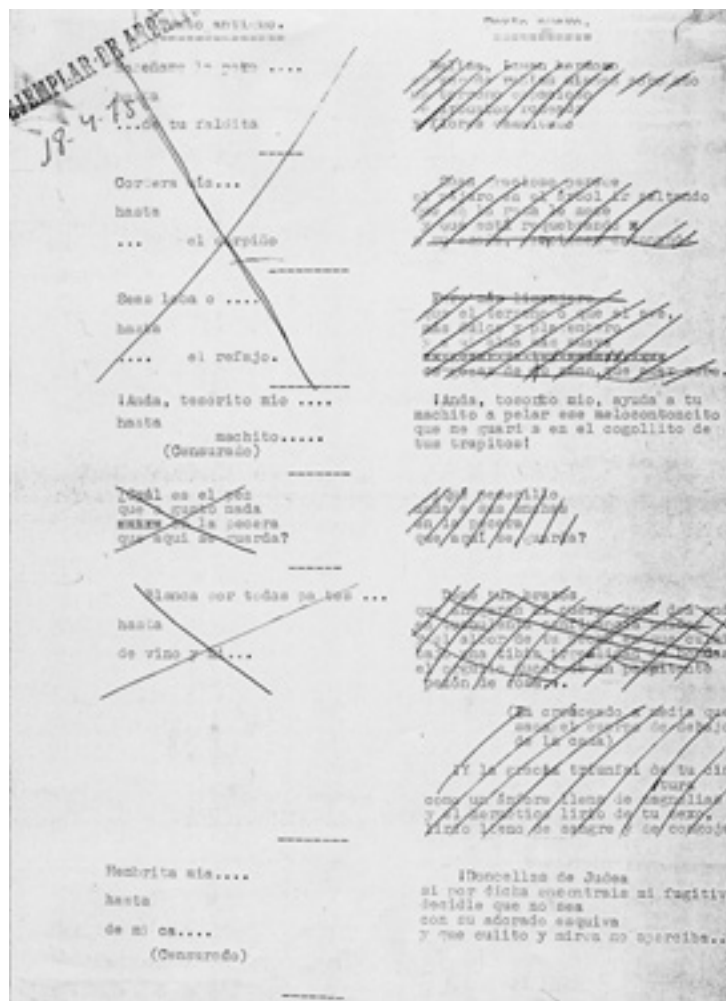


El caballero de las espuelas de oro, de Alejandro Casona. Teatro Bellas Artes, 1964. Fotógrafo: Gyenes. (CDAEM)

hacia la inteligencia y hacia el racionalismo forman parte esencial de cualquier forma de fascismo. Para entender bien el alcance de estas contradicciones, resulta imprescindible conocer la legislación que se produjo con respecto a la censura. Todas las normas que se citan en los artículos de este número de *Don Galán* están enlazadas con hipervínculos que permiten ir directamente al *Boletín Oficial del Estado* y descargarlas a texto completo desde su versión digital.

Además, junto con la citada documentación, y junto con las bibliografías que acompañan a cada uno de los artículos aquí incluidos, hemos querido cerrar este libro con una bibliografía selecta y actualizada de los trabajos sobre censura teatral durante el franquismo, a cargo de María José González Ribot. Gracias a este trabajo el lector tendrá oportunidad de profundizar en aspectos a los que no ha sido posible llegar en este monográfico. También en este caso, todos los trabajos que se encuentran en línea están hipervinculados en la edición digital de *Don Galán*.

Para finalizar, solo nos queda destacar la necesidad de defender, desde una institución pública como el CDAEM, la investigación y la reflexión en torno al teatro, a nuestro teatro. Porque defender el teatro es defender la convivencia democrática, que es tanto como decir la convivencia en libertad.



Izqda: Libreto censurado de *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, de Luis Riaza (1974)
Dcha: Oficio de prohibición de *Fiestas gordas del vino y el tocino*, de Miguel Romero Esteo (12 de septiembre de 1975)

Notas

¹ Si aceptamos la distinción de Juan J. Linz, el franquismo habría sido un régimen *totalitario* en sus primeros tiempos, y *autoritario* desde que se vio forzado a negociar en el plano internacional y a bajar sus humos fascistas para sobrevivir. Tal como señala Aitor Larrabide en su artículo, fue precisamente en el verano de 1945 cuando la censura teatral se le sustrajo al partido único, la Falange Española Tradicionalista y de las JONS, para pasarle esa competencia al Ministerio de Educación Nacional, en manos del sector católico más conservador.

² Al propio Alfonso Paso se le ordenó en varias ocasiones extranjerizar los nombres de sus personajes o situar la acción de sus obras fuera de España, tal como se puede ver en el artículo de José Payá.

³ Valga el siguiente fragmento como ejemplo: “... De no conocerse la filiación del poeta, podría aplicarse indistintamente a uno u otro bando, ya que su primacía exclusivamente poética apenas refleja otra cosa que lo que tiene de tragedia cualquier guerra civil. Pero sabiendo lo que políticamente arrastra el nombre del autor, la significación es clara y su inoportunidad también” (cit. Muñoz Cáliz, 2010).

⁴ Las frases en cursiva están subrayadas en el original.

⁵ Aunque los censores coincidían en autorizarla para representaciones de cámara, antes de firmar la resolución decidieron consultar a la “Superioridad”, papel que correspondía al Ministro de Información y Turismo o a una comisión designada por este, según el art. 22 el Reglamento de Régimen Interior de la Junta de Censura Teatral (cit. Muñoz Cáliz, 2005).

⁶ A partir de 1952, poco después del fallecimiento del autor, se presentaron varias de sus obras a censura. Una de ellas, *La fuente del arcángel*, iba a ponerse en escena en el María Guerrero, por una compañía de cámara y ensayo. Y se autorizó; al menos los censores firmaron la autorización. Pero, como en el caso de Miguel Hernández, alguna instancia superior impidió que la representación se llevara a cabo. Pero tal vez lo más iluminador de la relación entre el teatro de Salinas y la censura es que su obra más explícitamente anti-franquista, *Los santos*, ni siquiera llegó a ser presentada ante los censores. Ninguna compañía lo hizo. Entre otros motivos, porque en el volumen de *Teatro completo* publicado por Aguilar en 1957 faltaba esa obra; no porque se prohibiera, sino porque el editor tampoco la presentó ante la censura de libros.

Bibliografía citada

- ARISTÓFANES (2000a). *Los acarnienses. Los caballeros. Las tesmoforias. La asamblea de mujeres*. Trad. y ed. Francisco Rodríguez Adrados. Madrid, Cátedra.
- (2000b). *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*. Trad. y ed. Francisco Rodríguez Adrados. Madrid, Cátedra.
- Centro de Documentación Teatral - Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (2016-2025). *El Teatro Independiente en España (1962-1980)*. Madrid, CDAEM (Ministerio de Cultura). [En línea].
- ESQUILO (2003). *Tragedias completas*. Trad. y ed. José Alsina. Madrid, Cátedra.
- HUÉLAMO, Julio (dir.) (2011-2017). *Documentos para la historia del teatro español (1939-1947)*. Madrid, Centro de Documentación Teatral. [En línea].
- LINZ, Juan J. (2009). *Obras escogidas, vol. 3, Sistemas totalitarios y regímenes autoritarios*. Ed. de J. R. Montero y J. F. Miley. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- LLERGO OJALVO, Eva (2025). “El teatro para público infantil de Lauro Olmo y Pilar Enciso”. En: VV.AA., *Teatro de resistencia. Lauro Olmo / Pilar Enciso*. Madrid, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, 79-108.
- MÉNDEZ, Concha (2022). *El solitario. (Misterio en tres actos)*. Ed. de Berta Muñoz y Diego Santos. Madrid, Cátedra.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2001). “Jardiel, prohibido por la censura franquista”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 86: 94-98.
- (2010). *Censura y teatro del exilio: incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, José Ricardo Morales y Ramón J. Sender*. Murcia, Universidad de Murcia (Editum. Teatro, 7).
- (2014). “El teatro de María y Gregorio Martínez Sierra ante la censura franquista”. En: María Francisca Vilches de Frutos et al. (coord.). *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*. Leiden, Brill, 135-150.
- (2019). “Teatro, censura y cintas de video: el archivo fílmico y sonoro del Centro de Documentación Teatral como fuente para la investigación sobre la dramaturgia española durante la transición política”. En: Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (coords.), *Cartografía teatral: en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid, Visor Libros, 683-699.
- (2020). “Estos autores de hoy que infectan nuestros escenarios...”: La censura teatral del franquismo y la desmemoria histórica”. En: María José Olaziregi Alustiza y Lourdes Otaegi Imaz (coords.), *Censura y literatura: memorias contestadas*, Lausanne, Peter Lang, 195-211.

- (2021a). “El legado el teatro del exilio republicano de 1939 a través del Centro de Documentación Teatral del INAEM”. En: Diego Santos Sánchez. *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 383-403.
- (2021b). “Teatro y censura durante la dictadura franquista: de la prohibición a la formación del canon”. En: Diego Santos Sánchez y Fernando Larraz, *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 109-134.
- PAYÁ BELTRÁN, José (2019). “Las obras irrepresentadas de Alfonso Paso”. *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 42 (en.-jun.): 91-116.
- PÉREZ, Manuel (2003). “El género comedia en el teatro español actual: aproximación conceptual y estudio panorámico”. En: Cantos Casenave, M. y A. Romero Ferrer (eds.), *La comedia española: entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 61-76.
- RIZZOLATTI, Giacomo y Conrado Singaglia (2006). *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona, Paidós.
- SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2013). “Dramaturgas y censura en el primer franquismo. Pilar Millán Astray y Julia Maura”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 37, n. 2: 319-338.
- (2015). “Los aparatos teatrales de Estado: una propuesta teórica para abordar las relaciones entre teatro y dictadura en la España de Franco”. *Iberoromania: Revista dedicada a las Lenguas y Literaturas Iberorrománicas de Europa y América*, 82: 170-184.
- (2016). “Dramaturgas y censura en el último Franquismo: Carmen Resino y Ana Diosdado”. *Revista de Literatura*, vol. LXXVIII, n. 156 (jul.-dic.): 499-523.
- SANTOS SÁNCHEZ, Diego y Berta Muñoz Cáliz (2023). *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. España. Siglo XX: Una historia en tres actos*, Madrid, Cátedra.
- SUÁREZ-INCLÁN GARCÍA DE LA PEÑA, José (2016). *El teatro de Jardiel Poncela: humor y modernidad ante la censura franquista*. (Tesis doctoral). Madrid, UNED.

LA CENSURA FRANQUISTA DEL TEATRO DE CÁMARA Y EL TEATRO AFICIONADO

Alba Gómez García

Universidad Carlos III de Madrid



< *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre, por el Teatro Popular Universitario (1953). Fotógrafo: Basabe (CDAEM)

LA CENSURA FRANQUISTA DEL TEATRO DE CÁMARA Y EL TEATRO AFICIONADO

Alba Gómez García

Resumen: El propósito de este artículo es esclarecer la génesis y el desarrollo de la censura que la dictadura franquista aplicó específicamente al teatro de cámara. Para ello, se lleva a cabo una revisión de la expresión “teatro de cámara”, bien como agrupación escénica de carácter heterogéneo y no comercial, bien como categoría utilizada por los censores para limitar la difusión de un determinado repertorio de autores y textos dramáticos. El artículo también presta atención al teatro no profesional o teatro aficionado, asimismo desterrado del circuito comercial, y a los procedimientos censorios a los que estuvo sujeto, antes de que la Administración aunase su censura con la del teatro de cámara.

Palabras clave: censura franquista, teatro de cámara, teatro experimental, teatro de vanguardia, teatro no profesional, teatro aficionado

Abstract: The purpose of this article is to clarify the genesis and development of the censorship applied by the Franco regime specifically to studio theatre. To this end, it first reviews the term “studio theatre”, both as a heterogeneous non-commercial performing arts group and as a category used by censors to limit the dissemination of a specific repertoire of authors and dramatic texts. Likewise, the article pays attention to non-professional or amateur theatre and the censorship procedures to which it was subjected before the Administration unified its censorship with that of studio theatre.

Key words: Francoist censorship, studio theatre, experimental theatre, avant-garde theatre, non-professional theatre, amateur theatre

Hacia una definición del teatro de cámara

El estudio de la censura del teatro de cámara durante el franquismo impone, en primer lugar, una precisión terminológica a propósito de este fenómeno peculiar, que la dictadura reguló por primera vez mediante la Orden de 25 de mayo de 1955 (*BOE* nº 196, de 15 de julio). Es una fecha tardía, si se tiene en cuenta el ingente volumen normativo que siguió a la Ley de Prensa de 1938 –que supeditó la libertad de expresión a los intereses del Estado

y a un código de censura de cariz fascista– y a la Orden de 15 de julio de 1939, por la que el ministro de la Gobernación, Ramón Serrano Suñer, creó una sección de censura consagrada a “la educación política y moral de los españoles” (*BOE* nº 211, de 30 de julio).

El teatro de cámara comprende dos acepciones. Siguiendo a Pavis (1998), remite a una forma de representación, pero, también, de dramaturgia. Ambas manifestaciones limitan y simplifican sus medios de expresión para alcanzar cierto grado de depuración formal que propicie, ante un público reducido y específico, una experiencia diferente y singular. A menudo, el teatro de cámara se define por oposición al teatro comercial y, de un modo significativo, como reacción al aparato del teatro burgués. Por eso, el teatro de cámara está emparentado –aunque no siempre de manera justificada– con el teatro experimental y de vanguardia, en la medida en que ninguno de ellos tendría por objetivo obtener la mayor rentabilidad económica en su actividad. Otra cosa es que a estos teatros les resulte inevitable recurrir a la estructura mercantil preexistente para funcionar. La marginalidad y la aceptación de un determinado nivel de riesgo –en términos formales y/o temáticos, o en relación con la arquitectura del espacio de la representación– serían rasgos comunes en estas prácticas y, en principio, obedecerían a la voluntad de cuestionar los sistemas social o institucionalmente establecidos. En última instancia, el teatro de cámara buscaría interrogar al espectador acerca de su percepción de la realidad.

La definición del teatro de cámara también necesita prestar atención a su particular historia. Aunque cabe remontarse al decimonónico teatro de salón, los orígenes del teatro de cámara enraízan con los del director de escena. La eclosión de esta figura y su posterior afianzamiento tendrían lugar en Europa, desde el último tercio del siglo XIX hasta el primero del siglo XX. Así pues, el teatro de cámara anhela la obtención de una experiencia estética propiamente artística. En palabras de August Strindberg, fundador del Intima Teatern en 1907,

If anyone asks what it is an intimate theatre wants to achieve [sic] and what is meant by chamber plays, I can answer like this: [...] freedom in treatment, which is limited only by the unity of the concept and the feeling for style (Strindberg, 1967).

En España, el teatro de cámara desembarcó en 1898 con el Teatre Íntim de Adrià Gual, en Barcelona, y el Teatro Artístico Libre (1899) de Ramón del Valle-Inclán y Jacinto Benavente, en Madrid. Ambos proyectos se identificaron enseguida con la renovación

LA CENSURA FRANQUISTA DEL TEATRO DE CÁMARA Y EL TEATRO AFICIONADO

escénica que venía exigiendo la crítica teatral, ante la inoperancia estética del modelo heredado, incapaz de reproducir el esplendor que estaban conociendo la novela, la poesía y el pensamiento; e incapaz, en definitiva, de enfrentarse a la realidad política, económica y social del país (Gordón, 1965). Ahora bien, en sus inicios, el teatro de cámara prefirió dirigirse a las minorías, en el sentido elitista del término, por lo que estos grupos funcionaban con arreglo a redes de sociabilidad preestablecidas. No sucedería lo mismo con otros proyectos experimentales que, a partir de los años treinta, cultivaron su vocación de servicio público, expresando de ese modo sus respectivos compromisos ideológicos, como fueron los casos de La Barraca, de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, o de La Farándula, cuya actividad se desplegó en la Guerra Civil bajo la dirección de Luis Escobar.



Les forces de l'amor i de la màgia, de Josep Brangulí i Soler, por el Teatre Íntim de Adrià Gual.
Procedencia: Escena Digital de Catalunya. MAE. Institut del Teatre



Federico García Lorca
vestido con el mono de
La Barraca (CDAEM. Legado
de Modesto Higuera)

El teatro de cámara después de 1939

Tras la Guerra Civil, la acción del Estado franquista sobre el teatro se limitó a censurar la producción dramática existente y a coaccionar la creación de los autores. El *Nuevo Estado* no solo no promovió un lenguaje teatral propio: su política negativa conllevó que la empresa dominase la producción nacional, de manera que el teatro representable, convertido en producto de mercado, se redujo a su expresión formal e ideológica más conservadora. Sin una auténtica política de fomento y protección de las artes escénicas, el régimen obligó al teatro a desprenderse de su nexo con la realidad del momento, y de su capacidad para posicionarse críticamente al respecto (Gómez, 2025a).

Por añadidura, la censura teatral que implantó la dictadura en 1939 impidió en buena medida el desarrollo de proyectos al margen del circuito comercial (Muñoz, 2005). El lápiz rojo se aprestó a salvaguardar los principios ideológicos del Estado e intentó desterrar de los textos cualquier manifestación que se desviase de la moral sexual y la religión católica. La expresión de opiniones políticas y de actitudes pesimistas –como promotoras de corrientes de pensamiento heterodoxas–, la mención de los enemigos del régimen y el empleo de un lenguaje indecoroso o procaz, tampoco estaban permitidos (Abellán, 1980). En concreto, la censura teatral se mantuvo alerta ante la carga simbólica de las obras: le inquietaban su carácter abstracto –de ahí su obsesión por el espacio y el tiempo en que la acción podría tener lugar– y la posible malinterpretación del público (Muñoz, 2005). Aun así, en no pocas ocasiones, la precariedad administrativa –a cuenta de una burocracia inhábil y de la falta de personal– demoró las resoluciones tanto como para que las compañías y el empresario de paredes debieran cancelar las funciones programadas (Gómez, 2025b). Sin embargo, la censura no fue competencia exclusiva de la Administración: en 1944, Acción Católica creó el Secretariado de Orientación Bibliográfica con la misión de impulsar otra censura, alternativa a la del Estado, más próxima a los criterios de la jerarquía eclesiástica (Pérez, 2021).

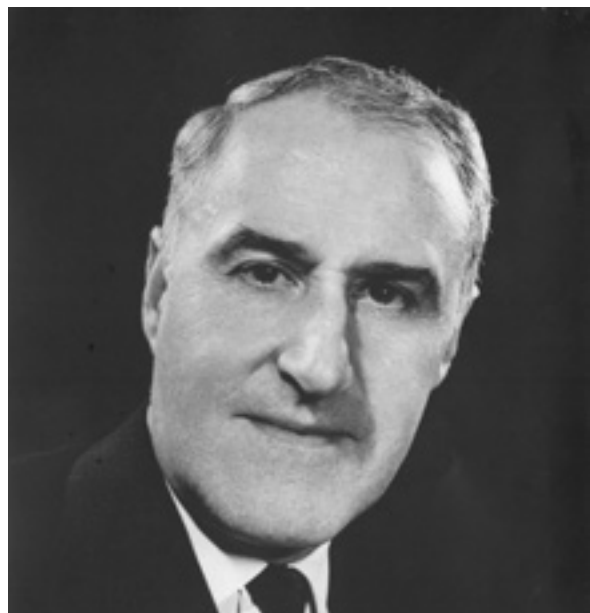
Las circunstancias no eran en absoluto favorables para el teatro de cámara y, sin embargo, no tardarían en florecer proyectos teatrales con vocación informativa –esto es, divulgar el teatro extranjero más significativo en cada momento– y con ambiciones artísticas, e incluso experimentales, que ansiaban si no recuperar el pulso teatral anterior a la guerra, por lo menos, cubrir los vacíos de la cartelera, con el peligro que estas inquietudes potencialmente subversivas conllevaban para la dictadura.



Huis-clos, de Jean Paul Sartre, por el Teatro de Cámara de Madrid, dirigido por Luis Escobar (1948). Fotógrafo: Ortiz (CDAEM)

En un primer momento, el teatro universitario –cuyo principal responsable fue Modesto Higuera– fue depositario de las propuestas renuentes a la lógica comercial. En la primera mitad de la década de 1940, los grupos recurrieron al teatro áureo con fines propagandísticos, si bien algunos acabarían por evidenciar sus desvelos estéticos y políticos incorporando la obra de dramaturgos contemporáneos. En paralelo, surgieron agrupaciones de muy distinto pelaje. La nomenclatura de las que citamos a continuación, sin ánimo de ser exhaustiva, da cuenta de la heterogeneidad de estas agrupaciones: en Barcelona, echaron a andar el Teatro de Arte (1941-1947), de Marta Grau y Arturo Carbonell, ambos profesores del Institut del Teatre; y el Teatro de Estudio (1942-1949), de Juan Germán Schroeder. En Madrid, aparecieron Arte Nuevo (1945-1948), de Alfonso Sastre, Medardo Fraile, Carlos José Costas, Enrique Cerro y Alfonso Paso; y el Teatro de la Independencia (1948-1949) –así lo denominó el crítico Alfredo Marqueríe–, sito en el domicilio de José Luis Alonso. En 1947, la irrupción de un Teatro de Cámara oficial adscrito a los teatros Español y María Guerrero –sus promotores fueron Escobar, Cayetano Luca de Tena y Luis González Robles–, fue el síntoma de una imperiosa necesidad: visibilizar el “teatro subterráneo” (Fernández, 1993) que estaba propagándose a las afueras (acaso, más bien, suburbios) del circuito comercial.

La década de 1950 vendrá marcada por una verdadera fiebre en torno a lo que se hacía y veía en estos teatros, a veces apodados “de minorías”. En adelante, la crítica, el público joven y/o especializado, y un determinado sector de la profesión teatral seguirán con interés el rastro de La Carátula (1948-1950), de José Gordón y José María de Quinto; del Teatro de Cámara de Barcelona (1949-1954), de Antonio de Cabo y Rafael Richart; La Carbonera, de Piedad Salas (1952-1976); o de Dido Pequeño Teatro (1954-1963), de Josefina Sánchez Pedreño. Los cada vez más numerosos teatros universitarios –cuyos repertorios y objetivos nada tenían que ver ya con los de sus predecesores– constituyeron otro foco de atención, que los introduciría en una suerte de edad dorada (Pérez-Rasilla, 1999). La normalización del teatro de cámara culminará en 1954 con el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (TNCE). En el fondo, se trataba de la continuación del Teatro de Cámara de Madrid (1952-1954), de Carmen Troitiño y José Luis Alonso, pero su creación, por decreto, y el nombramiento del veterano Higuera como director, parecían anunciar un mayor control del pulso de estas compañías, en tanto que las desterró parcialmente de los Teatros Nacionales; al menos, hasta 1960 (Fernández, 1993).



De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Modesto Higuera, Luís Escobar (Fotógrafo: Alcayna), Jose Luis Alonso (Fotógrafo: Gyenes) y Celia Viñas

Las primeras manifestaciones de disidencia política, social y cultural de los años cincuenta afectaron a la –todavía un tanto equívoca– naturaleza de los teatros de cámara y alledaños. En las jornadas de 1956 celebradas en Santander para tratar los “problemas actuales del teatro en España”, afloró un criterio distintivo entre el teatro de cámara y el teatro experimental. Si bien se reconoció la aportación del primero para promover un teatro de dignas aspiraciones, los jóvenes dramaturgos que participaron en el encuentro manifestaron la necesidad de que el Estado apoyase a los teatros “verdaderamente experimentales” en detrimento del teatro de cámara “cuya tarea se limita a la representación de obras de éxito internacional a cargo de actores profesionales conocidos” (García y Torres, 2005). Poco después, en 1963, las Jornadas de Murcia constataron la vocación del teatro universitario hacia una corriente orientada a la profesionalización de sus miembros y a la renovación escénica, a través del sendero que brindaban las formas del teatro popular. Esta mutación concluyó en 1965, con la desvinculación del Sindicato Español Universitario de más de cincuenta facultades y escuelas, y con la reconversión de varias compañías en teatros de cámara. Ese mismo año, el TNCE resurgió en el Teatro Beatriz para comprometerse con la supervivencia del teatro de cámara, hasta el extremo de que, en sus últimos años de funcionamiento, ofrecería sus siglas oficiales para visibilizar al Teatro Independiente; superando con creces, además, el límite de funciones establecido para el teatro de cámara (Vilches, 1995).

En definitiva, no es fácil establecer rasgos comunes a estos proyectos –tampoco lo era cuando el fenómeno conservaba alguna vigencia (Valembois, 1976)– y, para clasificarlos, sería preciso analizar y comparar sus “objetivos programáticos, repertorios, lenguajes escénicos, repercusión crítica y comercial, elección de espacios y limitaciones administrativas” (Vilches, 1995); todo ello sin olvidar el contexto histórico cambiante de casi cuarenta años de dictadura franquista. Por eso, de manera provisional, proponemos caracterizar el teatro de cámara posterior a 1939 –o, más precisamente, qué se entendía por tal cosa– como un fenómeno escénico heterogéneo, que se presentó alternativamente al circuito comercial, manteniendo una relación no convencional con las estructuras de producción económica. En otras palabras, lo que podría diferenciar a estos grupos de las compañías profesionales al uso es el criterio económico, con todas las consecuencias que se derivan de esta situación liminar en cuanto a la configuración de los repertorios, la configuración de los públicos, la disponibilidad de espacios de representación, las características de los



Las manos de Eurídice, de Pedro Bloch, por el Teatro de Cámara de Barcelona.
Teatro Club de Bellas Artes, 1954. (CDAEM)

integrantes de las agrupaciones y la capacidad de sostener su actividad durante cierto tiempo en una o varias plazas. Serán las vicisitudes de cada etapa de la dictadura, y la composición de los conjuntos y sus dinámicas los que determinen la connotación del teatro de cámara: más o menos vanguardista, profesional, política, social y/o culturalmente comprometido, etc. Tal vez, como señalan García y Torres (2004), el término más apropiado para un período histórico extenso sea “teatros experimentales”, siempre y cuando se entienda que no todas las acepciones de lo experimental apelan a la inquietud estética, y que puede responder sencillamente a una experiencia singular en el seno de un sistema fuertemente mercantilizado.

Ahora bien, hemos de considerar una segunda acepción de “teatro de cámara” como categoría de censura. Conforme se asentó este fenómeno en el panorama escénico nacional, los censores empezaron a adjudicársela a los textos dramáticos objeto de escrutinio, con el fin de limitar su difusión, sin la necesidad –cada vez más problemática para ciertos censores (Muñoz, 2005)– de prohibirlas. Más adelante prestaremos atención a las motivaciones que llevaron a los censores a manejar la categoría “teatro de cámara” en las guías de censura, de modo que podamos completar esta segunda acepción y contrastarla con la primera.

Marco regulador específico del teatro de cámara

Como indicamos al principio, la norma que reguló la actividad de los teatros de cámara se aprobó dieciséis años después de la Guerra Civil y de la creación de una sección de censura previa. En el transcurso de esos tres lustros, las circunstancias de la política exterior e interior cambiaron sustancialmente y la dictadura tuvo que adaptarse en consecuencia. Sin embargo, los criterios de censura apenas variaron. La Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS perdió en 1945 sus competencias sobre el teatro, luego de la forzosa reforma gubernamental que impuso el fin de la Segunda Guerra Mundial. Aquellas fueron asumidas por el Ministerio de Educación Nacional, que emprendió medidas dirigidas a precisar el fomento de las artes escénicas y a propiciar una cierta apertura en cuanto a la censura. La Asociación Católica Nacional de Propagandistas auspició un intento de suavizar la censura, más que nada, para la prensa del ramo, con la Orden de 23 de marzo de 1946

(BOE nº 85, de 26 de marzo). El esfuerzo fue en vano, como igualmente fallida resultaría la ley de prensa que elaboró el ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, para enterrar la problemática –por totalitaria– Ley de Serrano Suñer. Estos lances no impidieron que la censura se recrudeciera, dada la influencia de la Iglesia sobre el Ministerio de Educación, ni que sus criterios se alinearan con la vertiente más integrista del catolicismo. La siguiente reorganización del gobierno franquista, de 1951, trasladó la administración del teatro al nuevo Ministerio de Información y Turismo, encabezado por el ultraconservador Gabriel Arias Salgado. Será durante su mandato cuando la Orden de 25 de mayo de 1955, sobre la censura del teatro de cámara, vea la luz.

Hasta su concreción en la citada orden, el control del fenómeno del teatro de cámara consistió en limitar su actividad a una única función –ampliable a tres–, así como en limitar la asistencia –exclusiva para los abonados, que adquirirían sus entradas e invitaciones en el domicilio social de la agrupación–, y en prohibir cualquier publicidad o crítica en los medios de comunicación, con vistas a limitar al máximo la repercusión del fenómeno; lo cual, sumado a la precariedad del fenómeno, se erigía como una forma complementaria de censura. Si la compañía pretendía ofrecer representaciones en otras plazas, debía solicitar de nuevo la autorización preceptiva (Muñoz, 2005; García y Torres, 2004). Estas medidas –que, probablemente, no se cumplieron con todo rigor (Gómez, 2018)– guardan un notable parecido con la administración de la actividad del teatro aficionado. La norma correspondiente se estableció en 1943 y de ella emana un criterio diferenciador fundamental: el de la función pública o privada.

Si la característica definitoria del teatro de cámara –como conjunto escénico– en la posguerra es, primero y de manera general, su exterioridad al circuito comercial, cabe ahora prestar atención a la actividad del teatro aficionado; sobre todo porque, como se verá a continuación, la norma de 1955 lo incluirá en las medidas destinadas a fiscalizar la actividad del teatro de cámara. Parece conveniente puntualizar que “aficionado” supone la no profesionalidad del conjunto –que compartiría con algunos teatros de cámara de participación voluntaria–, es decir, implica una práctica no sujeta a un contrato laboral. Por tanto, esta definición no tiene en cuenta las calidades estéticas o el perfeccionamiento técnico de los montajes, sino la voluntariedad, que se expresaba en forma de actividades propagandísticas, benéficas, sociales u ociosas. A diferencia del teatro de cámara, el de aficionados casi siempre confluía con una precariedad de medios que lo impedían

prosperar; sobre todo cuando en el medio social prevalecían los prejuicios y el desprecio que suscitaban las actividades económicamente no productivas (Gómez, 2025a). A grandes rasgos, la dictadura canalizó el teatro no profesional a través del Movimiento y la Iglesia –recuérdese que el Ejército albergaba sus propios cuadros de aficionados–, pero la Administración central apenas intervino de forma directa en su funcionamiento ordinario. Los conjuntos que existían previamente a 1939 se adaptaron a la normativa en vigor y a las necesidades de los organismos o comunidades de los que pasaron a depender, pero sus dinámicas no difirieron entre sí, al margen de las siglas a las que se adscribieran. El propósito que se intuye en la gran mayoría de casos convergía con intereses proselitistas y educativos, que se alternaban con la formación política, espiritual, cultural y teatral de los intervinientes y del público, y el recreo y la beneficencia, pues a menudo –sobre todo en las localidades pequeñas– se buscó recaudar medios para sostener obras benéficas e incluso reconstruir edificios dañados.

A pesar de la escasa atención que ha recibido por parte de la crítica y la historiografía, el teatro aficionado fue mayoritario en el territorio nacional y suplió las carencias del teatro profesional: allí donde no llegaban las compañías, porque los empresarios de paredes no podían costear sus funciones o a causa del deterioro de las vías de comunicación, podían comparecer al menos los aficionados entusiastas del municipio o de los alrededores. No obstante, su capacidad de acción y su dinamismo –incluyendo la posibilidad de transformarse en un teatro de cámara– dependieron de la tradición escénica de cada localidad y de la presencia de colectivos o individuos con una actividad cultural e intelectual notables, además de cierta influencia social, política y económica. Así, por ejemplo, Antorcha (1954) nació en Guadalajara del descontento de un grupo de jóvenes de Acción Católica que, disconformes con los rígidos criterios de sus respectivos cuadros artísticos, fundaron su propia compañía. Gracias al asesoramiento de Antonio Buero Vallejo y del contacto fluido de los miembros con el medio teatral madrileño, Antorcha logró convertirse en el teatro oficial de cámara y ensayo de la provincia (Gómez, 2023). Otro caso interesante sería el proyecto que Celia Viñas desarrolló en el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Almería entre 1943 y 1953. La profesora y escritora impulsó un cuadro artístico con los estudiantes de su asignatura de Literatura –entre sus discípulos se encontraba Agustín Gómez Arcos– cuyo funcionamiento, por el repertorio representado, se asemejó a un teatro de cámara. Pero, si nos detenemos en contextos menos favorecidos –por su lejanía de los principales centros

de producción teatral o por la ausencia de personalidades que asumieran una labor directiva-, será inevitable contemplar verdaderos páramos de teatro. El caso de Ceuta es ilustrativo en este sentido, ya que la ciudad generó en los años treinta una red de teatro local con capacidad para girar por el sur de España y el Protectorado. Después de 1939, sin apoyos de ninguna clase y ante la competencia del cine, las compañías irían desintegrándose sin remedio (Gómez, 2025a).

La censura que se aplicaba a estos conjuntos no siempre coincidió con la censura vigente para las compañías profesionales. Al término de la Guerra Civil, los agentes del teatro local –autores, directores de los cuadros escénicos y empresarios de paredes– desconocían quién tenía la potestad de censurar los textos o cómo debían proceder si querían ofrecer su actividad en el ámbito provincial. La situación de algunas provincias resultó confusa hasta el último trimestre de 1943, cuando sus respectivas delegaciones de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS lograron imponer su autoridad y consolidar sus competencias frente a la omnipotencia de los gobernadores civiles y sus plantillas de censores. Solo podía existir una censura oficial, con la excepción de las actividades escénicas ligadas a la jerarquía eclesiástica, ya que era la Iglesia quien respondería ante estos actos públicos o semi públicos. Por descontado, hay que recordar que, en algunas localidades, circularon diversas formas de censura extraoficial y que los canales de denuncia ciudadana ante el gobernador funcionaron efectivamente.

El Estado quiso reservarse en exclusiva la censura, así que Madrid se atribuyó la de las obras dramáticas y líricas representadas por compañías profesionales en todo el país, así como la censura de aquellos libretos por estrenar. Para la supervisión del teatro no profesional y los espectáculos de variedades –reposiciones de obras ya estrenadas, con expediente de censura en poder de la Administración–, el Estado confió en el personal de provincias. El peso de esta decisión recayó en la figura intermediaria del delegado provincial, cuando no en los delegados locales y en los alcaldes, a quienes, por cierto, no se les exigían conocimientos específicos: por un lado, estas autoridades debían determinar el género teatral y el valor artístico de cada propuesta; y, por otro, ejercer la función orientadora y moral que implicaba la supervisión de estas manifestaciones escénicas. Ante el ingente número de infracciones que se registraron en estos años, en 1947 se estableció que la responsabilidad sobre las funciones efectuadas solamente de manera privada y por compañías no profesionales, recayese en los delega-

dos provinciales. La diferencia entre una función pública o privada quedó determinada por la venta de localidades en la taquilla de los teatros o en un lugar habilitado para tal fin (función pública); o entre los socios que integrasen la compañía en cuestión (función privada) (Gómez, 2025b), tal y como se le impondría después al teatro de cámara.

Cuando se dio a conocer la Orden de 25 de mayo de 1955, el teatro de cámara era una realidad en firme y ya había logrado algunos hitos que pasarían a la historia. Así pues, el régimen había tenido tiempo suficiente para contrastar si no su trascendencia, al menos, su inevitable existencia. Según rezaba el texto de la orden, su finalidad era reglamentar y *proteger* un conjunto de prácticas heterogéneas y no siempre afines; esto es, el teatro de cámara, el teatro de ensayo y las agrupaciones escénicas de carácter no profesional.

En primer lugar, es llamativo que se pretendiese regular unas prácticas tan distintas que, tal vez –a juicio de los censores–, habrían requerido una censura diferente, al menos, en la práctica escénica. Con frecuencia, el problema no se planteaba tanto en lo que se decía en el texto, sino en cómo se representaba y cómo el público lo recibiría en función de su “ambiente”: los censores y los delegados provinciales eran conscientes de que los espectadores de Madrid no eran iguales a los de Burgos, Cáceres o Gran Canaria. Pero, como fue habitual en la práctica, la legislación se cuidó de no precisar una definición que discriminase el grado de peligrosidad de estas prácticas. Ante la nueva orden, lo único que tenían en común el teatro de cámara y el teatro aficionado era su relativo apartamiento de la estructura económica, su *no productividad*, o más bien su escasa o nula rentabilidad, ya que la contratación de los intérpretes, el convenio con la empresa que regentaba o poseía el local, y otros capítulos económicos se atenían al carácter único de la función:

Toda la estructuración económica y social de las sesiones se sujetaba a los términos de teatro cotidiano. El problema estaba en amortizar en una sola sesión los gastos de montaje, local, compañía y publicidad. La solución más lógica era aumentar el precio normal de las localidades para cubrir el superior costo de la función única respecto de una representación regular dentro de la temporada de una compañía. (Monleón, 1970)

El “debido encauzamiento” al que apelaba la norma abarca, pues, una doble supervisión de la producción de imágenes –más acentuada en el caso del teatro de cámara– y sobre la actividad social inherente a estas prácticas y su impacto en la comunidad: puede

pensarse en el teatro como palestra pública o semi pública, y espacio de encuentro donde fomentar lazos de unión, pero en estas actividades también se dirimieron intereses económicos. En Logroño, por ejemplo, en las funciones de la Compañía Lírica de Aficionados (CLA), los comercios locales hallaron auténticas oportunidades para publicitar sus productos y servicios (Gómez, 2025b). En última instancia, cabría contemplar una tercera faceta implícita en la normativa, que habría buscado algún control sobre un tipo de teatro que, aunque no podía competir con la empresa privada, sí parecía capaz de propiciar un alejamiento entre el espectador y la oferta “de consumo” disponible en los teatros comerciales.

En segundo lugar, hay que reparar en la intención de publicar este reglamento cuando lo cierto es que, como ya hemos explicado, existía una praxis más o menos definida para ambos; que –tan solo podemos sospecharlo– durante buena parte de los años cuarenta debió de fundarse en esa “no productividad” de la compañía solicitante, fuese esta del tipo que fuese. En los albores de los años cincuenta, cuando algunas formaciones de cámara y de teatro universitario empezaron a disentir con la ideología y la estética dominantes, en el aparato censor debió de fraguarse la idea de que los escasos e inciertos medios materiales y humanos con los que contaban estas agrupaciones constituían en sí mismos una valiosa forma de control. Puesto que este nuevo “problema” brindaba su propia solución, quizá no se pensó en formalizar un procedimiento concreto. Acaso entonces, “teatro de cámara” se convirtió en una categoría operativa para censurar cualquier texto dramático.

Y es lógico que fuese así, dada la urgencia que el franquismo tenía de controlar la difusión y el impacto de los dramaturgos incómodos. La indigencia de medios económicos a la que, por su naturaleza, estaban abocadas estas compañías y la prohibición que pesaba sobre la difusión de sus actividades, se erigieron como formas de censura complementarias. La marginalidad a la que fueron condenados estos reductos teatrales justificó las protestas del sector más crítico de la profesión y la crítica. Muchos de sus miembros entendían que la aparente permisividad del régimen ante su actividad disidente no era sino una forma artera de propaganda sobre un aperturismo selectivo o directamente falso (Muñoz, 2005).

Tampoco fue una novedad la intención que la orden manifestaba acerca de apoyar estas prácticas, aunque solo pudieran aspirar a las ayudas económicas previstas los grupos que consintieran adherirse –y esto sí fue una novedad– al Registro General del Ministerio de Información y Turismo¹. Ya la Orden de 9 de agosto de 1952 por la que se establecieron los Premios Nacionales de Teatro contemplaba en las distintas categorías la labor de los



Uranio 235, de Alfonso Sastre, por Arte Nuevo (Teatro Beatriz, 1946). (CDAEM)



La hora de la fantasía, de Anna Bonacci, por el Teatro de Cámara. 1954. Fotógrafo: Gyenes. (CDAEM)

DA

DE 1955

Santos

MISA.—
por solo
ción ten
y oct. de
de CruzNACIO-
JOURNES
agosto de
signación
Journes,
elección
Alopa del
todas lasal Junio
excepcio-
nos 3249,61ES-
CTORcoloquid
nes. E de
la de la
y, se pon-
últimas
los Salas
eración y
spanholasOFE-
ANAal stato-
caras de
General
rá abien-
del pre-os traba-
micos ar-
junto de
mochos a
máquina
nistradas
lmas cur-
gratias ydelo que
quienos
a forma-
ción obre-
guancia
los salo-

DE

Teatro "La Requisa", de Malaparte, en "Las Carboneras"

«La Requisa», pieza en tres actos de Curzio Malaparte, adaptada por Piedad de Salas e interpretada por Elvira Palmés, Josefina de la Torre, Paloma Olivares, María Seco, Ramiro Benito, Ramón Corroto y Mauricio Barrera. Dirección escénica de H. Pastor Sarrador.

POR dos razones no extraña, aunque suspensa y conmueva, esta obra de Curzio Malaparte estrenada anoche en el teatro «Las Carboneras», que con tanto acierto organiza doña Piedad de Salas: por su destreza literaria, hábil y conocida y alabada, y por la naturaleza de su inteligencia, especialmente orientada hacia temas vivos y dolorosos. «La Requisa», breve, sobria, esencial, encierra valores dramáticos de primer orden y está construida como puede hacerlo un profesional de la pluma que tiene del arte literario una visión no especializada. Por un tema que dentro de ese teatro «de testimonio» que, si no es el único legítimo, es por lo menos el favorecido por un público que

desea ver explicada la razón de su angustia. El modo como Malaparte se encara a su tema, el modo como lo desarrolla, la calidad humana de sus personajes, le hacen salvar fácilmente el escollo más peligroso del teatro testimonial y, sin perder este carácter, darle significación poética intensa. Por todas estas razones la sesión de «Las Carboneras», última de la temporada, ha sido especialmente interesante y lo reconocen y agradecen.

Un grupo de actores conocidos sirvió una versión impecable, en tono y elevación: Elvira Palmés y Josefina de la Torre, Ramiro Benito y Ramón Corroto son los cuatro intérpretes principales con Paloma Olivares, María Seco y Mauricio Barrera. El público aplaudió mucho al final de los tres actos a la obra, a los intérpretes, a la atinada dirección y a la gentileza de doña Piedad de Salas.

TORRENTE

La Asociación de la Prensa patrocina la presentación de Mariemma

Mañana sábado, día 2 de julio, por la noche, en función de gran gala, se presentará en el teatro Madrid al frente de su «Ballet de España» la gran artista Mariemma en una nueva etapa de su carrera artística.

En el programa, todo el de gran calidad figuran algunos de los ballets que ha montado en la Scala de Milán y el estreno de una Suite Vasca del maestro Guridi.

Actuara con ella la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por el maestro Aramburri.

La prolongada ausencia de los escénarios madrileños de la gran artista Mariemma ha despertado una gran expectación por esta función, en la que se presenta al público madrileño

La det
com

Confere

EN el an-
stituto
slán contin-
de Doctore
conferencia
guinea» re-
tor Ferna
que verro
terminación
como inest-

Elogio la
difusión y
ceptos de
que todos
su grupo
haga cons-
de identidad
caso de l
accidente
dispongan
to valioso
slán sang-
peligro y
previa del
sanguineo
gustia en

Después
posición d
diferentes
los proble
sanguinea
tencia de
to afecta
vación y d
como nec-
necesidad
con los an-
ción de lo
el mejor a

Confia
los grupo
por la Ac
Madrid en
los result
aportar su
guro Oali-
el Frente
ción Fem
Universid
mos de Et
bien los E
y Aire, lo
solución
más activ-

Música Clausura de curso en el Colegio Mayor "Guadalupe"

CON un concierto vocal y cargo del Coro Polifónico de Madrid se han clausurado las actividades musicales del Colegio Mayor «Guadalupe».

Manuel Ochoa, becario cubano del colegio y entusiasta e inquieto representante de la juventud musical cubana, dirigió esta agrupación madrileña.

El programa estaba compuesto por diversas páginas del repertorio popular hispanoameri-

teatros “de ensayo o cámara”². Entonces y desde 1955, la propuesta de reparto de ayudas se haría por medio de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, previo informe del Consejo Superior del Teatro. Ahora bien, al final del artículo 5 se matizaba la naturaleza de este requisito, “que será asimismo imprescindible para obtener del citado Organismo la autorización reglamentaria para las representaciones teatrales que los Teatros o Agrupaciones afectados por la presente disposición pretendan desarrollar en lo sucesivo”. Dicho de otro modo, quisieran o no obtener la subvención ministerial, los conjuntos quedaban obligados a registrarse oficialmente. Más tarde, la orden de 30 de mayo de 1962 autorizaría un fondo de subvención para los teatros de cámara y ensayo, y los conjuntos no profesionales, en virtud de la “destacada importancia que *indiscutiblemente* ofrece para el desenvolvimiento general de las actividades nacionales la existencia de grupos experimentales” (la cursiva es mía) (BOE, n. 148, de 22 de junio). Empero, las reglas del juego no se alteraron. Es más, el Ministerio exigía ahora, como condición forzosa para obtener una ayuda, la realización de nada menos que cuatro funciones anuales “positivamente valorables, teniendo en cuenta para ello las peculiaridades definidoras de la actividad objeto de estímulo”. En febrero de 1964 comenzaron a aplicarse en el teatro (BOE n.º 64, de 14 de marzo) las Normas de Censura Cinematográfica dispuestas por la orden de 9 de febrero de 1963 (BOE, n. 58, 8 de marzo). El texto ya incorporaba las “sesiones de cámara o ensayo” entre los posibles dictámenes de la Junta de Censura Teatral y concretaba que este órgano “tendrá en cuenta la mayor amplitud de criterio que respecto del drama y de la comedia permite el carácter más restringido del público de dichos géneros teatrales y su grado de preparación presumible, y más todavía cuando se trate de teatros de cámara o de sesiones especiales” (BOE n.º 48, de 25 de febrero). Lejos de suavizar los criterios censorios o, al menos, clarificarlos, el nuevo corpus normativo reincidió en su habitual indefinición, como carta blanca para reservarse el control, de acuerdo con el parecer de los censores de turno y con las necesidades de cada momento. En este sentido, el limitado régimen de teatro de cámara continuaría sirviendo como válvula de escape para dar salida al teatro de autores fundamentales de la literatura universal cuya introducción en España ya no era posible retener, como Beckett, Brecht, Chejov, Ionesco o Strindberg. Mientras sus obras se permitían y se celebraban incluso desde las instancias oficiales, las obras de los dramaturgos españoles eran sistemáticamente prohibidas. Como ha observado Muñoz Cáliz (2006), la nueva

norma revelaba las contradicciones de una dictadura preocupada por el clima creciente de oposición y la certeza de un Estado pugnando por preservar su propia imagen.

Ya en 1970 –y derogada la censura previa, teóricamente, por medio de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 (Gubern, 1981)–, la Orden de 27 de octubre por la que se reorganizaba la Junta de Censura de Obras Teatrales indicaba, en su artículo 12, la obligatoriedad de que los espectáculos contasen con la guía de censura de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, así como la autorización de la delegación provincial correspondiente. Entre los datos que estos permisos debían reflejar, se exigía –siguiendo de esta manera la norma en vigor– la identificación de las funciones, “si se trata de sesiones de cámara o ensayo” (BOE n. 275, de 17 de noviembre).

Aplicaciones de la censura

En este epígrafe examinaremos varios casos que ilustrarán el uso que la Administración franquista hizo de las acepciones antes indicadas sobre el teatro de cámara. Así, esperamos esclarecer algunos aspectos sobre el funcionamiento de la censura en el teatro de cámara, antes y después de la Orden de 25 de mayo de 1955.

Desde el punto de vista administrativo, la publicación de esta norma no habilitó cauces específicos para censurar el teatro de cámara y sus aledaños, distintos a los del procedimiento ordinario que se practicó, que asimismo arrojó escasas variaciones desde 1939. Tampoco parece que hubiera vías alternativas para censurar el teatro universitario, pese a depender del Sindicato Español Universitario (SEU) (Santos, 2020), aunque pudieron hacerse algunas excepciones (Gómez, 2020). A partir de aquí, nos encontramos ante dos posibilidades: una, que el solicitante fuese un teatro de cámara o similar y, como tal –sin tener en cuenta la obra que pretendiera representar–, dispusiera de medios limitados para llevar a cabo la función; y una segunda posibilidad, cuando los censores juzgaban que un texto dramático debía representarse en las precarias condiciones que solían acompañar al teatro de cámara.

Para ilustrar la primera posibilidad, por un lado, tomaremos como referencia la censura de las obras que Arte Nuevo presentó a censura en 1946. Tanto *Ha sonado la muerte*, de Sastre y Medardo Fraile, como *Uranio 235*, de Sastre, fueron autorizadas para mayores de dieciséis años, sin otro inconveniente (Muñoz, 2006). Todavía entonces, no parece que los

censores manejaran la categoría “de cámara” para limitar la difusión de los textos. Quizá sea pertinente recordar que Arte Nuevo no desapareció por efecto de la censura, sino acuciado por las deudas (Torres, 2013). Si acudimos a la formación heredera, La Carátula, constatamos la ausencia de rastros documentales en el Archivo General de la Administración (AGA) de buena parte de su actividad teatral; lo cual no significa que la agrupación no estuviera sujeta a censura, como refiere José Gordón en sus memorias inacabadas (Torres, 2013). Aún se conserva una solicitud de autorización para representar *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams. La obra se estrenó en febrero de 1950 y es posible que dicha solicitud – fechada en junio–³ pertenezca a la etapa posterior de La Carátula, como compañía comercial, decisión tomada a raíz de los problemas que el estreno de *La casa de Bernarda Alba* acarreó para sus miembros.

Ateniéndonos a los expedientes de censura recabados por Muñoz Cáliz (2006), una de las primeras obras en recibir la sentencia “de cámara” –que ya debía de operar *de facto*, aunque no podemos precisar desde cuándo– sería *El tiempo es un sueño*, de Lenormand, en la traducción de Sastre y José Costas. La solicitud provenía de El Candil, que pretendía escenificarla en el teatro Lara de Madrid. La obra se censuró entre el 27 y el 28 de marzo de 1951, esto es, unos meses antes de que el Ministerio de Educación Nacional perdiera las competencias sobre la actividad escénica. En su dictamen, Adolfo Carril estimó que la obra podía “tolerarse para representaciones privadas y con un círculo reducido de escogidos espectadores”. Así pues, la autorización que recibió Juan Guerrero Zamora –que constaba como “empresa financiadora”– expresaba una serie de condiciones tal vez determinadas para la ocasión: función única y de carácter totalmente privado, prohibición de venta de localidades y de propaganda comercial, y acceso exclusivo para los miembros de El Candil⁴.

El caso de La Carbonera, por otro lado, permite apreciar la singular casuística a que se atenía la censura y la doble moral de la crítica teatral, cuya mayoría suscribía, a todos los efectos, una suerte de brazo orgánico del aparato censor estatal (Gómez, 2017). El teatro de Piedad Salas se inauguró en Madrid, en las antiguas carboneras de la vivienda situada en General Mola, 34 (hoy, Príncipe de Vergara) y, en apariencia, funcionaba como cualquier otro teatro de cámara. No obstante, en el inventario de expedientes de censura de teatro del AGA, no figura ningún documento de actividad de La Carbonera hasta 1963, lo cual podría obedecer a una importante laguna documental⁵. No en vano, el marido de Piedad Salas era cónsul honorario de Grecia en España y su residencia podría haber gozado de

la inmunidad de jurisdicción (Gómez, 2018). Por añadidura, el apogeo de La Carbonera contó con la complicidad de los críticos de la prensa generalista, quienes, obviando el veto que pesaba sobre la publicidad del teatro de cámara, publicaron auténticas reseñas de los estrenos, semejantes en extensión a las del teatro comercial. Paradójicamente, La Carbonera planteó cuestiones tan controvertidas para la censura como la prostitución, el adulterio, el suicidio, la homosexualidad y, de manera más amplia, las feminidades y masculinidades no normativas, así como distintas manifestaciones de la heterodoxia política y religiosa. Con arreglo a la documentación disponible, sabemos que la primera función de La Carbonera sometida a censura se verificó en diciembre de 1963, con *Cosmonauta en tierra*, de Sebastián Bautista de la Torre. El dictamen de la Junta de Censura fue favorable, sin supresiones ni requisito previo de visado de ensayo general⁶. Bautista de la Torre era, por cierto, un autor nada sospechoso de disentir con el régimen: era funcionario del Ministerio de Información y Turismo, y enseguida pasaría a ejercer como vocal de censura.

La segunda posibilidad tocante a la censura del teatro de cámara ha sido extensamente documentada por Muñoz Cáliz (2005 y 2006) y refiere a la determinación de los censores de condicionar la representación de una obra a las restricciones del teatro de cámara. Las motivaciones tras esta decisión encubrían motivos diversos, como la pobreza literaria del texto, que fue el juicio que recibió *El triciclo* (1957), de Fernando Arrabal; o el interés marginal que suscitaría su representación y, por ende, la ruina económica que comportaría para el empresario. Naturalmente, la moralidad dudosa del texto era el problema principal, pero podían sumarse otros, que los censores ni siquiera se molestaron en especificar, como le sucedió a *La noticia* (1967), de Lauro Olmo. Los acontecimientos políticos también justificaron determinados dictámenes. Como señala Muñoz Cáliz (2006), “la censura se endurecía en los estados de excepción y solía dar alguna muestra de apertura cuando llegaba al cargo un director general recién nombrado, por ejemplo”. Asimismo, como ya hemos explicado, los censores tenían muy en cuenta la plaza indicada en la solicitud de autorización: “Madrid y Barcelona, por lo general, gozaban de mayor permisividad que el resto de las ciudades españolas”.

No obstante, la calificación “de cámara” no implicaba necesariamente un juicio negativo. Piénsese en *Escuadra hacia la muerte* (1953), un texto de Sastre apreciado por los censores, pero cuya autorización se supeditó asimismo a la filiación política de las agrupaciones que desearan representarla. El éxito de la obra, que representó el Teatro Popular



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL
DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
SERVICIO 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 Cinematografía y Teatro; Vicepresidente 1.º, Ilmo. Sr. Subdirector General de Cinematografía y Teatro; Vicepresidente 2.º, Ilmo. Sr. Secretario General de Cinematografía y Teatro, y de los Vocales:

Avdo. P. Majot

Avdo. P. Artola

Sr. Aug

Sr. B. de la Torre

Sr. Benigno

Sr. Barceló

Sr. Martines "niz

Sr. Vasquez Dodero

Sr. Salas de Bohles

en la que actúa como Secretario D. José María Ortiz

se procede a dictaminar la obra teatral titulada

"EL TRICICLO" (Nueva Lectura)

original de Fernando Arrabal

versión española de

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 18 AÑOS

3.—AUTORIZADA ÚNICAMENTE PARA SESIONES DE CÁMARA

4.—PROHIBIDA

SUPRESIONES: *Para sesiones de Cámara sin cortes*
Para Mayores de 18 años pag: 8

RADIABLE: ☒ NO.

A RESERVA DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL: SI. ☒

2) y
3.- Para Sesiones de
Cámara

Dictamen de la Junta de
Censura acerca de *El triciclo*,
de Fernando Arrabal

Universitario, justificó otras dos funciones más, pero la libre interpretación a la que se prestaba el texto –podía entenderse como una crítica al Ejército– suscitó acaloradas protestas desde el ámbito castrense. La obra permaneció prohibida entre 1956 y 1962, fecha en que se autorizó de nuevo, siempre que el vestuario no replicara uniformes identificables con un ejército concreto; menos aún, con el español.

*“Escuadra hacia la
muerte” en el María
Guerrero*



Ya, 19-03-1953

Conclusiones

Este artículo se proponía esclarecer la génesis y el desarrollo de la censura que el régimen franquista aplicó específicamente al teatro de cámara. Para ello, se ha revisado la definición de “teatro de cámara” que se utilizó desde 1939, refiriendo su historia y sus diferencias con respecto al teatro no profesional o aficionado. La primera acepción responde a una agrupación escénica de carácter heterogéneo no comercial. La segunda acepción es posterior y debió de emerger a medida que la realidad del teatro de cámara y sus formas aledañas fueron consolidándose en el panorama escénico nacional. Al menos desde el comienzo de la década de 1950, la censura franquista se apropió de la expresión “teatro de cámara” para convertirla en una categoría operativa en su nefasta labor. Aprovechando las precarias condiciones en que se desenvolvía el teatro de cámara –similares a las del teatro aficionado–, falta de medios materiales y humanos, la censura limitó con esta nueva categoría la difusión de un repertorio de autores y textos dramáticos incómodos para la dictadura. Las condiciones impuestas a las agrupaciones de cámara y de aficionados no se publicaron hasta 1955 –cuya base se fundamentó, al menos en parte, en la práctica censoria del teatro no profesional de 1943–, mientras que las implicaciones censorias de la categoría “de cámara” debieron esperar hasta 1964.

Notas

¹ El plazo de solicitud comenzaba el 1 de septiembre del año en curso y se prolongaba 90 días hábiles. Los directores debían suscribir la solicitud y adjuntar datos artísticos, técnicos y económicos, como base para valorar la “calidad del proyecto”. A partir de la segunda convocatoria, de 1956, se solicitó además un plan detallado de las actuaciones previstas en el año próximo.

² Antes de 1952, los teatros de cámara podían acogerse al régimen de subvenciones generales dispuestas discrecionalmente por orden del Ministerio de Educación Nacional a favor de entidades, organismos, personalidades y centros artísticos o literarios particulares y oficiales, dedicados o no a la enseñanza.

³ AGA, caja 73/08932, expediente 274-50. El estreno estaba previsto el 28 de noviembre de 1949, en el teatro Benavente. Finalmente, la obra se dio a conocer en el teatro del P. M. M., el 20 de febrero de 1950.

⁴ AGA, caja 73/08965, expediente 99-51.

⁵ Santos (2020) repara en la dificultad metodológica que plantea la documentación que dispone el AGA relativa a la censura teatral. En efecto, no es raro que falten solicitudes de autorización asociadas a los expedientes de ciertas obras, e incluso el expediente completo; todo lo cual nos ayudarían a comprender cómo funcionaba en realidad la fiscalización del teatro de cámara.

⁶ AGA, caja 73/09459, expediente 284-63.

Bibliografía citada

- FERNÁNDEZ, José Ramón (1993). “Teatro de búsqueda: las representaciones de cámara y ensayo en los teatros oficiales (1939-1962)”, en Andrés Peláez (dir.), *Historia de los Teatros Nacionales*, vol. I, 133-141.
- GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA (2004). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1945-1950)* (vol. II). Madrid, Fundamentos.
- (2005). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1956-1960)* (vol. IV). Madrid, Fundamentos.
- GÓMEZ GARCÍA, Alba (2017), “La crítica durante el franquismo. Introducción”. En: Doménech, Fernando y Eduardo Pérez-Rasilla (coords.), *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*. Madrid, Centro Dramático Nacional, 91-102.
- (2018). “Un refugio cálido, sin censura: La Carbonera, el teatro ‘estudio’ de Piedad Salas (1952-1962)”. En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 43.2: 87-110.
- (2020). “De las alianzas improbables: el Servicio Universitario del trabajo y la Compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París”, en Huerta Calvo, Javier (ed. lit.) y Daniel Migueláñez González (coord.). *El Teatro Español Universitario: Espacios de libertad durante franquismo*, 283-295.
- (2021). *El teatro en Ávila y su provincia durante la posguerra (1939-1951)*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- (2023). *El teatro en Guadalajara durante la posguerra (1939-1951)*. Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara.
- (2025a). *El teatro en Ceuta durante la posguerra (1939-1951)*. Ceuta, Instituto de Estudios Ceutíes.
- (2025b). *La crítica teatral en el diario Nueva Rioja durante la posguerra (1939-1951)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- GORDÓN, José (1965). *Teatro experimental español (antología e historia)*. Madrid, Escelicer.
- GUBERN, Román (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península.
- HUERTA CALVO, Javier (ed. lit.) y Daniel Migueláñez González (coord.) (2020). *El Teatro Español Universitario: Espacios de libertad durante franquismo*. Berlín, Peter Lang.
- Ministerio de Educación Nacional (1946). “Orden de 23 de marzo de 1946 referente a la Censura de Prensa”. *Boletín Oficial del Estado*, n. 85 (26 de marzo): 2342.
- Ministerio de la Gobernación (1939). “Orden de 15 de julio de 1939 creando una sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda y afecta a la Secretaría General”. *Boletín Oficial del Estado*, n. 211 (30 de julio): 4119-4120.

- Ministerio de Información y Turismo (1952). “Orden de 21 de noviembre de 1952, por la que se otorgan los Premios Nacionales de Teatro”, *Boletín Oficial del Estado*, n. 342 (7 de diciembre): 5927.
- (1954). “Orden de 10 de agosto de 1954 por la que se crea el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo bajo una dirección artística oficialmente designada por este departamento”. *Boletín Oficial del Estado*, n. 263 (20 de septiembre): 6326.
- (1955). “Orden de 25 de mayo de 1955 por la que se reglamentan y protegen las actividades de los Teatros de Cámara o Ensayo y las Agrupaciones escénicas de carácter no profesional”. *Boletín Oficial del Estado*, n. 196 (15 de julio): 4291-4292.
- (1962). “Orden de 30 de mayo de 1962, por la que se establecen nuevas formas de protección y estímulo para los Teatros de Cámara o Ensayo y Agrupaciones escénicas de carácter no profesional”. *Boletín Oficial del Estado*, n. 148 (22 de junio): 8652.
- (1963). “Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las Normas de Censura cinematográfica”. *Boletín Oficial del Estado*, n. 58 (8 de marzo): 3929-3930.
- (1964). “Orden de 20 de febrero de 1964, por la que se aprueba el Reglamento de Régimen Interior de la Rama de Censura de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas”. *Boletín Oficial del Estado*, n. 64 (14 de marzo): 3343-3345.
- (1970). “Orden de 27 de octubre de 1970, por la que se reorganiza la Junta de Censura de Obras Teatrales”. *Boletín Oficial del Estado*, n. 275 (17 de noviembre): 18612-18613.
- Ministerio de Interior (1938). “Ley [de Prensa]”. *Boletín Oficial del Estado*, n. 549 (23 de abril): 6915-6917.
- MONLEÓN, José (1970). “Del teatro de cámara al teatro independiente”. *Primer Acto*, 123-124: 8-14.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2006). *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 vols.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- PELÁEZ, Andrés (dir.) (1993-1995). *Historia de los Teatros Nacionales*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2 vols. [En línea].
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (1999). “La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967”, en García Lorenzo, Luciano (ed.). *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*. Madrid, CSIC, Instituto de la Lengua Española, 31-53.
- PÉREZ DEL PUERTO, Ángela (2021). *Reprobada por la moral. La censura católica en la producción literaria durante la posguerra*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2020). “El teatro español universitario frente a la censura franquista (1940-1950)”, en Huerta Calvo, Javier (ed. lit.) y Daniel Migueláñez González (coord.), *El Teatro Español Universitario: Espacios de libertad durante franquismo*, 17-41.

LA CENSURA FRANQUISTA DEL TEATRO DE CÁMARA Y EL TEATRO AFICIONADO

STRINDBERG, August (1967). *Letters to the Intimate Theatre*. London, Peter Owen.

TORRES NEBRERA, Gregorio (2013). “Las memorias teatrales de José Gordón: Arte Nuevo y La Carátula”. *Don Galán. (Revista de Investigación Teatral)*, 3. [En línea].

VILCHES DE FRUTOS, M.^a Francisca (1995). “El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Auge de los grupos de teatro independiente (1960-1975)”, en Andrés Peláez (dir.). *Historia de los Teatros Nacionales*, vol. II, 127-149.

VALEMBOIS, Víctor (1976). “El teatro de cámara en la posguerra española. Su importancia, su fuerza, su debilidad”. *Segismundo*, 12. 23-24: 173-199.

LA CENSURA FRANQUISTA EN EL TEATRO FRÍVOLO ESPAÑOL: LA REVISTA

Juan José Montijano Ruiz

Universidad de Granada



< Celia Gamez en *Las leandras*. (Teatro Pavón, 1931)

LA CENSURA FRANQUISTA EN EL TEATRO FRÍVOLO ESPAÑOL: LA REVISTA

Juan José Montijano Ruiz

Resumen: A lo largo del presente trabajo vamos a hacer un breve recorrido acerca de la incidencia de la censura en el ámbito de la comedia musical española de posguerra, así como algunos ejemplos reales de cómo afectó ésta a sus protagonistas.

Palabras clave: Revista musical. Censura. Teatro cómico. Comedia musical.

Abstract: Throughout this work, we will briefly review the impact of censorship on postwar Spanish musical comedy, as well as some real-life examples of how it affected its protagonists.

Key words. Musical revue. Censorship. Comic theatre. Musical comedy.

Panorama teatral español de los años cuarenta

A principios de la posguerra, el teatro, entendido como fenómeno cultural y social, comenzó a perder a las clases populares como público, fundamentalmente debido a dos factores primordiales: la paulatina elevación de los precios de las localidades, que las hacía prohibitivas para las clases sociales más bajas, y la competencia con el cinematógrafo, más rentable que el teatro debido a la exhibición simultánea del mismo en cientos de ciudades. Ello, junto a los condicionamientos comerciales e ideológicos, provocará un panorama teatral nacional más bien pobre, sobre todo si se compara con otros países de nuestro entorno. Pues bien, tal situación persistirá tras la guerra con dos agravantes: en primer lugar, las compañías, en general, seguirán dependiendo de los intereses de unos empresarios que, a su vez, se someten a las complacencias de un público burgués de gustos dudosos. Junto a ello, se agravan hasta extremos impensables las limitaciones ideológicas, ejercidas por un aparato político y religioso de reciente creación: la censura.

Como para otros géneros, la Guerra Civil produjo un corte profundo en la trayectoria de nuestro teatro. Así pues, al finalizar la contienda bélica, algunos autores ya habían fallecido (García Lorca, Muñoz Seca, Valle-Inclán...); otros sufren el exilio (Alejandro Casona, Rafael Alberti, Max Aub...); de escasa novedad es lo que producen viejos maestros como Arniches o Benavente, todavía vetado, ya que andaba en vías de depuración habida cuenta de sus devaneos con el Gobierno de la República. Visto este panorama, no es extraño que en las carteleras de la época proliferaran mediocres obras de diversión, que era lo que pedía un público burgués deseoso de olvidar sus problemas¹. Como contrapartida, hay que señalar la meritoria labor de los Teatros Nacionales (Español y María Guerrero), los cuales acometieron la empresa de poner la escena española a niveles europeos gracias a directores como Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena, Huberto Pérez de la Ossa o Felipe Lluch, a cuyas manos debemos inolvidables montajes llevados a cabo por toda una generación de actores que posteriormente seguirían contándose entre los mejores: Blanca de Silos, María Jesús Valdés, José María Seoane, Luis Prendes, Aurora Bautista, Elvira Noriega, José María Rodero, Adolfo Marsillach, Mari Carmen Díaz de Mendoza...

En esta década, predominan dos líneas de cultivo dramático: por una parte, se da un tipo de alta comedia, muy en la línea del teatro benaventino, cultivado por autores como Pemán, Luca de Tena, López Rubio, Claudio de la Torre, Edgar Neville, Joaquín Calvo Sotelo, Víctor Ruiz Iriarte... Se trata, pues, de un teatro caracterizado, con salvedades, por el predominio de las comedias de salón o de los dramas de tesis, a veces con una amable crítica de costumbres, unida a una defensa de los valores tradicionales; así como por la preocupación por la obra “bien hecha”, con un diálogo cuidado y estructuras dramáticas consagradas, aunque a veces con discreta incorporación de técnicas nuevas. Por otra, existe un teatro cómico que presenta a dos de los autores más interesantes de estos años: Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura. Jardiel, un adelantado a su tiempo, desde antes de la guerra se había propuesto “renovar la risa” introduciendo lo inverosímil; pero su osadía se estrelló con los gustos del público y tuvo que podar su audacia y la novedad de su ingenio. Semejante será el caso de Mihura. Ambos presentan facetas que se han considerado precedentes del teatro del absurdo, al menos por la introducción de un humor disparatado y poético; pero esta línea solo encontró ciertos continuadores como Antonio de Lara Gavilán “Tono” y Álvaro de la Iglesia.

J.H.

R.C. nº 501



MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN

DIRECCIÓN GENERAL
DE SEGURIDAD

Secretaría Técnica

Sec. 2.ª - Neg. 3.ª

155810

De Ministro Gobernación de MADRID. a DIRECCIÓN GENERAL
DE SEGURIDAD.—Impuesto el 30-6-942 a las 22.15 horas.
Clave "F.E." Núm. 289.

M.º 379

TEXTO: Circular nº 43.- A LOS EFECTOS PROCEDENTES PARTICÍPOLE
EXPRESA PROHIBICIÓN HABLAR EN PÚBLICO A DON JACINTO
BENAVENTE. SALÚDOLE.

-----oCo-----

*Se paso copia a Jefatura
Madrid,*



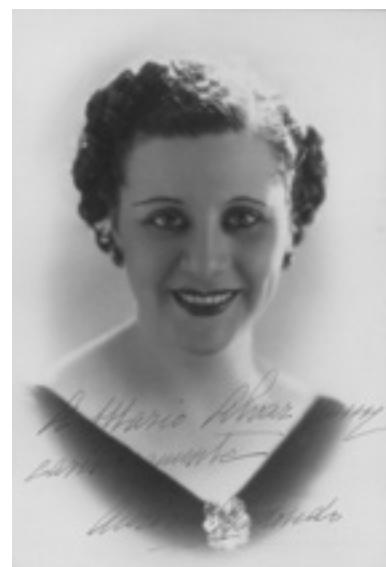
Destruído el original, una vez comprobado.

Fuente: Archivo Histórico Nacional

Pero, dentro de estas lides, quien se llevaba el gato al agua a la hora de estrenar fue Adolfo Torrado, en muchas ocasiones colaborando con Leandro Navarro, pues supo llegar a un público que seguía fiel al melodrama, ofreciéndole lacrimosas historias hábilmente aderezadas con situaciones muy cómicas. Otros autores de la época fueron Antonio Casas Bricio, Serrano Anguita, Ramos de Castro, Antonio Quintero, el ya citado Leandro Navarro, Enrique Suárez de Deza, Agustín de Foxá, Carlos Llopis, Luis de Vargas, Felipe Sassone, Julio Alejandro...

Fueron los años cuarenta años buenos para el negocio teatral. La clase media no se perdía función alguna y las compañías realizaban fructíferas giras por todo el país. Destacaban Rafael Rivelles, sobrio y elegante; la pareja Tina Gascó-Fernando Granada constituía un éxito más que asegurado; Concha Catalá, Carmen Carbonell, Manolo González, Antonio Vico, Valeriano León y Aurora Redondo, José Marco Davó y Pepe Alfayate, Irene López Heredia y Mariano Asquerino, Loreto Prado y Enrique Chicote (ya mayores los dos), seguían haciendo las delicias de su público fiel; María Arias, Ismael Merlo, Paco Melgares, Martínez Soria, Carlos Lemos, Isabel Pallarés, Juan Beringola, Társila Criado, Lina Santamaría, Pilarín Ruste, María Fernanda Ladrón de Guevara (que en ocasiones compartía cartel con su hija, Amparo Rivelles), Ana Adamuz, Rosita Lacasa, Mará Bassó, Nicolás Navarro, los Muñoz Sampedro (Guadalupe, Matilde, Luchy Soto, Luis Peña), Guillermo Marín, Niní Montiam, Luis García Ortega, Alejandro Ulloa, Enrique Guitart, Ricardo Calvo, don Enrique Borrás, Mari Paz Molinero, Enrique Rambal, que lo mismo montaba *Veinte mil leguas de viaje submarino* que *El conde de Montecristo*, con sus fastuosas presentaciones y no menos increíbles efectos especiales.

Teatros de cámara había pocos y con problemas. El TEU, dirigido por Modesto Higuera, se afanaba por lanzar nuevos valores. La zarzuela reponía algunos de sus grandes éxitos (*La revoltosa*, *La verbena de la Paloma*, *Gigantes y Cabezudos*, *Marina* –que según las malas lenguas de la época gustaba mucho en El Pardo–, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *La Dolorosa*...), aunque aún se estrenaron algunas obras de indudable valía como *Don Manolito*, del maestro Sorozábal. Comienza ahora, además, el despegue del “folclore patrio” con el terceto Quintero, León y Quiroga, que manufacturaron letras en cantidades industriales. Triunfan Estrellita Castro, Antoñita Moreno, Miguel de Molina, Lola Flores y Manolo Caracol, Carmen Morell y Pepe Blanco, Juanita Reina, Juanito Valderrama, Pepe Pinto, Mario Gabarrón, Pepe Marchena, Concha Piquer... y “La zarzamora”, “La bien pagá”,



De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Rafael Rivelles, Fernando Granada, Tina Gasco, Concha Catalá, Valeriano León y Aurora Redondo. (CDAEM. Legado de Carmen Muñoz)



Arriba: Compañía Irene López Heredia y Mariano Asquerino
De izquierda a derecha: Guillermo Marín, Estrellita Castro y Carmen Morell. (CDAEM. Legado de Carmen Muñoz)

“Tatuaje”, “Ojos verdes”, “Triniá”... Y, en medio de todo este panorama, cobra un auge excepcional la revista, surgiendo más compañías que nunca, a pesar de existir la censura, que miraba con lupa cualquier gesto o acción que pudiera arremeter contra los principios del régimen o atentar contra la moral católica del Estado español.

Es la época de la hambruna, de la reconstrucción del país, de las enfermedades, de las cartillas de racionamiento y el enriquecimiento urgente del estraperlo; de las largas colas en las puertas de los comedores y asilos para pedir un trozo de pan, de la leche en polvo y del pan de centeno, de la escasez de carne... por lo que la alocada y frenética revista del primer tercio del siglo no parece muy propicia. Las Milicias Universitarias, con uniforme gris, camisa azul y modestos mosquetones, desfilan ante enfervorizados patriotas del régimen recién implantado; los coches, los escasos coches que circulaban por España lo hacían a base de carbón, convertido en carburante merced a los gasógenos que daban a los vehículos esa extraña apariencia jibosa; triunfan Manolete, Domingo Ortega, Arruzita y los Bienvenida. La pareja más famosa del cine la forman Amparito Rivelles y Alfredo Mayo, quienes protagonizan un tórrido romance. En 1944 llega una nueva actriz: Sara Montiel. *Locura de amor* en 1948 constituye todo un acontecimiento, y su protagonista, Aurora Bautista, es ensalzada al olimpo del cine patrio.

Llegan a España Jorge Negrete y María Félix, causando una tremenda conmoción popular. La leyenda de *Gilda* comienza a tejerse... Maruchi Fresno y Armando Calvo triunfan como pareja protagonista en *Reina Santa*. “Tatuaje”, “Ojos verdes”, “La Parrala”, “La niña de la estación” o “La bien pagá” son constantemente publicitadas en radio. Ana María González, “la voz luminosa de Méjico”, pone voz en la España de los cuarenta a las melodías de Agustín Lara. Los españoles se enamoran a ritmo de “Angelitos negros” y “Dos gardenias”. Carmen Laforet recibe el Premio Nadal y los españolitos de a pie leen *Radiocinema*, *Primer Plano*, *Marca*, *Legiones y Falanges*, *Destino* y *Vértice* mientras toman un vermut en Chicote...

Y, en mitad de todo este poliédrico panorama, reverdecerá, después de unos grandiosos años de esplendor entre 1920 y el estallido de la Guerra Civil, la revista musical española con más fuerza que antes, pues constituirá uno de los supragéneros dominantes en las carteleras españolas desde los años cuarenta hasta finales de los setenta, cuando inicie su lento declive y casi hibernación que llega a nuestros días. Pero, ¿cómo esta modalidad teatral pudo superar la espada de una acuciante censura, habida cuenta de los libretos,

números musicales e intérpretes, fundamentalmente femeninas, que la constituían y que para muchas de las clases bien pensantes no eran sino ludibriosos vehículos de escasa moralidad y perniciosas costumbres?

Revista y censura

“Si eres persona decente, líbrate de Trudi Bora como de una serpiente”. Con este representativo lema calificaban las encopetadas damas de la posguerra a la *vedette* alemana que causaba furor en aquella España dulce y amarga que acababa de sufrir una profunda herida y, entre las cartillas de racionamiento o el estraperlo, pretendía buscar cobijo y paliar la realidad que la acuciaba. Y qué mejor forma de evasión que los divertidos libretos que nos ofrecía la revista musical española para viajar a países de ensueño con coloristas escenografías, rítmicos números musicales, galanes cinematográficos y preciosas vedettes secundadas por sus no menos bellas y rítmicas chicas de conjunto, cortejadas por atractivos y elegantes *boys*.

Había nacido, pues, la comedia musical española, y es que la censura había prohibido la denominación de “revista” a este tipo de espectáculos, por lo que sus autores se las ingenian “apellidando” a sus creaciones con las denominaciones más variadas: “humorada cómica-lírica”, “pasatiempo cómico-lírico”, “zarzuela cómica-moderna”, “opereta cómica”... que constituyen sólo unos ejemplos de la fecunda cantidad de subgéneros teatrales que surgen ahora.

Celia Gámez, la indiscutible reina del género que lo limpió de chabacanerías y ordinaries haciéndolo apto para todos los públicos, incorpora, además, a sus producciones la figura del bailarín masculino, del *boy*, junto a las vicetiples, por lo que sus espectáculos rebosan modernidad y distinción. Figuras como Tony Leblanc, Manolo Gómez Bur, Fernando Fernán-Gómez, Pedro Osinaga o José Manuel de Lara son sólo unos ejemplos de los *boys* que salieron de las filas de la mítica supervedette; pero es que, además, Celia se fragua una sólida reputación contratando a las vicetiples más guapas y estilizadas para sus revistas sometiéndolas a un duro régimen de trabajo para que todo saliese a la perfección. Así, pues, distinción, modernidad, belleza, buen gusto y sentido del espectáculo, son las bases por las que Celia Gámez boga en los primeros años de la posguerra y cuya estela seguirán empresarios como Manuel Paso, José Muñoz Román o Jacinto Guerrero.

Zarzuela cómica moderna en dos actos y un pró-
logo, original de JOSE LUIS SAENZ DE HEREDIA
y FEDERICO VAZQUEZ OCHANDO, música de
los maestros JUAN QUINTERO y JOSE MARIA
IRUESTE, titulada

Y O L A

REPARTO

Yolanda de Melburgo... Celia Gámez

Rufa de Jaujaría.....	Sra. LAJOS.
Carlolita.....	Srta. DE FRANCISCO.
Dama de Yolanda.....	Srta. ZAZO.
Condesa Mariana.....	Sra. Arroyo.
Dama 1.ª de Claritonía..	Srta. Benloch.
Dama 2.ª de id.....	Sra. Logan.
Dama 3.ª de id.....	Srta. Broco.
Dama 4.ª de id.....	» Alcázar.
Dama 5.ª de id.....	» Cernuda.
Dama 6.ª de id.....	» Zazo (C.)
Dama 7.ª de id.....	» Osiris.
Príncipe Julio.....	Sr. GODA.
Duque Calixto.....	» BARRETO.
Pelonchi.....	» ARTEAGA.
Secretario Mayor.....	» LLAUADO.
Heraldo.....	» Casas.
Maestro de Ceremonias..	» F. de Andrade.
Montero 1.º.....	» Sala.
Montero 2.º.....	» Casas.

Damas — Invitados — Oficiales — Monteros.
La acción en el ducado imaginario de Claritonía.
Epoca actual.

Decorados de CASERES y LOPEZ ASENSI.
Cortinajes de RAMAGA.—Vestuario de PEPITA
NAVARRO, HUMBERTO CORNEJO y JÉROME.
Muebles y atrezzo de MATEOS.—Peluquería de
MINGOL.—umintecnia de JACINTO MANRIQUE

COREOGRAFIA DE MANOLO TITO

• Primer bailarín: LUIS CERNUDA. •

Dirigirá la Orquesta el maestro JUAN QUINTERO

Gráficas Velasco Hermanos - Bravo Murillo, 30 - Teléf. 42124.

TEATRO ESLAVA

GRAN COMPAÑIA DE
ZARZUELAS Y COMEDIAS MUSICALES

CELIA GAMEZ

¡¡EXITO APOTEOSICO!!

Y O L A

CELIA GAMEZ

Genial y bellísima artis-
ta, triunfadora en el
Teatro y en la Pantalla.



Es la época en donde en España hacen furor las películas de Carmen Miranda, por lo que Celia comienza a incluir en sus espectáculos los ritmos puestos de moda gracias a la artista brasileña; de ahí que, a partir de entonces, se oigan marchas, marchiñas, sambas, zambas, rumbas... junto a otros ritmos clásicos del género, como el pasodoble, el chotis o el fox. Pero es que, además, la influencia hispanoamericana se deja traslucir en otra serie de melodías musicales de tipo regional, de ahí que la ranchera, tango, corrido, baião, guaracha, calypso, conga, son, gallumba, danzón, mambo o merengue sean algunos de los ritmos que los compositores de esta época vayan incorporando a las revistas. Precisamente no es de extrañar que sea ahora cuando Celia Gámez, por ejemplo, saque en el escenario gigantescos sombreros repletos de coloristas frutas tropicales que nos trasladan a países de ensueño: las playas de Copacabana en Brasil, la Pampa argentina, el exótico Caribe, el tradicional México... Todo era posible con tal de aliviar las penas a los espectadores que llenaban las salas de los coliseos durante esta dura época, transportándoles a una fantasía que muy pocos de ellos podían permitirse. Ahora abundarán en la revista princesitas de opereta despechadas, tíos millonarios procedentes del Brasil, parientes ricos afincados al otro lado del Atlántico, paradisíacos hoteles y residencias repletas de ladrones o de tipos dispuestos a probar fortuna con el primer incauto que se les cruce en el camino, falsas identidades, ungüentos capaces de conseguir a quien se lo ponga el amor no correspondido, estrellas de cine triunfantes que aún no han conocido el verdadero sentido del verbo *amar*, campeones deportivos que llevan una vida de frivolidad que acabarán rechazando, mujeres caprichosas dispuestas a conseguir triunfar cueste lo que cueste...

Y, en mitad de todo ello, la acuciante censura...

Con la victoria del ejército nacional, los baluartes del nuevo régimen instaurado pretendían imponer una estética adecuada a los pensamientos del 18 de Julio; por ello, aunque se partía de cero, la comedia convencional que imperaba en el teatro español, vacía casi de contenido, servía perfectamente a los intereses del momento. Nada más adecuado que tratar temas inocentes en los escenarios, con personajes inocuos y sin otra intención que la de divertir y entretener al espectador sin hacerle pensar en temas trascendentales o recordarle la cruda realidad (Oliva, 2004: 137-138).

Para ello, el 15 de julio de 1939 (BOE n. 211, de 30 de julio) y, firmada por Serrano Suñer, se establece la “censura oficial en las obras teatrales, líricas y partituras musicales”, que guarda relación con la publicación de la Ley de Unidad Sindical (26 de enero de 1940),

que desarrolla unas normas que atendían, “no sólo a la censura de obras nuevas, sino a la revisión de repertorios, de acuerdo con la Orden circular de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda (...). A partir del 20 de diciembre, cualquier obra o espectáculo que se represente en el territorio nacional deberá disponer de hoja de censura, cualquiera que sea su carácter, hecha excepción solamente de las obras consideradas ‘clásicas’ y la de la represión de la masonería y el comunismo, del 1 de marzo del mismo año “ (Oliva, 2004: 142 y cfr. con Muñoz Cáliz, 2003: 36-37).



Carmen Miranda en *Copacabana* (1947)



Figurín censurado del espectáculo musical *Vértigo* (1944).
(Procedencia: Archivo General de la Administración Civil del Estado)

Estas normas fueron realmente estrictas en su primera aplicación, ya que, en el ámbito que nos ocupa, llegaron a prohibirse espectáculos revisteriles en pueblos de menos de 40.000 habitantes. Sin ir más lejos, en la Orden de 16 de febrero de 1955 (*BOE* n. 67, de 8 de marzo) se estipulaba además que

la clasificación de las revistas y espectáculos arrevistados, diferenciándolos de las comedias musicales y operetas, se realizará por la Dirección General de Cinematografía y Teatro atendiendo a las condiciones y calidades del libro, partitura, vestuario e intérpretes. La autorización para representar este tipo de espectáculos tendrá como máximo un año de duración, prorrogable por otro más, siempre que en el desarrollo del espectáculo no se hubiese dado lugar a apercibimientos y se mantenga la calidad artística. El tercer apercibimiento llevaba consigo la retirada de la autorización (Cit. Salazar, 1966: 357).

A estos espectáculos solamente podían asistir los mayores de dieciocho años, por lo que las compañías que deseaban representar una revista debían solicitar, para actuar en una población determinada, una licencia de la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo, donde se tenía en cuenta la existencia o no de espectáculos de este y otros géneros que se estuviesen representando en dicha localidad.

Aunque la censura de teatro carecerá de una normativa oficial específica hasta la etapa de Manuel Fraga Iribarne, a comienzos de 1944 se publicaron unas normas para los espectáculos de revista, operetas y comedias musicales que regulaban, entre otros puntos, la necesidad de presentar previamente los figurines en un tamaño no inferior a 18x22 cms. y en los colores de las telas en que habían de confeccionarse, además de una muestra de las mismas. Para que el lector pueda darse cuenta de la férrea censura a que eran sometidas las revistas de esta incipiente posguerra, reproducimos a continuación un fragmento de las “Normas generales confeccionadas por la Delegación Provincial de Huesca para las Delegaciones comarcales dependientes de la misma regulando sus actividades de propaganda” (Abellán, 1980: 249-262), correspondientes al 21 de enero de 1944:

IV. REVISTAS MUSICALES

23°. En los espectáculos de revistas exigirás el correspondiente certificado de censura, el libro sellado por la Delegación Nacional de Propaganda y el figurín de trajes igualmente visado que contiene los dibujos de los vestidos en cada cuadro.

Exigirás igual que en los espectáculos de variedades el ensayo general.

Para tu conocimiento te doy traslado de la Circular número 133 de la Delegación Nacional de Propaganda y que podrá completarte para el mejor desempeño de estas funciones los conocimientos precisos.

CIRCULAR NÚMERO 133

NORMAS QUE HAN DE CONOCER LAS DELEGACIONES PROVINCIALES DE LA VICESECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR POR LO QUE RESPECTA A SU INTERVENCIÓN EN ASUNTOS TEATRALES

TRAMITACIONES

a) Censura Ordinaria

Cuando las Delegaciones Provinciales tengan que enviar a la Vicesecretaría de Educación Popular obras teatrales para que sean censuradas, cuidarán de que se cumplan los siguientes requisitos, enviando:

1°. Dos ejemplares de la obra que se va a censurar.

2°. Solicitud debidamente reintegrada con póliza de 1,50 pesetas, en la que se hará constar: a) el título de la obra, b) el autor, c) la Empresa o Compañía que la va a poner en escena, d) las comedias musicales (Operetas y Revistas) o libros de variedades, deberán venir acompañadas de los figurines por duplicado del vestuario y cantables correspondientes.

Todos estos datos son imprescindibles para la resolución del expediente, que se devolverá en caso de no cumplir alguno de ellos.

Finalmente, las clasificaciones a que podía ser sometida una revista y, consiguientemente, cualquier obra teatral, podían ser: *Aprobada* (siempre para un público de mayores); *Aprobada con Tachaduras* (cuando una parte del libreto poseía algunas tachaduras y, consiguientemente, el censor había de velar porque aquéllas no se repitieran); *Aprobada (con o*

sin tachaduras) a *Reserva del Ensayo General*; *Aprobada por un número limitado de representaciones para ciertas capitales o para las funciones de noche* (donde el público asistía motivado por estos dos elementos), *Autorizada para menores de 14 años*; *Autorizada para jóvenes de 14 a 16 años* y *Prohibida*. Fue probablemente la calificación *Aprobada a reserva del ensayo general* la que con más frecuencia se aplicó a las revistas, comedias musicales, operetas y variedades, puesto que el inspector o delegado de censura velaba, sobre todo, porque los trajes, los decorados y los gestos no fueran procaces ni indecentes, y también para que se cumplieran las tachaduras, si las había, y los actores o artistas no añadiesen nada de cosecha propia.

Desde este punto de vista, los criterios que seguía la censura estatal fueron los siguientes: se perseguía la crítica a la ideología del régimen, así como a sus prácticas; la crítica al orden civil y a la moralidad pública establecidos, la confrontación con los supuestos de la historiografía nacionalista y la apología de ideologías no autoritarias, así como de ideologías marxistas (Montijano Ruiz, 2024a: 224-226 y cfr. con el mismo autor, 2010: 121-126). En cuanto a los criterios de la Iglesia, se vigiló especialmente la moral sexual, entendida como prohibición de aquellas expresiones que implicaban, 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, se prohibieron las referencias al aborto, a la homosexualidad y al divorcio. Además, quedaban prohibidas las opiniones políticas en el sentido anteriormente apuntado; así como el uso del lenguaje “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”, y de cuanto atacara a la religión como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos, humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípicas (Oliva, 2004: 142-143).

Algunos ejemplos de actuación de la censura

Los censores acudían, mejor dicho, asistían, al ensayo general y volvían el día del estreno. De vez en cuando, también aparecían por las representaciones. La gran mayoría de las sanciones se impusieron por no ajustarse a lo autorizado, y lo mismo servían para reprimir la vertiente política del Teatro Independiente que la revista más frívola.

Las multas de la censura solían, además, pagarse en papel del Estado comprado en los estancos y, si bien esta actuaba de forma muy diferente en una provincia que en otra de España, los estragos que hizo fueron tremendos; así, por ejemplo, los escotes podían ser más generosos en Madrid que en Zaragoza y los chistes picantes más en Barcelona que en La Coruña. Recordaba la mítica vedette Carmen de Lirio (2008: 94-95) a este respecto, que

... sólo las poblaciones de más de 40.000 habitantes podían ver nuestras piernas enteras y al descubierto o, si el presupuesto lo permitía, con media malla francesa para cubrirlas. El arzobispo de Barcelona, monseñor Modrego, y el cardenal Segura de Sevilla prohibían hasta la respiración. En Sevilla nos vetaron un espectáculo casi completo y nos tuvimos que marchar sin actuar. El empresario de la compañía, el granadino Lasso de la Vega, suplicó y repitió que se quedarían familias sin poder comer. Oídos sordos. No se pudo arreglar. Vi llorar al empresario, era vergonzoso.

Claro que en poblaciones que no llegaban a ese número de censo en sus habitantes, automáticamente no se podía disfrutar ni divertirse con una revista musical. Y es que conseguir la autorización para representarla constituía todo un entramado burocrático basado en solicitudes, guías, libretos, bocetos de decorado y figurines de vestuario, visitas de inspectores, pólizas, sellos... Comentaba en cierta ocasión José Muñoz Román al respecto que

... antes, cuando un autor deseaba estrenar algo, presentaba en ventanilla de la Dirección General de Seguridad una copia del libreto que iba a representar, acompañado de una solicitud con una póliza de dos pesetas. Un empleado, que cobraba sus buenas doscientas al mes, te entregaba un recibo, ¡y allá con tu responsabilidad! Hoy, esa ventanilla, con su empleado de cuarenta duros, ¡ha sido sustituida por todo un Ministerio! (Ortega, s.f., 124).

Y es que la actuación de la censura dio lugar a múltiples anécdotas surgidas en torno a los espectáculos arrevistados desde la instauración de este férreo aparato político y religioso hasta su desaparición con la llegada de la transición democrática a finales de los años setenta. Así nos cuenta la anteriormente referida vedette Carmen de Lirio una de ellas:

Había un número de la revista *Escuela de vampiresas* que se llamaba “Las alcancías”. ¡La que se armó con el número! Las chicas salían con unas huchas de botijo y cantaban con una mú-

sica muy pimpante y simpática. Entonces les echaban monedas por la ranurita de la hucha y a veces algún espectador les ponía un billetito muy dobladito. Todos los días, tarde y noche, se recogían las alcancías y se dejaban en el despacho de la empresa hasta el día siguiente.

La empresa pensó en destinar el dinero a la beneficencia y darlo a los niños de San Juan de Dios. La noticia no tardó en salir a la calle, y no pasaron ni tres semanas, cuando se nos hizo llegar la prohibición del número. ¿Por qué? ¡Ah!, por la sencilla razón, según la censura, de que pedíamos dinero con picardía, guiños y carantoñas, además de enseñar las piernas. Era todo tan zafio que no sabíamos si reír o llorar.

Recibimos un aluvión de cartas dándonos su apoyo, y en la taquilla que daba a la calle nos dejaban sobres cerrados con dinero para que lo hiciéramos llegar a los niños (2008: 101).

En otras ocasiones, por ejemplo, la censura hacía cortar el pelo a los bailarines porque, según los censores, era de amanerados; también se prohibían los movimientos cadenciosos, los pronunciados escotes, la sensualidad de unos hombros al descubierto, el pecho sin sostén, las faldas excesivamente cortas, cadenas con santos o crucifijos en el cuello mientras las chicas del conjunto bailaban sobre el escenario...

De esta forma, la revista hubo de amoldarse a las nuevas normas que imponía este aparato político y religioso para poder obtener su beneplácito, esto es, el *nihil obstat* adaptándose a las nuevas necesidades y prohibiciones, y acercándose más a las formas de la comedia musical que en la pantalla grande promovían estrellas como Fred Astaire, Deanna Durbin o Ruby Keeler.

Recordaba el maestro Fernando García Morcillo, cómo un día, tras presentar a los censores la letra de su celeberrimo bolero “María Dolores” incluida en la revista *Operación millón*, no pararon aquellos de plantearle problemas, espetándole constantemente cómo María podía ser una pecadora. Los pecaminosos pensamientos de los censores creyeron que la protagonista era la propia Virgen María; sin embargo, nada más lejos de la realidad, pues había compuesto la melodía pensando simplemente en una mujer que se llamaba María, pero nunca en la Madre del Hijo de Dios (Román y Galván, 1999: 152). Este ejemplo nos da cumplida cuenta de lo suspicaces que eran los censores con respecto a las letras de libretos y canciones presentadas para pasar su criba.

Señalaba el autor, actor y director Adrián Ortega (s.f.: 122-123) en sus desconocidas memorias, cómo una de las épocas más negras, “por intolerante y agresiva”, de la censura franquista, fue la auspiciada por Gabriel Arias Salgado. El citado autor comenta una reu-

nión mantenida con aquél por una comisión encabezada por el Presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo, Muñoz Lusarreta, acompañado por otros autores y empresarios de revista, como Joaquín Gasa, Muñoz Román, Manuel Paso, Matías Colsada o Enrique García Cabrera, entre otros. Dicha reunión iba encaminada a lograr del Sindicato Vertical, visto el auge que en España estaba adquiriendo el género revisteril -con un sinfín de compañías girando por provincias, doce teatros programándolo en Madrid, ocho en Barcelona y tres en Valencia-, que se organizaran en estas últimas plazas unas escuelas de danza para señoritas (ya establecidas en otros países europeos), con el fin de producir profesionales del género con conocimientos de baile, canto, maquillaje y de cultura general, evitando así que muchas aspirantes pasasen sin preparación alguna “del fregadero o el taller al escenario”. Parece ser que, una vez expuesta su propuesta, la respuesta del citado mandatario fue tajante:

Lo siento, señores; pero no esperen de mí que yo colabore en semejante insensatez, ya que, personalmente, opino que lo que está haciendo más falta en el país no son buenas bailarinas, ni vicetiples, sino mujeres que sepan fregar bien pisos y escaleras, no facilitarles el camino de la perdición. Han de saber ustedes, que a mí me han puesto al frente de este Ministerio de Información y Turismo con el encargo explícito de salvar almas.

Este desconcertante hecho, propio del aparato político, religioso y moral creado, no hizo sino aumentar la presencia en España de múltiples ballets extranjeros en obras musicales en detrimento de los españoles.

Y es que, lo peor de la censura y su sistema, era que cada Delegado Provincial actuaba según sus propios criterios y, allí donde se autorizaba una obra, esta misma era prohibida en la provincia de al lado, “creando para la profesión buenos y malos”; o lo que es lo mismo, los que se sometían al sistema y aceptaban las normas, o los que eran reprendidos por contradecirlas.

Y luego estaban los teatros portátiles, como el Teatro Chino de Manolita Chen, el Radio Teatro, el Teatro Argentino, el Chino de Antonio Encinas... los cuales, dada su capacidad trashumante, se libraban en no pocas ocasiones de las tachaduras censoras, concluyendo a este respecto que la censura era un vehículo más bien provincial cuyo brazo ejecutor no siempre llegaba a todas las poblaciones. Pese a ello, sus protagonistas tenían que presentar a la correspondiente censura la documentación necesaria para poder actuar, pues al



Fachada del Teatro Cómico durante las representaciones de *Escuela de vampiresas*

tratarse de artistas independientes insertos en un espectáculo de variedades arrevistadas, estos tenían que correr con los mismos trámites burocráticos que quienes trabajaban en teatros estables. Aun así, la frivolidad y la sicalipsis fue mucho más acentuada y “permisiva” en estas instituciones parateatrales, dándose, en no pocos casos, tachaduras en números celebrados dentro de la primera de las carpas enunciadas, donde su principal protagonista, la madrileña Manuela Fernández Pérez “Manolita Chen”, tuvo que lidiar lo suyo para interpretar números como “Mi fiel pajarito”, “Arrímame la estufita”, “Apague la linterna”, “Me pica aquí”, “Enchufa el ventilador”, “Nunca te la he visto”, “Yo estoy muy mala”, “¿Dónde la tienes?” o “¡Qué cortita la tienes!”, todas ellas salidas de la prodigiosa y voraz pluma del libretista Joaquín Gómez de Segura, acompañando a su interpretación veleidosos “ayes” y conspicuos movimientos que hicieron, no pocas veces, pagar la correspondiente multa a la titular femenina de dicho teatro ambulante (Montijano Ruiz, 2012: 194-206).

En cierta ocasión, a Mary Santpere vestida de payaso en una revista musical, se le prohibió bajar al patio de butacas y tener contacto directo con el público, tarea ésta reservada para magos o ilusionistas, hasta que la catalana, ni corta ni perezosa, se fue directamente a hablar con las altas esferas y, finalmente, consiguió la autorización para su número, lo que repercutió positivamente en posteriores espectáculos.

Para burlar al censor existían en muchos teatros la denominada bombillita roja, instalada entre bambalinas y que alertaba a toda la compañía de la presencia de un censor en el patio de butacas o que su llegada estaba cercana. Para ello, algún miembro de la compañía avisaba desde fuera del patio de butacas (generalmente el conserje) una vez que el censor entraba al teatro. Inmediatamente, las chicas se bajaban las faldas, se tapaban los pronunciados escotes y sus contoneos dejaban de mecerse sensualmente al compás de la música:

(...) y esa luz ponía en guardia al reparto. Rápidamente, como por arte de magia, las faldas que antes apenas mediaban el muslo, bajaban un palmo. Los escotes airoso se veían las caras con el cuello, que hacía tanto que habían olvidado. Desaparecían, a su vez, las medallitas y crucifijos que llevasen los artistas, siguiendo vaya usted a saber qué extraño razonamiento del censor, que veía un insulto ser católico y hacer revista al tiempo. Previamente, el censor ya le había metido mano al libro. En una ocasión, contaba Antonio Ozores que se eliminó una frase entera de una revista en la que participaba porque el censor aseguraba que “Será maravilloso, cariño, y nos casaremos en una pagoda” en realidad lo que quería decir era “Será

TEATRO CHINO

de MANOLITA CHEN



¡50 ARTISTAS!

¡CIRCO Y VARIEDADES!

maravilloso, cariño, y nos casaremos pa' que jodas". Ser censor debía ser una cosa realmente difícil. (...) Pero volviendo a la bombillita, la luz roja era capaz de convertir una revista para mayores de dieciocho años en una comedia musical ligera, de lo más corriente. Porque la mitad de la fuerza "demoníaca" de la revista residía en los gestos, en los tonos de voz al decir una gracia, en los dobles sentidos, y en las morcillas, es decir, en las improvisaciones sobre el texto del actor. Y todo, todo desaparecía, y se volvía blanco y virginal a la menor señal de alarma (Montijano Ruiz, 2024b: 63-64).

Serían inabarcables, dada la limitación de espacio que tenemos, las anécdotas que sucedieron gracias a la voraz tijera de la censura en cuanto al vestuario, las letras de los cantables, los argumentos de los libretos... e incluso la propia publicidad de la revista. Señalemos, no obstante, algunas de ellas. Así, por ejemplo, en 1947 se reestrenan *Las leandras* en el Teatro Alcázar de Madrid por su incombustible creadora, la inigualable Celia Gámez, quien, en el celeberrimo chotis de "Pichi", en cuya letra original afirmaba "Se lo pué's decir, a Victoria Kent", su libretista, José Muñoz Román (puesto que Emilio González del Castillo ya había fallecido), se vio obligado a reemplazar a la citada abogada y política republicana española por la expresión "a un pollito bien". Y es que, pese a haber sido una de las obras más populares y populosas de la República, aquella exitosa reposición no sentó nada bien al Régimen, de ahí que, a los pocos días, fuese retirada del cartel. Años más tarde, en 1964 volvería de nuevo a la cartelera madrileña con el camuflado título de *Mami, llévame al colegio*, y con sus números y argumento modernizados. Pero el público, boquiabierto y asombrado, que acudía a sus representaciones, no dudaba que había visto a aquellas vicetiples enroladas a bordo de una extinta casa de citas que tan aplaudidas fueron en 1931.

Claro que tampoco se libraron de las tachaduras censoras obras como *La corte de Faraón* (1910), que fue prohibida habida cuenta de su carácter veleidoso y ligero (a excepción de su versión "camuflada" en 1965 con el título de *La bella de Texas*, arreglada por Luis Escobar y Nati Mistral) hasta 1975 o la denominada "bestia negra" de la censura franquista, *La Blanca doble* (1947). Así, en algunas capitales de provincia, como Las Palmas, topó con la intransigencia del obispo de aquella ciudad, monseñor Antonio Pildain, quien intentó por todos los medios posibles prohibir su exhibición en la capital canaria; sin embargo, no pudo hacer nada al respecto, aunque eso no quitara para que las señoras de Acción Católica se apostasen junto a la taquilla del teatro para, de rodillas y con el rosario en la

TEATRO PROGRESO

TODOS LOS DIAS

7 Tarde - 10'45 Noche

LUCIANA WOLF
PACO DE OSCA

en

LA BLANCA
DOBLE

de **PARADAS y JIMENEZ**

Versión: **MANUEL PASO**

música del Maestro **JACINTO GUERRERO**



BALLET TITULAR



BALLETINAS:

Paola Cuervo - M.^a José Muñoz - Olga Rodríguez - Ángela Ayllón - Pilar Fernández - Belén Urquiza
Lisa Castell - Leonor Arias - Soledad Timón - Karen Savell - Isabel Sánchez - Ester

TEATRO FILARMONICA

Teléfono 2762

Sábado 2 de Agosto

Tarde, a las 7,30. Noche: a las 10,45

EL MAYOR ACONTECIMIENTO DE LA TEMPORADA



La Compañía Titular del Teatro de la Llama
BAJO LA DIRECCION DE MARIANO MADRID
con los mejores intérpretes. 15 primerísimos estrellas y
actores. 10 Tíffes y 30 bellísimas Víctimas

PRESENTAN

¡LA MEJOR REVISTA DEL AÑO!

El mayor triunfo del MAESTRO GUERRERO, que
dirigirá personalmente la Orquesta, en el ESTRENO
de la humorada cómico-lírica en tres actos, (el se-
gundo y tercero sin interrupción), de PARADAS y

GIMENEZ, música del Maestro Guerrero, con más de 200 representaciones por esta misma Compañía

LA BLANCA DOBLE

REPARTO (POR ORDEN DE APARICIÓN EN ESCENA)

Socorro, ISABEL DE LA VEGA; Lolín, Carmen Martín; Melitón, Manuel Codese; Leticia, Tomás Zo-
ri; Blanca, Encarna Alad; Benquita, Mary Campos; Peñaz, Fernando Santos; Cristeta, PILARIN BRA-
VO; Cascorro, Martín Gracia; Parroquiano y Acomodador, Juan Díaz;
Arriador y Maestro Baile, Francisco Villena.

Oficiales, Tiperas, Las de la Zamba, Almagreñas, Madrileñas, Sevillanas, Cubanas, Parroquianas, Las del
Botijo, Aristócratas, Gitanas, Bomboneras, Fichas de
Domino, etc.

NÚMEROS MUSICALES

- 1.ª LA LAGARTIJA, por Isabel de la Vega, Carmen Martín y Manuel Codese.
- 2.ª TURBIDAS, por Mary Campos.
- 3.ª LA ZAMBIA, por Pilarin Bravo.
- 4.ª FUSCA DE BALLECH, por Isabel de la Vega, Pilarin Bravo y Mary Campos.
- 5.ª LOS TEJANOS, por Mary Campos, Pilarin Bravo, Isabel de la Vega, Tomás Zori, Manuel Codese y Fernando Santos.
- 6.ª FIESTA del TRESK, EN CUBA, por toda la Compañía.
- 7.ª ¡V QUE TIO!, por Encarna Alad, Fernando Santos, Martín Gracia y Juan Díaz.
- 8.ª BUGLE, BUGLE, por Carmen Martín, Manuel Codese y Francisco Villena.—9.ª AGUA DE LA FUENTECLA, por Mary Campos.—10.ª BOMBONERAS, por Mary Campos y Pilarin Bravo.
- 11.ª PEPE NEGRO, por Isabel de la Vega y Tomás Zori.—12.ª APOTEOSIS FINAL, por toda la Compañía.



UN ÉXITO CLAMOROSO DE INTERPRETACION

ALEGRÍA - JUVENTUD
BELLEZA y DINAMISMO

subrayan las cautivadoras melodías del MAES-
TRO GUERRERO

EN SU MAYOR TRIUNFO

LA BLANCA DOBLE

REPERTORIO Y ESTRENOS:

«5 MINUTOS NADA MENOS», de Muñoz y Ro-
mán y Maestro Guerrero.

«TODO A O,65», de Paradas y Jiménez y Maes-
tro Guerrero.

«EL SOBRE VERDE», de Paradas y Jiménez y
Maestro Guerrero.

NOTA.—El por pagar sigue a la voluntad de la Empresa, sea una
representación o representación exclusiva del espectáculo, o sea una
representación al público en general o a cualquiera de ellos. En caso
de pago entre las demás disposiciones que rigen el Reglamento de Ex-
plotación.

mano, pedir la salvación de las almas de todos aquellos que acudían a la representación. Sin embargo, sería en una Carta Pastoral del 8 de julio de 1948 cuando el Cardenal Segura, en Sevilla, arremetería duramente contra dicho título:

(...) Desde hace algún tiempo se viene representando, en nuestra ciudad, un espectáculo teatral llamado *La Blanca doble*, que es de una inmoralidad espantosa. Salen al escenario unas cuantas artistas en actitud provocativa, y al compás de una música magnífica, compuesta y dirigida por el mismo maestro Guerrero, van haciendo ciertos movimientos, e incluso bajan al patio de butacas y ofrecen agua al público. Según me refirieron, un señor muy conspicuo de esta ciudad le pagó con mil pesetas a una de estas cantantes el vaso de agua que le ofreció. Agravante de ello es que el mismo *El correo de Andalucía* anuncia casi diariamente el espectáculo.

En vista de la gravedad de esta denuncia, después de las informaciones que comprobaban la verdad de todas sus afirmaciones, hubimos de reunir el Consejo de Vigilancia, llamado a velar por la fe y las costumbres en la Archidiócesis, y el dictamen unánime de este Consejo, que plenamente aprobamos, que fue el que sigue:

“PRIMERO. Es de tal naturaleza la revista teatral titulada *La Blanca doble*, que no hay frase adecuada para determinar el grado de inmoralidad que le informa; ni siquiera escapa al expresado carácter el propio título de la revista, puesto que el primero alude a una vida de adulterio de lo más descarado y vergonzoso que se puede registrar, y de ello exhibe escenas de la más depravada obscenidad.

SEGUNDO. En el proceso de la revista se producen, así mismo, exhibiciones de un desnudismo tal, que exceden a cuanto pueda ponderarse: actitudes provocadoras, gestos abiertamente incentivos de las más bajas pasiones, y, en conjunto, diríase que se expone en ella un indecente mercado de elementos que, por lo soez de su hechura, incitan necesariamente al vicio más repugnante.

TERCERO. Y, en fin, en otra sección de la mencionada revista que denominan “puyazos” (se refiere a las bulerías del “¡Ay qué tío!” cuyo estribillo decía: “¡Ay, qué tío, ay qué tío, qué puyazo le ha metío”, ya que, la gracia andaluza hacía sustituir, al corearlas, la “u” por una “o” en la palabra “puyazo”) es el equívoco más desvergonzado, en consorcio con música tentadora, el que se utiliza en la letra de cuplés, con marcada intención obscena, que invade y envuelve al público en un ambiente de vicio impuro, sólo comparable al que en la época de pleno paganismo afectó y corrompió a la Humanidad. Por todo ello, la revista en cuestión merece ser enmarcada en la censura o dictado de abiertamente inmoral y escandalosamente obscena.

Por lo cual, en uso de Nuestra autoridad ordinaria y en cumplimiento de Nuestro deber, condenamos la citada revista *La Blanca doble*, bajo pecado mortal, que incurrirán los que

la exhiben y los que la presencian. Asimismo, llamamos la atención al periódico católico *El correo de Andalucía* sobre el cumplimiento del deber estrictísimo de conciencia que pesa sobre él de no anunciar, en modo alguno, revistas, películas o representaciones públicas como esta que hoy condenamos, arrastren innumerables almas al pecado. Hemos querido aprovechar esta oportunidad para haceros, venerables Hermanos y amados Hijos, esta advertencia, porque son muchos los que creen o aparentan creer que nuestras condenaciones se limitan solamente a Nuestra Diócesis, siendo así que esta revista teatral y otras varias que se nos han denunciado, y que son análogas a ésta, están terminantemente prohibidas por el derecho natural, y obligan en conciencia a toda clase de personas y de todas las regiones del mundo, háyanla, o no, prohibido por decreto especial, los Obispos de aquellas diócesis”. (Montijano Ruiz, 2024a: 305-314).

Tampoco se quedó quieta la censura con respecto al aparato publicitario que empleaban los empresarios para promocionar sus espectáculos de revista. Vallas, pasquines, programas de mano... muchos de ellos se vieron afectados al tener que retocar fotos de vedettes de pecho descomunal o algo ligeritas de ropa. Celebradas a este respecto fueron las marquesinas de teatros como el Madrid de la capital española cuando en 1951 se estrenase la revista *¡Tentación!*, ya que en su columnata de entrada aparecía una gigantesca figura corpórea de su principal y exuberante vedette, la cubana María de los Ángeles Santana, exhibiendo muslo más de la cuenta, así que, tras la correspondiente llamada de atención del censor de turno, su empresario y autor de la obra, Manuel Paso, tuvo que cubrir parte de su torso con una no menos elegante y gigantesca piel que pudiera cubrir un poco más a tamaña figura. Caso semejante acaecido para el estreno de la revista *¡Ay, qué trío!* (1955), en la que se repartieron miles de fotografías de la supervedette Gracia Imperio ataviada con un sexy vestido negro con escote “palabra de honor” y una enorme abertura entre las piernas que dejaba traslucir buena parte de los encantos femeninos de la vedette. La censura, para prohibirla, hizo pegar unos letreros entre las piernas, disimulando la abertura del vestido en el que podía leerse “¡Gran éxito!” (Montijano Ruiz, 2014: 126).

Encontrándose en Sevilla la compañía de revistas de Mariano Madrid, en ella se encontraban enrolados Raquel Rodrigo, un jovencito llamado Juanito Navarro y hacía su presentación en el mundo de la revista la exuberante Emilia Argüelles Catalina, artísticamente conocida como Gracia Imperio en la obra *Gran Turismo* (1950), de Fernando Díez y el maestro Rosillo, que en Madrid había sido estrenada por Virginia de Matos.

El debut artístico de Gracia Imperio no pudo ser más sonado, ya que tuvo un “cuerpo a cuerpo”, y nunca mejor dicho, contra la pacata censura de la época a causa de un gigantesco mural con su excitante silueta, que ocupaba toda la fachada del Teatro Cervantes de la capital andaluza. En la mencionada silueta, la posteriormente denominada “vedette de los ojos musulmanes” había sido retratada por el cartelista con demasiada generosidad a la hora de dibujar sus concupiscentes y turgentes senos, probablemente a efectos de taquilla. Nada más llegar a oídos de la autoridad pertinente, se ordenó el inmediato recorte de los senos de la vedette. Matías Colsada fue testigo de aquel hecho, ya que su compañía actuaba en el vecino Teatro San Fernando. Posteriormente declararía que al cartel “fue preciso rebajarle las medidas antropométricas del pecho” (Montijano Ruiz, 2014: 171).

Cuando en 1950 se estrena *Esta noche no me acuesto*, el número que posteriormente se denominaría “En la noche de boda” se titulaba originalmente “Las de Béjar”, por estar dedicada a ese pueblo salmantino. Tanto éxito obtuvo que cada vez que la interpretaba su principal baluarte, Carmen de Lirio, en los “ayes” que ésta exclamaba durante su ejecución, el público masculino enardecía, siendo prohibida por la censura durante todo un año en las emisoras de España (Lirio, 2008: 32).

El denominado “cómico de la gracia seria”, Pedro Peña, contaba en sus memorias la siguiente anécdota que bien puede servirnos como ejemplo para comprobar hasta qué punto llegaban algunos censores de la época:

Yo tuve un gran enemigo, que aunque ahora lo cuente como anécdota, en su día, por mucho que intenté explicar, exponer y aclarar... no me fue posible que me entendiera. Estoy hablando de un Inspector de Censura, que era de esas mentes podridas que se figuraban cosas que no eran tales, y a veces, más bien casi siempre, tenías que pasar por el aro y pagar una multa como me pasó a mí. ¡¡Ocho mil pesetas...!! ¡¡Medio mes de mi sueldo...!! Les voy a explicar el motivo de la multa.

Muchos de ustedes recordarán aquellos rápidos cambios de ropa que teníamos los actores de revista. En poco más de dos minutos de tiempo, tenías que cambiarte de camisa, corbata, pantalón y chaqueta, y volver lo más rápidamente al escenario. Y como además, no disponías de espejo para verte de cuerpo entero... y por si fuera poco, los pantalones no llevaban cremallera como ahora, la bragueta era de botones. Resumiendo: que yo llegué a ese cambio como pude, y al parecer, entre botón y botón de la bragueta, me salía un pico de la camisa y el inspector de censura, que estaba en la sala, llegó al escenario como una fiera diciendo que yo había salido enseñando una parte de la camisa a modo de “pilila”, y que eso, era una grosería...

Yo le di toda clase de explicaciones y tanto me cabreó que hasta llegué a decirle: “Pero dónde ha visto usted una ‘pilila’ a rayas de colorines...”. Y eso, todavía le enfadó más. La cuestión es que no me quedó más remedio que pagar con todo mi dolor, las ocho mil pesetas de multa.

Pasados unos meses, un compañero que estaba trabajando en un teatro de Valencia me contó que otro de esos inspectores de censura, al igual que a mí, le multó. En este caso fue por “morcillear”. En la discusión del compañero con el inspector, mencionó mi nombre diciendo que Pedro Peña “morcilleaba” en todas las revistas que representaba y jamás le habían multado por ello. A lo que contestó el inspector: “El señor Peña, efectivamente dice muchas ‘morcillas’, pero siempre de forma pícara, sin palabras malsonantes, y usted lo primero que suelta antes de nada es un ‘coño’ seguido de una palabra malsonante. También en las ‘morcillas’ siempre hay clases”. Y le cayó la multa. ¡¡Pues muchas gracias al señor Inspector!! (Peña Vázquez, 2012: 84-85).

Todos estos ejemplos nos conducen a una conclusión terrible, y a la vez, fascinante: no hay manera exacta de saber cómo era la revista musical española en realidad. No sirve leerse los libretos, saberse las canciones, suponer la intención que se buscaba con este o aquel número. Es imposible. La revista, como buen género o modalidad teatral, era una función que se inventaba sobre la marcha, que se llevaba dos años por las provincias para pulirla antes de pisar un teatro de capital, y cuando llegaba, ya era casi irreconocible texto en mano. Si a eso sumamos los estragos que causaba la censura, llegamos a entender que la revista es un misterio; pero un misterio en el que latían las rivalidades de muchos miembros de la compañía por conseguir ascender y mejorar de categoría artística, las penurias y desazones de unas chicas de conjunto que muchas veces no conseguían salir de la paupérrima situación económica en que se encontraban, del durísimo trabajo y esfuerzo diario que llevaba consigo el montaje y puesta en escena de toda revista, del dinero invertido y algunas veces no recuperado, de las interminables *tournées* por toda España yendo de pensión en pensión, de teatro en teatro para, simplemente, poder regocijarse con unas cuantas risas, el caluroso aplauso del público y, por supuesto, unas monedas para seguir subsistiendo. Tras las bambalinas y el complicado entramado de luces, colores y lentejuelas de la revista, latía una realidad mucho más triste, dura y pesadosa que la que los miles de artífices que la encumbraron pretendían hacernos creer tarde tras tarde y noche tras noche, cuando se alzaba el telón y la platea dejaba traslucir su interminable sonrisa (Montijano Ruiz, 2024b: 68).



Gracia Imperio (CDAEM. Legado de Carmen Muñoz)



Imagen promocional de la revista musical *¡Tentación!*

Notas

¹ Las carteleras teatrales de Madrid y Barcelona entre 1939 y 1949 pueden consultarse en las bases de datos incluidas en la serie Documentos para la historia del teatro español (CDT / CDAEM, 2011-2022): <https://www.teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1949/index.html> (Nota de la ed.).

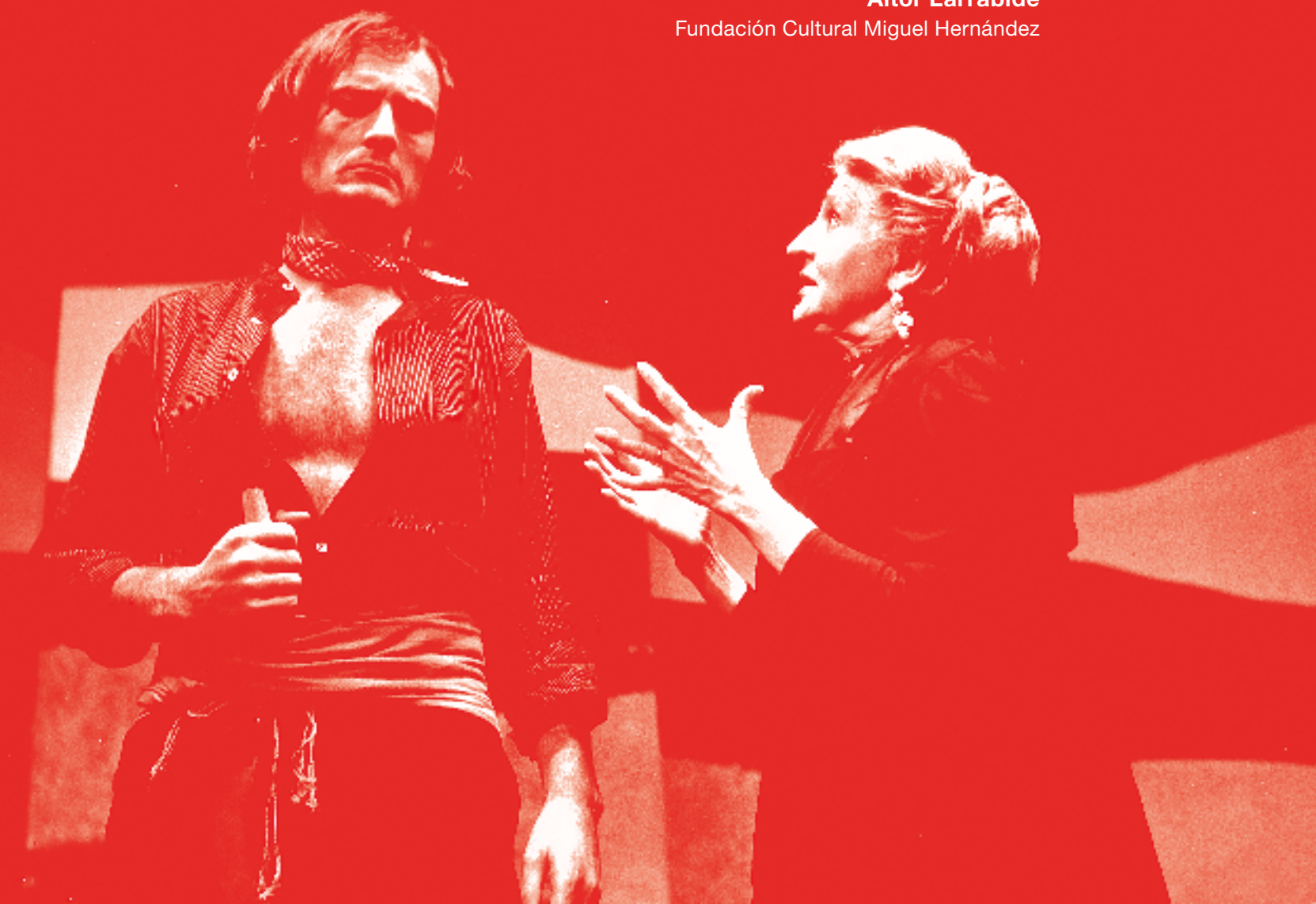
Bibliografía citada

- ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Madrid, Península.
- LIRIO, Carmen de (2008). *Memorias de la mítica vedette que burló la censura*. Barcelona, ACV Ediciones.
- Ministerio de la Gobernación (1939). “Orden de 15 de julio de 1939 creando una sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda y afecta a la Secretaría General”. *Boletín Oficial del Estado*, n. 211 (30 de julio): 4119-4120.
- Ministerio de Información y Turismo (1955). “Orden de 16 de febrero de 1955, por la que se regulan las autorizaciones y licencias para la representación de revistas y espectáculos arrevistados”. *Boletín Oficial del Estado*, n. 67 (8 de marzo): 1562.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2024a). *Historia de la revista*. Córdoba, Almuzara.
- (2024b). *Gracias por venir. La revista musical en el cine y la televisión*. Madrid, Diábolo Ediciones.
- (2012). *El Teatro Chino de Manolita Chen*. Córdoba, Almuzara.
- (2014). *Las 1001 piernas. Anécdotas curiosidades y rumores de la revista musical española*. Sevilla, Cultbooks.
- (2010). *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Madrid, Fundamentos-RESAD.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- OLIVA, César (2004). *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*, Madrid, Cátedra.
- ORTEGA MARTÍ, Adrián (s.f.). “La española cuando besa”. *Venturas, aventuras y desventuras de un cómico*. Memorias inéditas mecanografiadas.
- PEÑA VÁZQUEZ, María Isabel (2014). *Pedro Peña. De “el cómico de la gracia seria” al abuelo Manolo. Memorias*. Barcelona, Carena.
- ROMÁN, Manuel y GALVÁN, Ángel (1999). *Fernando García Morcillo. De profesión, músico*. Madrid, Fundación Autor-SGAE.
- SALAZAR LÓPEZ, José María (1966). *Diccionario legislativo de Cinematografía y Teatro*, Madrid, Editora Nacional, Serie Jurídica.

LA CENSURA FRANQUISTA APLICADA A LAS REPRESENTACIONES DE OBRAS TEATRALES HERNANDIANAS

Aitor Larrabide

Fundación Cultural Miguel Hernández



< *El labrador de mas aire*. Teatro Muñoz Seca, 1972. Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz. (CDAEM)

LA CENSURA FRANQUISTA APLICADA A LAS REPRESENTACIONES DE OBRAS TEATRALES HERNANDIANAS

Aitor Larrabide

Resumen: En este artículo se revisan los expedientes de censura relacionados con las representaciones de obras teatrales de Miguel Hernández durante el franquismo, en el periodo 1961-1978.

Palabras clave: Miguel Hernández, Teatro, Siglo XX, Franquismo, Censura

Abstract: This article reviews the censorship proceedings related to the representations of Miguel Hernández's plays during Franco's regime, in the period 1961-1978.

Keywords: Miguel Hernández, Theatre, 20th Century, Francoism, Censorship

Introducción a la censura teatral franquista: aspectos legislativos

Recién instaurada, la censura teatral fue objeto de disputa entre el área de Propaganda (Ministerio de la Gobernación) y la de Bellas Artes (Ministerio de Educación Nacional). En noviembre de 1938, dentro de la Jefatura del Servicio Nacional de Bellas Artes, se crean la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales y, con carácter consultivo respecto de aquella, la Junta Nacional de Teatros y Conciertos (*BOE*, n.º 132, de 9 de noviembre). En esta norma se establece que las competencias en materia de teatro le corresponden al Ministerio de Educación Nacional: “Queriendo dotar de nueva vida al órgano estatal adecuado a tales servicios (los teatrales), que radican en este Ministerio...”, y poco después se insiste: “... este Ministerio, a cuya competencia tal deber corresponde...”.

En la citada Orden se hace referencia a la necesidad de “restauración activa de nuestro Teatro”, pues hasta ese momento, y “al contrario de lo que suele ocurrir en otros capítulos del vivir de la cultura”, “la espontaneidad del cuerpo social ha precedido (...) a la

intervención misionera del Poder”. Con tal motivo se consideran “urgentes” unas “disposiciones rectoras” emanadas desde el Poder, así como una tarea de “promoción de energías y remoción de obstáculos”. Así pues, la Orden establece que la Junta Superior del Teatro Nacional se ocuparía de todo lo referido a la organización de conciertos y audiciones musicales, así como de definir el régimen de los grandes Teatros Nacionales, fomentar la fundación y actividad de organismos locales dedicados al arte escénico y “cuantas atribuciones de orden análogo sean asignadas a dicha Junta por la Jefatura Nacional de Bellas Artes” (art. 1). La Orden prevé que “el servicio correspondiente al Teatro será objeto de una Sección especial, con el título de Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales, la cual estaría regida por una comisaría y un subcomisario, funcionarios del Departamento de Bellas Artes, del Ministerio de Educación Nacional” (art. 2º)¹. Finalmente, determina que una delegación de la Junta prepararía, junto con las autoridades de la administración local, “un plan orgánico” cuyo objetivo sería “el establecimiento en su día de Teatros Municipales para las principales ciudades españolas”. De esta forma se pretende extender la acción de este órgano estatal a otras actividades escénicas “cuyo patrocinio no sea siempre el del Estado sino en ocasiones, por ejemplo, el Municipio (perspectiva ésta rica en posibilidades) y también la iniciativa particular bien canalizada”.

Tras la toma de Madrid por el bando nacional, en un artículo titulado “Una ojeada retrospectiva” (*ABC*, 4-IV-1939), se alude a la creación de una Junta de Espectáculos, dirigida por Eduardo Marquina, como “responsable” de “(t)odo lo referente al desarrollo teatral en el porvenir”, incluida la censura de los repertorios y la fiscalización de las nuevas obras teatrales. Unos días más tarde se publican las “Normas para los empresarios de espectáculos públicos” (*ABC*, 8-IV-1939) que especifican los procedimientos a seguir, entre ellos la obligatoriedad de presentar los libretos de obras “posteriores al 18 de julio de 1936 o (que) se hayan representado durante la dominación roja”. Dicha normativa afectaba asimismo a los grupos de aficionados y a las funciones benéficas. En este documento, a diferencia de la citada Orden de noviembre de 1938, se atribuye la función de la censura teatral al Ministerio de la Gobernación, a través del Departamento Nacional del Teatro y de la Música del Servicio Nacional de Propaganda.

A finales de ese año 1939, según informa la prensa, tiene lugar una reunión en la Dirección General de Bellas Artes, bajo la presidencia del marqués de Lozoya, para la Constitución del Consejo Nacional del Teatro²:

El marqués de Lozoya expuso su intención de constituir en la Dirección de Bellas Artes este Consejo Nacional del Teatro Dramático; el comisario nacional, Sr. Escobar, leyó a continuación un informe con los planes del Teatro Nacional que próximamente abrirá sus puertas al público en el teatro de María Guerrero, con un repertorio clásico y moderno (*ABC*, 12-XII-1939).

Sin embargo, poco después, en marzo de 1940, la Junta Nacional de Teatros y Conciertos pasa a denominarse Consejo Nacional de Teatros y renueva su composición: se encarga a la Comisaría General la gestión directa de cuanto se refiere a los Teatros Nacionales y se nombra a Luis Escobar como comisario y a Claudio de la Torre y Huberto Pérez de la Ossa como subcomisarios (*BOE*, n.º 73, de 13 de marzo). En la Orden de reorganización se determina (art. 6º) que “(l)a competencia del Consejo Nacional de Teatros se extenderá hasta los límites de la que se asigna al departamento de Teatros, Música y Danza dependiente de la Dirección General de Propaganda del Ministerio de la Gobernación”. La Orden, firmada por Ibáñez Martín, comienza así:

Ninguna manifestación artística tan enraizada en la entraña misma de nuestro pueblo como el Teatro, en el cual el genio español, revistiendo con formas de insuperable belleza todos los anhelos populares, a todos los Misterios de la Religión, a la muchedumbre de las leyendas y de los romances, ha creado uno de los más frondosos y potentes repertorios escénicos de que pueda ufanarse un país.

A partir de octubre de 1941 la Delegación Nacional de Propaganda, adscrita a la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, cuenta con una Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro (*BOE*, n.º 288, de 15 de octubre), al frente de la cual se nombra a Carlos Fernández Cuenca. Sin embargo, todo cambia a partir de julio de 1945, fecha en que todos los servicios y organismos en materia de prensa y propaganda, con sus respectivas competencias, pasan nuevamente a depender del Ministerio de Educación Nacional, constituyéndose la Subsecretaría de Educación Popular (*BOE*, n.º 209, de 28 de julio). De este modo, en 1948 la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional es el único organismo competente en cuestiones de censura de teatro; se crea entonces la figura de los inspectores de Espectáculos Públicos en todas las provincias (*BOE*, n.º 30, de 30 de enero), cuya misión era:

Constitución del Consejo Nacional del Teatro

En la Dirección General de Bellas Artes, y bajo la presidencia del marqués de Lozoya, se reunió el Consejo Nacional del Teatro con asistencia de su presidente, don Eduardo Marquina, los consejeros D. Manuel Machado, D. Pedro Murlaine Michelena, D. Melchor Fernández Almagro, señora marquesa de Laula, doña María Guerrero Díaz de Mendoza, D. Luis Araujo Costa D. José Juan Cadenas, D. Federico Moreno Torroba, el comisario nacional de Teatro, D. Luis de Escobar, y los subcomisarios D. Claudio de la Torre y D. Humberto Pérez de la Ossa.

El marqués de Lozoya expuso su intención de constituir en la Dirección de Bellas Artes este Consejo Nacional del Teatro Dramático; el comisario nacional, Sr. Escobar, leyó a continuación un informe con los planes del Teatro Nacional que próximamente abrirá sus puertas al público en el teatro de María Guerrero, con un repertorio clásico y moderno.

velar por que los espectáculos públicos se ajusten a unas normas de moral pública y a unas características estéticas que contribuyan a elevar el nivel moral, cultural, y artístico de nuestro pueblo (...) una inspección continua y regular (...) sobre la orientación y vigilancia de los espectáculos públicos (...). Cada Inspector tendrá asignada una zona de espectáculos (...).

Para ello, se determina, respecto a los locales destinados a espectáculos, “una inspección continua y regular que garantice el exacto cumplimiento de las disposiciones emanadas de los Organismos competentes sobre la orientación y vigilancia de los espectáculos públicos en los aspectos citados”. En cada una de las delegaciones provinciales de Educación Popular existía un Servicio de Inspección de Espectáculos Públicos, dependiente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. El nombramiento de los inspectores en las capitales de provincia se realizaba por el director general de Cinematografía y Teatro, a propuesta de los delegados provinciales de Educación Popular, que debían tener en cuenta “la capacidad intelectual y solvencia moral, pública y privada” de los propuestos (art. 2º). En las restantes localidades, el nombramiento de inspectores se efectuaba a propuesta de los alcaldes. Cada inspector tenía asignada una zona de espectáculos.

Un año antes, en 1947, se creaba el Consejo Superior del Teatro, que reunía los anteriores Consejo Nacional de Teatros y Comisaría de Teatros Nacionales (BOE, n.º 25, de 25 de enero)³. Este Consejo pasaba a ser “el Órgano supremo de carácter consultivo en materia de teatro”, y le correspondería, entre otros asuntos, “formular dictamen sobre los asuntos que le sean sometidos a su estudio por la Dirección General” y “resolver los recursos de revisión”. Sus acuerdos se tomaban por mayoría; no obstante, el voto del representante de la Iglesia sería “especialmente digno de respeto en las cuestiones morales, siendo dirimente en aquellos casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto” (art. 4º).

A partir de 1951 la censura teatral pasa a depender del recién creado Ministerio de Información y Turismo, del que depende hasta el final de la dictadura. Ya en 1964, con Fraga Iribarne al frente del mismo, se dicta la Orden de 6 de febrero de ese año (BOE, n.º 48, de 25 de febrero), mediante la cual se aprueba el “Reglamento de Régimen Interior de la Junta de Censura Teatral” y las “Normas de Censura”⁴. Y un año antes, por medio de la Orden de 26 de febrero de 1963 (BOE, n.º 65, de 16 de marzo), se designa a los miembros integrantes de la Junta de Censura Teatral⁵.

Por otra parte, además de la legislación específica, en los últimos años del franquismo se utilizó como instrumento de censura el “Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos y de construcción y reparación de los edificios destinados a los mismos”, promulgado durante la República (Orden de 3-V-1935 del Ministerio de la Gobernación, del que era titular Manuel Portela Valladares). Esta normativa, realmente minuciosa (228 artículos, tres disposiciones transitorias y una disposición general), estuvo vigente hasta 1976, y establecía (art. 12º) que: “No podrá verificarse ningún espectáculo público sin que el Director General de Seguridad, en Madrid, Gobernador Civil en las demás capitales, o Alcalde en las poblaciones donde aquellos residen, tenga conocimiento del cartel o programa con veinticuatro horas de anticipación por los menos, y lo hayan autorizado con el sello correspondiente”. En el artículo 21º detallaba otras prohibiciones:

El Director General de Seguridad, en Madrid, Gobernador Civil en las demás capitales, o Alcalde en las poblaciones donde ellos residen, podrán impedir que se pongan en caricatura o en otra forma indiscreta en escena a cualquier institución del Estado o a persona determinada. También podrán prohibir toda representación en que se haga apología de un vicio o un delito, o que tienda a excitar el odio o la aversión entre las clases sociales, que ofenda al decoro o prestigio de la Autoridad o sus Agentes o de la fuerza armada, así como la vida privada de las personas o los principios constitutivos de la familia.

La Orden se ocupaba igualmente de la seguridad e higiene de los teatros y la posibilidad de suspensiones de espectáculos por motivos de orden público (art. 26º y 27º).

Censura de las obras de teatro de Miguel Hernández

La censura teatral constituye un caso especial dentro de la censura en general. Cualquier intento de inventarización tropieza con la doble naturaleza inherente al teatro, a saber, que la obra teatral tiene como finalidad primordial la *representación* y sólo en raros casos la publicación. De ahí que exista mayor número de obras representadas que impresas. De ahí, igualmente, que para abordar el tema de la censura teatral sea necesario tener en cuenta ambos aspectos. La censura de teatro como *representación* –espectáculo– ha tenido una influencia determinante sobre la obra teatral como *libro*. Sobre el primer tipo de censura los datos son casi inexistentes y sobre el segundo no sobreabundan. (Abellán, 1980: 62).

En el Archivo General de la Administración se conservan diez referencias asociadas a la censura de las obras de teatro de Miguel Hernández, comprendidas entre los años 1961 y 1978 (1961, 1967, 1968, 1970, 1971, 1972, 1973 y 1978). No son demasiadas, lo que da idea de lo mucho que se lo pensaban los promotores de representaciones teatrales o recitales de obras hernandianas, teniendo en cuenta las dificultades a superar.

Concretamente, durante los diecisiete años indicados, existen los expedientes de autorización o censura de representaciones teatrales referidos a: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*. El orden está dispuesto por la cronología de escritura de las obras teatrales hernandianas, no por la de las representaciones teatrales. Asimismo, hemos intentado ser escrupulosos en el cotejo y transcripción de los expedientes.

Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras (1968)

Jesucristo Riquelme (2004: 172) refiere cómo en 1952 se intentó poner en escena este auto sacramental a través del TEU de Murcia, bajo la dirección de Alberto González Vergel, con figurines y escenografía de Vicente Viudes. El proyecto quedó aparcado, según el crítico oriolano, porque la solicitud no fue aceptada cuando llegó a la comisión de Falange. González Vergel volvería a intentarlo en 1968, como veremos, a propuesta de la Dirección General de Teatro, en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, esta vez con escenografía de Manuel Mampaso.

El 10 de septiembre de 1968 el administrador de los Teatros Nacionales solicita la autorización para representar la obra de Miguel Hernández por el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, dirigido por Mario Antolín Paz, que se ofrecería en el Teatro Español. El 24 de septiembre de 1968 se reúne la Junta de Censura Teatral, con la asistencia de su presidente, el director general de Cultura Popular y Espectáculos; además de su vicepresidente, del subdirector general de Espectáculos, y de los vocales: Rvdo. P. Cea, Sres. [Juan Emilio] Aragonés, [Pedro] Barceló, [Sebastián] B[autista]. de la Torre, Elorriaga, [Alfredo] Mampaso, [Florencio] Martínez Ruiz, [Federico] Muelas, [Florentino] Soria, [Jesús] Suevos, [José Luis] Vázquez-Dodero, Zabala y [Manuel] Díez Crespo, actuando como secretario Manuel Fraga de Lis. Normalmente, las propuestas llegaban informadas por tres ponentes de entre los vocales de la Junta.



EXPT. N.º 294-68

13-8-68

Ilmo. Sr.:

Como Administrador de los Teatros Nacionales

~~Soy el Sr. Director General de Cultura Popular y Espectáculos~~
solicito la autorización que exige la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 16 de febrero de 1963 para representar la obra titulada "...quien te ha visto y quien te ve" 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 sea 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, 10 de Septiembre de 1968.



El Rvdo. P. (José María) Artola informa:

Un bellissimo auto sacramental al que nada hay que objetar. Dado el género de la acción y su contenido quizá convenga autorizarse para mayor de 18 años. Podría realizarse si no fuera por alguna palabra un poco “fuerte”, en III, 32⁶.

Díez Crespo afirma:

Autorizada para mayores de 14 años. Una especie de auto sacramental en el que entran en juego el hombre y el deseo, los pecados capitales con el castigo del hombre acosado permanentemente por el Deseo. Obra de buena calidad y cierto (*sic*) *poético*.

Mampaso sostiene que:

La obra tiene indudables valores literarios, poéticos y teatrales, así como una gran carga de valores morales y religiosos. La significación política del autor es el único punto a considerar por la Superioridad, pues indudablemente ha de aglutinar en las representaciones a los más radicales elementos de la oposición al Régimen. Por lo demás, incluso las parrafadas menos poéticas de la obra en que se vierten algunas expresiones subversivas, como están puestas en boca de los sentidos, personajes que simbolizan el mal, pueden ser autorizadas. La obra pues, puede autorizarse para mayores de 18 años.

El Negociado de Licencias, por tanto, autorizó la obra para mayores de 18 años, sin supresiones, con la calificación de “no radiable” y a reserva de ensayo general.

Pese a esta calificación, el estreno mundial de esta obra tuvo lugar nueve años más tarde, en el Teatro Circo de Orihuela, el domingo 13 de febrero de 1977, por el grupo teatral alcoyano La Cazuela. La escenografía fue de Alejandro Soler y la dirección de Mario Silvestre. El estreno estuvo organizado por el Instituto de Estudios Alicantinos, de la Diputación Provincial de Alicante⁷. En la tarde del sábado 12 se celebró, también en Orihuela, un coloquio sobre el teatro hernandiano. La obra se representó también en Alicante (16 de febrero), Alcoy (22 de febrero) y Petrer (11 de marzo).

Jesucristo Riquelme (2004: 178) resalta el “significativo paralelismo que se establece entre el momento de la escritura y el momento de la representación”. Riquelme interpreta la representación de la obra como “un contrahomenaje de los poderes establecidos aún de

la derecha española (alicantina) para contrarrestar la presión del ‘Homenaje de los Pueblos de España’ que se desarrolló popularmente en 1976”.

***El labrador de más aire (1961-1978)*⁸**

Censura de 1961

El 6 de mayo de 1961, Natalia Silva, como directora de la Compañía Natalia Silva-Andrés Magdaleno, de conformidad con lo previsto en la Orden de 15 de junio de 1939, solicita autorización para representar *El labrador de más aire*. El 22 del mismo mes, el director general de Cinematografía y Teatro responde que “vistos los informes emitidos por el Gabinete Crítico de los Servicios de Teatro, ha resuelto no acceder a lo solicitado, quedando en consecuencia prohibida la puesta en escena de la referida obra. Dios guarde a Vd. muchos años”. En la ficha cumplimentada al dorso de la instancia oficial, figura como domicilio del autor o representante en España “La viuda de Hernández-Orihuela”.

En la resolución se había seguido el criterio del lector Manuel Díez Crespo, que calificó la obra como drama rural (19-V-1961) y dejó escrito sobre el argumento lo siguiente:

Breve exposición del argumento: En un pueblo castellano, el labrador Juan es el mozo de “más aire”. De pronto llega el señor del pueblo. Juan no le considera dueño de aquellas tierras, pues cree deben ser para quienes la trabajan. El señor del pueblo se enamora de la prima de Juan, y aquélla está enamorada de éste. Pero Juan a quien quiere es a la hija del señor. Ante las palabras violentas del mozo, el señor envía a un “propio” para que le mate con una hoz.

Según el lector, el valor puramente literario es “bueno”. El juicio general que merece al censor es que:

Se trata de una obra de indudable sabor y aliento comunista. Varias parrafadas lo demuestran claramente: entre otras, esta de la página 39 del acto 3º: “¿Por qué no lleváis dispuestas contra cada villanía, una hoz en (*sic, de*) rebeldía, y un martillo de protesta?”.

Posibilidad de su representación: No.

En consecuencia, tanto el informe del jefe de la Sección de Teatro como la resolución de la Dirección General de Teatro, ambos de fecha 22 de mayo, se dictan en el sentido de prohibir la obra.

Censura de 1968

Siete años después, el 10 de abril de 1968, el empresario de la Compañía Teatral Francisco Rabal⁹, Isidro Almela, presenta una instancia en modelo oficial mediante la que solicita “la autorización que exige la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 16 de febrero de 1963, para representar la obra titulada *El labrador de más aire*”, y con tal motivo aporta en dicha instancia “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”.

A tal fin, el solicitante acompaña tres ejemplares mecanografiados del texto literario de la obra, comprometiéndose a que todas las alteraciones que, con respecto al libreto de la misma y demás datos expuestos, se vea obligado a realizar, serían sometidos previamente a la aprobación del organismo competente. Termina solicitando que le sea expedida la oportuna guía de representación. Fechada el 18 de mayo de 1968, aparece una nota manuscrita sobre la misma instancia que indica: “Obra y dictamen especialmente consultado a la Superioridad. Dictamen definitivo de acuerdo con propuesta de los lectores informantes”. La previsión era estrenar la obra al inicio de la temporada 1968-1969.

El expediente contiene dos ejemplares mecanografiados de la obra (uno con la obra completa y el otro dividido en dos tomos: en uno, el acto primero y en el otro los actos segundo y tercero). Ninguno de ellos presenta anotaciones. El expediente se compone, además, de dos carpetillas: una del Ministerio de Información y Turismo, y otra del Ministerio de Cultura (a la que nos referiremos más adelante), en la que se encuentran los documentos relativos a los trámites para la solicitud de representación. En la carpetilla del Ministerio de Información y Turismo (Junta de Censura Teatral) figura el acta de la reunión del 23 de abril de 1968, a la que asisten, bajo la presidencia del director general de Cultura Popular y Espectáculos, el subdirector general de Espectáculos y once vocales, actuando como secretario José María Ortiz. En esta reunión plenaria, la Junta de Censura Teatral procede a dictaminar sobre *El labrador de más aire*, y en el acta se dice lo siguiente:

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: Rvdo. P. Cea, Rvdo. P. Artola, Sr. B. de la Torre, Sr. Elorriaga, Srta. Mampaso, Sr. Soria, Sr. Barceló, Sr. Martínez Ruiz, Sr. Vázquez-Dodero, Sr. Romero, Sr. Zabala, en la que actúa como secretario don José María Ortiz. Se procede a dictaminar la obra teatral titulada *El Labrador del (sic) más aire*, original de Miguel Hernández, y atendiendo a los informes que se acompañan, se acuerda el dictamen cuyas particulares características se expresan a continuación:

DICTAMEN ACORDADO

- Autorizada para mayores de 18 años.
- Supresiones: Acto III, pág. 23.
- Radiable: NO.
- A reserva del ensayo general: Sí.

Figuran como anexos al acta los informes emitidos por los distintos vocales de la Junta. En el de Florencio Martínez Ruiz se puede leer:

El tema amoroso de *El labrador de más aire* está inscrito dentro de las preocupaciones sociales y políticas, no bélicas, de Miguel Hernández. No ofrece dificultad de censura. Tampoco creo que su autorización, debido al carácter comprometido pero melodramático de la obra, pueda representar ningún válido asomo de reivindicar el legado más discutible del poeta. Alienta aquí, en *El labrador*, una cierta sanidad moral y amorosa, libre de discutibles interpretaciones, aunque entre la tipificación Don Augusto-Juan pudiera observarse cierta reivindicación social, que supone la constante de un enfrentamiento de clases. Pero, repito que, desde luego, hay que valorar salvo la particular situación de Miguel Hernández que, desde luego, hay que valorar, la obra ha remitido su virulencia. Por tratarse de la primera obra dramática de M. Hernández creo que debe reparar en ella, pero por simple información, la Dirección General.

Supresiones: (...) Acto 3.º Págs. 23. Una hoz de rebeldía y un martillo de protesta. (“¿Por qué no lleváis dispuesta / contra cada villanía, / una hoz de rebeldía / y un martillo de protesta?”).

El vocal (Sebastián) B(autista). de la Torre informa tal como se indica a continuación:

Drama rural, que más resulta melodrama por la maldad retestinada de los malos. La obra nos demuestra hasta qué punto es efímera la política cuando se mezcla con literatura. Porque toda la carga societaria que el autor imprime a personajes y situaciones, con propietarios agrícolas, feroces y opresivos y campesinos esclavizados y borreguiles, nos parecen ahora tan desmedidos como ridículos, e incluso en aquella época, aunque entonces se buscara un enfrentamiento de clases más en consonancia con las intenciones subversivas del autor. ¡Lástima que se ponga un verso de calidad al servicio de algo tan endeble de alcance y de estructura!...

Por mi parte, no encuentro reparos para su autorización, entre otras cosas, porque lo que en la obra se ofrece como problemas de la tierra, deja de ser problema al presente, si se tiene en cuenta que la tierra no le interesa a nadie.

Supresiones: (...) Acto 3.º Págs. 23 (...) (“¿Por qué no lleváis dispuesta / contra cada villanía, / una hoz de rebeldía / y un martillo de protesta?”).

[José Luis] Vázquez-Dodero es partidario de autorizarla para mayores de 18 años, pero no para radiarla por las emisoras y “a reserva de visado del ensayo general”. Sobre el argumento afirma que se trata de un “drama rural típico y de escasa consistencia teatral”, y en el informe indica:

Intención subversiva. Ha de resolver la superioridad. En cualquier caso propongo supresión indicada abajo. (En principio, por lo demás, la autorizo para mayores de 18 años).

Supresiones: Acto III, pág. 23” (“¿Por qué no lleváis dispuesta / contra cada villanía, / una hoz de rebeldía / y un martillo de protesta?”).

Con la misma fecha de 23 de abril de 1968, se pronuncian, en idénticos términos a los de la Junta, la Sección de Licencias e Inspección y el Servicio de Teatro, y se concluye con la resolución de la Dirección General de Cinematografía y Teatro de conformidad con el Servicio. A la vista de todo ello, el director general resuelve autorizar *El labrador de más aire*, que había de representar la Compañía Francisco Rabal en el Teatro de la Comedia de Madrid, “según guía de censura, expediente número 145-61, bajo las normas particulares que al dorso de la presente notificación se detallan”, y que son:

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 cuenten con la aprobación expresa de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos será considerada como causa de caducidad de esta guía de censura.

3ª.- Este documento carece de validez si no se acompaña al mismo libreto sellado en todas sus páginas por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos y en cuya cubierta constará, además de la fecha del sellado, la Compañía a la que pertenece y el número de esta guía.

4ª.- La Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos 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 16 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. Ministro de Información y Turismo¹⁰.

8ª.- Supresiones: Acto III, Pág. 23.

En el dorso de la comunicación aparece la siguiente nota:

Clasificación.- Autorizada para mayores de 18 años. Radiable: No. Cortes: Acto 3º, Pág. 23: “¿Por qué no lleváis dispuesta / contra cada villanía, / una hoz de rebeldía / y un martillo de protesta?”. A reserva del visado del ensayo general. Adaptaciones. Se acompaña un ejemplar de archivo, con el ruego de su inmediata devolución a la Cía. peticionaria, una vez visado el ensayo general de la obra.

En ese mismo año de 1968, concretamente en el mes de junio, el Cuadro Artístico de Pedralba (Valencia), dirigido por Juan Mateu Picó, puso en escena la obra en cuatro funciones en Pedralba, Liria, Burjassot y Valencia. Participaron más de treinta actores en escena y unos doce músicos (Riquelme, 2004: 175-176)¹¹.

Censura de 1971

Tres años más tarde, a principios de 1971, el Ateneo Juvenil de Gandía organizó una lectura dramatizada, para lo que solicitó la oportuna autorización¹². En relación con ello, en fecha 15 de enero de 1971, la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos comunica al delegado provincial de Valencia:

El Ateneo Juvenil de Gandía, con un escrito de fecha 4 de enero del año en curso, remite a este Centro Directivo unos textos que hay que suponer corresponden al programa del acto para el que solicitan se autorice la lectura de las obras *El labrador de más aire*, de Miguel Hernández, y *Castañuela 70*, de Antonio Alfonso y F. Margallo, cuya diligencia y autorización, en su caso, corresponde a esa Delegación Provincial. Para informe de V. I., he de comunicarle que la obra *El labrador de más aire*, de Miguel Hernández, ha sido dictaminada por la Junta de Censura para mayores de 18 años, con una supresión en la pág. 23 del tercer acto (“¿Por qué no lleváis dispuesta / contra cada villanía, / una hoz de rebeldía y un martillo de protesta?”), y a reserva del Visado de ensayo general. *Castañuela 70* está dictaminada para sesiones de cámara y, por la índole y calidad del espectáculo, el texto no ofrece interés para una lectura escenificada, por lo que no debe autorizarla para el acto que solicita dicho Centro. Dios guarde a Vd. muchos años.

Censura de 1972

En 1972, once años después de su frustrado propósito anterior, el empresario de la Compañía Teatral Natalia Silva-Andrés Magdaleno presenta nuevamente –el 25 de mayo de 1972– una instancia, en modelo oficial, por la que se solicita al director general de Cinematografía y Teatro la correspondiente guía de representación de *El labrador de más aire*, según exige la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 16 de febrero de 1963. Una nota manuscrita, a lápiz, en la parte inferior de la instancia dice: “Las pólizas las entregará mañana”. En la ficha que era preciso cumplimentar, al dorso de la solicitud, aparece textualmente lo siguiente:

Título de la obra: *El labrador de más aire*. Género: Poético-dramático. Autor: Miguel Hernández. Nacionalidad: Española. Domicilio del autor o su representante en España: Sociedad de Autores. Nombre y domicilio del peticionario: Andrés Magdaleno Velarde, Teatro Muñoz Seca, Plaza del Carmen, 1, Madrid. Cuadro artístico de la compañía: Natalia Silva, Andrés Magdaleno, María Paz Molinero, etc. Fecha o temporada de estreno o reposición: próxima temporada.

Teatro y localidad en que ha de efectuarse: Teatro Muñoz Seca. Sinopsis argumental: obra poética del repertorio español”. Acompaña tres ejemplares de la obra.

Las cosas iban cambiando y, esta vez, tan sólo un día después, la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos expide la Guía de Censura, autorizando la representación de la obra, bajo las condiciones que se establecen al dorso (al margen izquierdo de la autorización se indica: “A reserva del visado del ensayo general”). En las condiciones particulares, además de las habituales impresas en la guía de censura, se indica: “supresiones: pág. 525”¹³.

En el epistolario de Aleixandre con Miguel Hernández y Josefina Manresa (Riquelme, ed., 2015), en carta número 286, del 12 de junio de 1972, le habla a la mujer del poeta oriolano de la compañía de Natalia Silva y Andrés Magdaleno y de su prestigio (*ib.*, 608). A finales de agosto de ese año, el día 26, en carta número 287, Aleixandre anuncia a Josefina Manresa la imposibilidad de acudir al estreno de la obra teatral debido al horario nocturno del mismo y, por la mala salud de su hermana Conchita, tampoco en la sesión vespertina (*ib.*, 609). El estreno tuvo lugar el 17 de octubre. El 17 de noviembre, en carta número 288, escribe a Josefina Manresa y le comenta lo siguiente sobre la obra:

Sé que *El labrador de más aire* ha sido un éxito. Yo no he podido verla, no sólo por la enfermedad de Conchita sino por la hora la función que termina demasiado tarde para mí, y bien que siento privarme de esto. La empresa me mandó una invitación, supongo que por indicación tuya, y han ido dos amigos míos, que me darán cuenta. Aunque ya sé por otros el interés que la obra despierta. ¡La alegría que hubiera tenido Miguel si hubiera podido ver su obra en el teatro! (*ib.*, 610).

En Orihuela, la obra se representó en el Teatro Circo un único día, el martes 15 de mayo de 1973, en dos funciones: a las 8 de la tarde y a las 11 de la noche. En el programa de mano se aludía a un “estreno mundial”. Y, en Alicante, en el Teatro Principal, al día siguiente, el miércoles 16 de mayo en función de 10 de la noche. La obra superó las doscientas representaciones (Riquelme, 2004, n. 888). En 1977 la Asamblea d’Actors, Directors i Professionals Autònoms realizó otro montaje, dirigido por Jaime Nadal, que se representó en el Teatro Griego de Barcelona, con mejores resultados. Fernando Lázaro Carreter valoró favorablemente el espacio elegido frente al teatro madrileño, de más reducidas dimensiones (1977: 7).

TEATRO MUÑOZ SECA

PLAZA DEL CARMEN | estacionamiento | TELEFONO 221 9047

HOY, 8,30
FUNCION UNICA

ESTRENO MUNDIAL

NATALIA SILVA y ANDRÉS MAGDALENO

presentan



**EL
LABRADOR
DE MAS
AIRE**
de

MIGUEL HERNÁNDEZ

TODOS LOS DIAS

EN FUNCION UNICA A LAS 8,30



Fotografías de *El labrador de más aire*, Teatro Muñoz Seca,
1972. Manuel Martínez Muñoz (CDAEM)





Censura de 1973

Al año siguiente, el 29 de diciembre de 1973, el empresario de la Compañía Teatral Agrupación Escénica Pegaso (Grupo de Empresa Pegaso de Educación y Descanso, Avda. de Aragón, n.º 402, Madrid) solicita de la Dirección General de Cinematografía y Teatro la autorización que exige la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 16 de febrero de 1963 para representar *El labrador de más aire*:

... cuya hipnosis argumental, autor, cuadro artístico que ha de interpretarla, teatro y ciudad de estreno o reposición, y datos complementarios de carácter técnico se expresan al dorso de esta instancia. A tal fin acompaño tres ejemplares 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 a V.I. se sirva ordenar que me sea expedida la oportuna guía de representación.

Figura una diligencia, fechada el 3 de enero de 1974, para hacer constar que:

en el libreto con esta instancia editado en 'Cuadernos para el Diálogo' no está la supresión con que fue autorizada esta obra, por haberla quitado ya la Editorial del libro antedicho. Por lo tanto, se expide una autorización sin supresiones.

Se indica en la solicitud que el género es una "comedia dramática". La temporada de representación comprende marzo, abril, mayo y junio, en el Teatro María Guerrero, bajo la dirección de Rafael Serna Peinado, con Giovani como decorador y Goyo de figurinista. La resolución de la Dirección General de Espectáculos es de autorización, "bajo las normas condicionales que al dorso del presente escrito se especifican". Dorso que se cita: Clasificación: "Autorizada para mayores de 18 años. Supresiones: Ninguna. A reserva del visado del ensayo general".

Jesucristo Riquelme se detiene muy brevemente en esta solicitud de representación (2004: 177).

Censura de 1978

Cinco años más tarde, en representación de un grupo de aficionados de Sierra de Fuentes (Cáceres), el vecino de la localidad Francisco Neila Sánchez presentaba el 3 de abril de 1978 instancia solicitando poner en escena *El labrador de más aire* en diferentes lugares de la provincia, “para fines benéficos”, adjuntando a la solicitud cuatro ejemplares de la obra. Dos días después, el delegado provincial del Ministerio de Cultura remite al director general de Teatro y Espectáculos la solicitud y los cuatro ejemplares mencionados para que se proceda a la correspondiente calificación.

En la sesión del 14 de abril de 1978 celebrada por la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura se dictamina el expediente n.º 145/61 (el documento para la Comisión lleva la siguiente nota: “Por favor, se ruega informe en la próxima sesión del día 14-4-78”) y es calificado por el vocal José Luis Guerra Sánchez como “2. Para mayores de 14 años”. El informe dice¹⁴:

En *El labrador de más aire* aparecen las constantes básicas de la poesía de Miguel Hernández: el amor y la vida como valores supremos en lucha trágica y épica con la muerte y el menoscabo de vida de toda injusticia. La lírica del amor –canción de la convivencia humana– se une a la épica de la rebeldía y la lucha contra la injusticia social.

Esta obra se podría resumir como una historia de amor en un contexto de lucha de clases. La historia de amor es más o menos tradicional y la lucha de clases aparece en un esquema muy simple. Hay una intención didáctica o más bien movilizadora de voluntades sometidas, revolucionarias y es una proclama de los valores y derechos básicos de la vida del hombre.

Por este contenido humano, la calificación puede fijarse para mayores de 14 años. La violencia de las pasiones y el odio de algunos personajes me hacen dudar del acierto de una calificación para todos los públicos, aunque también podría considerarse por su contenido ético plenamente positivo y la valía literaria de muchos de los versos.

La vocal Julia Arroyo informa:

Drama social. El texto es de una gran belleza poética. El labrador encarna la idea de la libertad y dignidad humana y la rebelión frente a la explotación de los oprimidos. Es asesinado por el cacique y explotador que azuza la envidia de otro labrador. Dramáticamente, el planteamiento resulta algo ingenuo. Puesto que el final es desesperanzador en cuanto el “bueno”

muere a manos de “los malos”, y los niños no ven claramente la exposición de la idea, creo es mejor calificarla para mayores de 14 años.

El mismo 14 de abril se reúne el pleno de la Comisión de Teatro y Espectáculos, bajo la presidencia de Manuel Camacho, subdirector general de Actividades Teatrales. Asisten los siguientes vocales: Julia Arroyo Herrera, José M.^a Carballal Sanjurjo, Rvdo. P. D. Jesús Cea Buján, José Luis Guerra Sánchez, Francisco Martínez García, Ramón Regidor Arribas, Juan Wesolowski Fernández de Heredia y Antonio de Zubiaurre Martínez. No estuvo presente en la sesión –en la que actuó como secretario José M.^a Ortiz Martínez (jefe del Servicio de Teatro)– el vocal Carmelo Romero Andrés. Atendiendo a los informes que se acompañan de la ponencia integrada por los vocales Guerra, Arroyo y Carballal, la Comisión acuerda proponer la calificación para mayores de 14 años, que es ratificada unánimemente por el pleno. Esta propuesta es asumida en la resolución de la Dirección General. En la notificación del acuerdo al representante del grupo cacereño, se hace constar que:

De conformidad con lo dispuesto en el Artº. 5º del Real Decreto 262/78 de 27 de enero sobre libertad de representación de Espectáculos Teatrales, la calificación del espectáculo deberá insertarse obligatoriamente en la publicidad del mismo, difundida por cualquier medio y habrá de darse a conocer a los espectadores en lugar bien visible en las taquillas del local donde tenga lugar la representación.

Los hijos de la piedra (1967-1970)

Grupo de Alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (1967)

Clemente Aparicio Martín, como representante de Grupos de Alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, solicita el 9 de marzo de 1967 “la autorización que exige la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 16 de febrero de 1963 para representar la obra titulada *Los hijos de la piedra*”. La fecha prevista para la representación era abril de ese mismo año, bajo la dirección del solicitante, en el teatro de la Escuela. Según se indica al dorso de la instancia, “Se trata de obra de cámara. Decorador: alumnos de decoración. Figurinista: alumnos. Músico: alumnos”. Se acompaña una sinopsis argumental:

En un pueblo minero muere el protector, amado por los ciudadanos, y le sucede un familiar despótico, que hace olvidar a los ciudadanos la buena fama del anterior dueño y patrón. Se trata de una obra llena de lirismo, sentimental, y de fondo optimista que resalta las excelencias de la cooperación entre los trabajadores y sus patronos, siempre que entre ellos haya corrientes de solidaridad y amistad.

En el informe para la sesión de la Junta de Censura de fecha 21 de marzo de 1967, el vocal Rvdo. P. Luis Fierro se pronuncia a favor de autorizarla “únicamente para sesiones de cámara” y la califica como “no radiable” por emisoras. Este censor afirma en su informe:

La obra en sí, que es una maravilla, tiene la “inconveniencia” para su autorización de que es un símbolo, tanto por el tema de la misma, como por el autor. Por ello, aunque la autorizo, dejo la concesión definitiva de su puesta en escena a lo que opinen más altas autoridades. Hay algunas frases que deben discutirse.

El vocal Pedro Barceló se muestra a favor de autorizarla únicamente para sesiones de cámara, no radiable y a reserva del visado del ensayo general. Su informe resulta bien elocuente:

El lenguaje de la obra, totalmente literario y lírico, carece de toda entidad teatral. El problema minero queda planteado desde muy lejos y desde una ingenuidad que estimo absolutamente inocua. Convendría sin embargo ver hasta qué punto pueden afectar al prestigio de la Guardia Civil algunas de las frases que se vierten en la primera escena del acto II¹⁵. No obstante, el local y grupo a que parece destinada la representación, pudieran inducir a su aprobación íntegra. APROBADA. N.B.- Preferiría el cotejo de pareceres.

Fechada en Madrid el 8 de mayo de 1967, figura en el expediente la siguiente nota manuscrita por Clemente Aparicio: “Como peticionario de la instancia de la autorización de la obra de Miguel Hernández *Los hijos de la piedra* retiro dichos ejemplares, por no efectuarse dicha obra en la Escuela Superior de Arte Dramático”.

El dictamen acordado por la Junta, según diligencia manuscrita, fue: “Queda pendiente de que se aclare con el Director de la Escuela, la personalidad de los solicitantes”. Aparece también en el expediente otro texto mecanografiado:

En la Junta de Censura de fecha 21 de marzo se acuerda dejar en suspenso el dictamen de esta obra hasta tanto el Grupo de Alumnos de Arte Dramático no acompañen a su solicitud escrito del Director del Centro acreditando la personalidad de los mismos, así como que esta obra se ha programado por la Escuela para la formación de sus alumnos.

Sin embargo, al día siguiente de la sesión de la Junta, el 22 de marzo de 1967, el director general de Cinematografía y Teatro comunica al delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo en Madrid que, ese mismo día, ha resuelto autorizar a la Compañía Escuela Superior de Arte Dramático la puesta en escena de *Los hijos de la piedra*, en el Teatro Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, según guía de censura n.º 0, expediente n.º 83-67, bajo las normas particulares que al dorso de la notificación se detallan. Con la misma fecha, el jefe del Servicio de Teatro comunica la autorización al solicitante, Clemente Aparicio Martín. La clave de tan rápido cambio de criterio –habitualmente el director general resolvía de conformidad con la propuesta de la Junta– debió estar en la carta que, el 10 de marzo anterior, le había dirigido el Marqués de Lozoya recomendando la autorización de la obra.

Pese a todo, otra diligencia del jefe de la Sección de Licencias e Inspección de Teatro – Manuel Fraga de Lis– que figura en el expediente, fechada el 31 de marzo de 1967, dice que: “Los alumnos, según comunica el que firma la instancia, han acordado dejar en suspenso la representación de esta obra hasta que se inscriban en el registro como Agrupación de Cámara o regularicen su situación”.

Jesucristo Riquelme (2004: 174) también se refiere a esta puesta en escena y a la respuesta favorable de las autoridades gubernativas como trabajo de interpretación escolar, pero contrario en el caso de la compañía de Cámara de Valladolid, en octubre de ese mismo año 1967, para actuaciones públicas (o comerciales).

Compañía Bululú (1967)

El representante de la Compañía Teatral de Cámara Bululú solicita el 28 de octubre de 1967 autorización para representar *Los hijos de la piedra*. El cuadro artístico estaba integrado por Juan Valverde, Julia Reviriego, Jesús Alcaide, José Enrique Camacho, Vicente Cuestas, Modesto Fernández, Emilio Hernández, Javier Rescón, Clemente Aparicio (al que ya hemos visto en la petición anterior), Francisco P. Racionero, Cándida Tena, Yolanda

MARQUÉS DE LOSOTA

GENERAL ORÍA, 2

Madrid, 10-III-67

Excmo. Sr. D. José M^o. "arcia Escudero
Director General de Cine y Teatro

Mi distinguido amigo:

Tengo mucho interés por Clemente Aparicio Martín, alumno de tercer curso en la Escuela Superior de Arte Dramático. Este muchacho solicita la rápida tramitación de la obra de Miguel Hernández: "Los hijos de la piedra", que ha de representarse en función de cámara en la misma Escuela. Mucho agradeceré cuanto pueda Ud. hacer en favor de sus deseos.

Me es muy grato, con este motivo, reiterarme su affmo. amigo

q. e. s. m.

ho may

Monreal y Gregorio Arroyo. El estreno estaba previsto para el 26 de noviembre de 1967 en el Teatro de Cámara de Valladolid, bajo la dirección de Antonio Malonda, Jesús Sastre y Clemente Aparicio. La sinopsis argumental que se presenta en la solicitud es la siguiente: “Esta obra está llena de un lirismo palpante en su ambiente popular, que la hace ser un tanto ruda e ingrata para la gente que se levantan (sic), por la fuerza, al no tener para comer”.

El jefe de la Sección de Licencias e Inspección informa el 22 de marzo de 1967 que la Junta de Censura ha aprobado ese mismo día la representación de *Los hijos de la piedra*. El informe del vocal B. de la Torre dice:

Obra de clara filiación marxista. En ella se nos muestra el enfrentamiento de las clases proletarias con el despotismo y la iniquidad del rico, apoyado en sus desafueros por la Guardia Civil. Aunque no falta la desertión de un guardia que se pasa al bando de los oprimidos, siguiendo la táctica natural del proselitismo. En realidad las posiciones que mantiene la obra han sido superadas en su totalidad por el tiempo. Su olor a época republicana resulta un tanto anacrónica. Y el buen ropaje lírico que la envuelve atenúa de manera ostensible su crudeza. Pero la identidad de los tipos, en especial de la Guardia Civil, la hace a mi juicio peligrosa. En este sentido, habría que pensar en su oportunidad, aunque solo se trate de Arte Dramático. En el supuesto de que se autorizara para esa única representación yo aceptaría la integridad del texto con la supresión indicada. Supresiones: Acto 3º pág. 6=Blasfemia del pastor¹⁶.

El jefe de la Sección de Licencias e Inspección informa ese mismo día 22 de marzo de 1967 que la Junta de Censura ha aprobado la representación de *Los hijos de la piedra*. La propuesta del Servicio de Teatro era conforme con los anteriores, por lo que procede la expedición de la reglamentaria guía de representación. Finalmente, la Dirección General de Cinematografía y Teatro resuelve de conformidad con el Servicio, como venía siendo habitual, y todos lo hacen en la misma fecha, lo que evidencia que se trataba, generalmente, de un mero trámite.

La Junta de Censura Teatral se reúne el 7 de noviembre de 1967 para revisar el dictamen. Asisten los vocales Rvdo. P. Cea, Aragonés, [Sebastián] B[autista]. de la Torre, [Manuel] Díez Crespo, Elorriaga, [Alfredo] Mampaso, [Federico] Muelas, [Pedro] Barceló, [Florencio] Martínez Ruiz, [José Luis] Vázquez-Dodero, Romero y las señoritas [Nieves] Sunyer y [María Luz] Morales, y actúa como secretario José M.^a Ortiz. Proceden a revisar el dictamen de *Los hijos de la piedra* y, atendiendo a los informes que se acompañan, acuerdan proponer su prohibición.

El vocal Mampaso informa:

Al enjuiciar, como censor, una obra de Miguel Hernández hay que afrontar en primer lugar su significación política. No quiere esto decir que no se tenga en cuenta sus sobresalientes méritos como poeta originalísimo, que con una cultura autodidacta ha llegado a crear un estilo propio, hoy seguido por muchos poetas de habla española. Pero su fama se debe más a sus ideas políticas y a la propaganda comunista mundial, que lo presenta como una víctima del Régimen. Ello sería bastante para rechazar cualquier intento de utilización política del poeta por sectores antirégimen (sic). Calibrar el alcance y la intención de quienes solicitan la representación de una de sus obras, escapa a las posibilidades de quien esto escribe. Por ello, en el campo más reducido de enjuiciar concretamente *Los hijos de la piedra*, considero que sus méritos como autor teatral son mucho menores que como poeta y en esta tragedia Miguel Hernández ha compuesto un mitin escenificado, para demostrar cuáles son las causas de la revolución social y cómo está justificada la huelga del hambre y la subversión, hasta el asesinato contra la explotación de los trabajadores por el señor inhumano, dueño de la tierra y de las minas, al que la Sociedad protege con los fusiles de la Guardia Civil. Estimo debe prohibirse.

El Rvdo. P. Cea es mucho más escueto y contundente: “Subversiva, tendenciosa y blasfema. Atenta a las normas 14¹⁷, 15¹⁸ y 17¹⁹”. Por su parte, B. de la Torre firma el siguiente informe:

Esta obra ya fue juzgada para ejercicios de interpretación en la Escuela de Arte Dramático del Conservatorio. Entonces se advertían las naturales reservas por su marcada intención política. Al plantearse de nuevo y con representaciones de un carácter más definido, aquellas reservas se agravan por el acento insurgente que lleva implícita la pretensión. Bien que las posiciones políticas y sociales que la obra presenta han sido superadas por el tiempo, sobre todo si se tiene en cuenta que las mismas responden a una época concreta de la República, pero de todos modos queda en pie una rebeldía muy concreta de la masa trabajadora contra la Guardia Civil aliada del capital para oprimir sus justas aspiraciones. Y esto sí que no ha perdido actualidad, al menos lo que simboliza la presencia de la autoridad. Por ello juzgo improcedente e inoportuna su representación en público y menos aún en esos ambientes minoritarios tan proclives al coreo irresponsable.

Los informes de la Sección de Licencias e Inspección, la propuesta del Servicio de Teatro y la resolución de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, todos de fecha 8 de noviembre de 1967, fueron coincidentes en la prohibición de la obra. El mismo 8 de noviembre se comunicó la resolución al director del Teatro de Cámara Bululú, indicándole que el acuerdo de la Junta de Censura:

Se basa 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 contenidos en la norma 15 de censura.

En la notificación denegatoria se ofrece al director que presente recurso, lo cual se realiza con esa misma fecha. No consta más documentación en el expediente.

Compañía Skanowunde (1970)

El 22 de julio de 1970, Mariano López de Ayala, como empresario de la Compañía Teatral Skanowunde (aficionada), solicitaba autorización a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos para presentar *Los hijos de la piedra* (de acuerdo con lo previsto en la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 16 de febrero de 1963). Acompañaba los tres ejemplares mecanografiados del texto, exigidos por la citada Orden. Al dorso se cumplimenta la ficha, indicando el domicilio del actor o de su representante en España, el de doña Josefa Manresa Marhuenda, en Elche (Alicante). La fecha o temporada de estreno o reposición: 1970-71. El teatro y la localidad en que ha de efectuarse: Areneros (Madrid). Director: Mariano López de Ayala. Decorador: Rafael Campos Zamora. Figurinista: José M.^a Martínez Menéndez. Músico: Carlos Gómez Plaza²⁰. La sinopsis argumental que aporta el solicitante es la que sigue:

La acción transcurre en el pueblo de Montecabra, hacia el año 1930 aproximadamente, en un ambiente campesino de claras raíces castellanas.

El autor nos introduce en la trama en el momento en que el Señor de Montecabra, querido por todos sus jornaleros, muere y es sustituido por otro, recién llegado de la ciudad, que se encuentra con unas costumbres y unas gentes que le resultan totalmente chocantes y con las cuales no puede convivir. A partir de este momento, y por el deseo del Señor de transformar el campo a su gusto, se van produciendo una serie de enfrentamientos entre el Señor y los jornaleros, enfrentamientos agravados por los deseos que el Señor siente hacia una mujer del pueblo, Retama, que vive con el pastor, hombre tranquilo, pero al que el Señor persigue

y acosa por medio del capataz, al que el pastor termina matando, delito éste por el que es encarcelado. Consigue el pastor escapar de la cárcel y cuando regresa a su casa descubre que, en su ausencia, su mujer ha sido forzada por el Señor, malográndose con esto el hijo que esperaban.

A partir de aquí los acontecimientos se precipitan. Con este suceso se desborda la ira, tanto tiempo contenida, del pueblo, y rebelándose contra el Señor, que, como ellos mismos dicen, les quitó el pan y se lo añadió a sus perros, le mata. Ante este crimen colectivo, el Gobierno interviene enviando a la Guardia Civil, a la que se enfrentan los habitantes de Montecabra, momento en el que termina la obra, planteando la cuestión de si es legítima la represión de este crimen al que se podía calificar de justo.

El director general de Cultura Popular y Espectáculos, en fecha 30 de julio de 1970, comunica a Mariano López de Ayala que: “dicha pieza fue prohibida por la Junta de Censura de Obras Teatrales, con fecha 7 de noviembre de 1967, lo que impide la concesión del permiso recabado”. Efectivamente, como ya hemos adelantado, el 7 de noviembre de 1967 la Junta de Censura Teatral había acordado denegar la solicitud formulada por el grupo de teatro de cámara Bululú, para la misma obra de Miguel Hernández.

En conclusión, las representaciones teatrales de obras hernandianas no son numerosas, debido, por un lado, a las dificultades técnicas de representación; y, por otro, a las cortapisas impuestas por las autoridades competentes del Régimen, que dificultaron la promoción de puestas en escena. En total fueron diez las ocasiones en que sus obras fueron enjuiciadas por la censura de representaciones, para su puesta en escena en diversas localidades, la mayoría en Madrid: una de *Quién te ha visto y quién te ve* (autorizada, Madrid, 1968); seis de *El labrador de más aire* (prohibida, Madrid, 1961; autorizada, Madrid, 1968; no autorizada, Gandía, 1971; autorizada, Madrid, 1972; autorizada, Madrid, 1973; y Sierra de Fuentes, en Cáceres, autorizada, 1978); tres de *Los hijos de la piedra* (no llegó a autorizarse ni a prohibirse porque los promotores dejaron en suspenso la representación, Madrid, 1967; prohibida, Madrid, 1967; y Madrid, 1970, prohibida). La tercera obra, *Los hijos de la piedra*, por su componente reivindicativo y político, fue prohibida en las tres ocasiones en que fue solicitada la pertinente autorización de representación.

Notas

¹ Al frente de la Comisaría General de Teatros Nacionales se designa al escritor Juan Pujol. En cuanto a la Junta Nacional de Teatros y Conciertos, son designados (art. 4º): Eduardo Marquina, de la Real Academia Española, presidente; José María Pemán y Manuel Machado, de la Real Academia Española; Enrique Fernández Arbós y Federico Moreno Torroba, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Juan Ignacio Luca de Tena, José Cubiles, Luis Escobar –que entonces dirigía el Teatro Nacional de la Falange, y en agosto de 1939 fue nombrado jefe del Departamento Nacional de Teatro–, Pedro Pruna, Juan José Cadenas y Juan Mestres.

² Eduardo Marquina sería su presidente, y sus consejeros, Manuel Machado, Pedro Murlane Michelena, Melchor Fernández Almagro, la marquesa de Laula, María Guerrero Díaz de Mendoza, Luis Araujo Costa, José Juan Cadenas, Federico Moreno Torroba, Luis Escobar, Claudio de la Torre y Huberto Pérez de la Ossa.

³ El Consejo Superior estaba integrado por un presidente, un vicepresidente y diez vocales, libremente designados por el Ministerio, con excepción de dos vocales, que se nombraban entre el Cuerpo de Lectores de Obras Teatrales, y del Vocal eclesiástico, que era designado a propuesta del Ordinario de la Diócesis. Como secretario, actuaba el jefe de la Sección de Teatro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

⁴ En el *BOE*, n.º 61, de 11 de marzo de 1964, p. 3199, se publicó una errata de la Orden anterior.

⁵ Presidente: Director General de Cinematografía y Teatro. Vicepresidente primero: Subdirector General de Cinematografía y Teatro. Vicepresidente segundo: Secretario General de Cinematografía y Teatro. Secretario: Don Bartolomé Mostaza Rodríguez. Vocales: Reverendo Padre José María Artola Barrenechea, O.P.; Don Pedro Barceló Roselló; Don Sebastián Bautista de la Torre; Don Arcadio Baquero Goyanes; Reverendo Padre Jorge Blajot Tena, S.I.; Don Florencio Martínez Ruiz; Don Adolfo Prego Oliver; y Don José Luis Vázquez-Dodero. Vocal propuesto por la Sociedad General de Autores: Don Carlos Muñiz Higuera. Vocales circunstanciales: Don Marcelo Arroitiá Jáuregui; Don Víctor Aúz Castro; Reverendo Padre Luis González Fierro; y Reverendo Padre Carlos María Staehlin, S.J.

⁶ Parte Tercera, Fase Posterior, Escena IV, p. 32 de la obra presentada, recogida en Hernández, 1992, vol. II, pp. 1399-1400:

CARNE.-

Aplacaron su lascivia,
y me mandaron aquí,
como una falla, encendida,
como una mora(,) encarnada,
y como una puta, indigna,
a que os dijera lo que
no quiere el alma que diga
ni la lengua, y ésta se ata

y aquella se atemoriza.
¡Huyamos! ¡Huyamos todos,
y que el Señor los maldiga!

⁷ Véase un análisis de esta versión en Balsalobre, 1999: 503-524.

⁸ Jesucristo Riquelme (2004: 176-177) relata la tramitación de esta solicitud de representación y la planteada poco más de diez años después, en 1972, por la misma compañía de Natalia Silva y Andrés Magdaleno, del Teatro Muñoz Seca.

⁹ Jesucristo Riquelme, en su trabajo ya citado, pp. 175-176, relata el resultado favorable en la petición de la guía de representación, pero con condiciones.

¹⁰ Las condiciones comprendidas entre los puntos 1 y 7 eran comunes a todas las guías de censura de esta época, excepto las que se entregaban solo para funciones de cámara, que imponían condiciones específicas, tal como se puede ver en el artículo de Alba Gómez incluido esta publicación. (*N. de la ed.*).

¹¹ En el AGA no se conserva documentación de esta puesta en escena.

¹² Jesucristo Riquelme también se refiere a este intento de representación en su artículo anteriormente mencionado (2004: 176).

¹³ “¿Por qué no lleváis dispuesta / contra cada villanía, / una hoz de rebeldía y un martillo de protesta?”.

¹⁴ Jesucristo Riquelme (2004: 177) contrasta el tono positivo del informe del censor de turno con el de diez años antes.

¹⁵ *Obra Completa*, cit., vol. II, pp. 1572-1573, Acto Segundo, Escena I:

“GUARDIA CIVIL 4.º- Me indigna oíros hablar así, compañeros (...) El dueño de estas minas que los atropella, éste sí que es un bestia. Y nosotros también, porque ejecutamos las ordenes tuyas de no permitir el paso hasta ellos, a las mujeres que vienen desesperadas a traerles pan.

GUARDIA CIVIL 1.º- Mira éste también: veo que eres demasiado considerado con la gente para ser guardia civil.

GUARDIA CIVIL 2.º- No te sienta bien el tricornio entre las sienes: se ve mucho la diferencia que hay entre su dureza y tu compasión.

GUARDIA CIVIL 3.º- Quítate el traje verde si te remuerde la conciencia cumplir con tu deber. Nuestro deber es hacer sin replicar, fusil y vida en mano, cuando se nos manda. Somos objeto de cuartel y nada más.

GUARDIA CIVIL 4.º- De buena gana me lo quitaría si no tuviera hijos y mujer a los que dar el sustento. Estoy más que harto de dirigir la mano y la bala contra el rostro y el corazón de mis semejantes, y casi siempre de mis semejantes más indefensos y desgraciados: los jornaleros. ¿No se os hacen nudos las tripas oyendo la voz de esos hombres que viven como los cadáveres y se retuercen sobre sus estómagos vacíos? Atended sus gritos de angustia. Me acongoja ver en esta hora de sol y de abundancia un puñado de hombres a quienes la

sombra pone amarillos y el hambre esqueletos. Me muerdo de rabia la boca, viendo la razón porque están ahí, cuando sólo piden lo necesario para vivir con el mendrugo y el vino justos, jellos, que son los que mueven el mundo con los yacimientos de riqueza que descubren y cultivan! Oíd sus voces y compadecedlos en vez de insultarlos”.

¹⁶ Bien podría ser la situada en la Escena VII: “Parecéis un hatajo de castrados (...) ¡Todo por ese canalla que desmandó mi voz y mi vida y que voy a enterrar a puñaladas por la madre que me parió!”, en *Obra Completa*, cit., vol. II, pp. 1597-1598.

¹⁷ La Norma 14ª constaba de tres apartados: “Se prohibirá: 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 nuestras 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”. (BOE, 8 de marzo de 1963).

¹⁸ “Se prohibirán las películas que propugnen el odio entre pueblos, razas o clases sociales o que defiendan como principio general la división y enfrentamiento, en el orden moral y social, de unos hombres con otros”. (BOE, 8 de marzo de 1963).

¹⁹ “Se prohibirá cuanto atente de alguna manera contra: 1º.- La Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto. 2º.- Los principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad interior o exterior del país. 3º.- La persona del Jefe del Estado”. (BOE, 8 de marzo de 1963).

Maite Martos (2002) analiza la aplicación de estas Normas, especialmente en pp. 263-264.

²⁰ En el reverso de la solicitud se indica igualmente el cuadro artístico de la compañía, que estaba integrado por: Isabel Pinuaga, Marta Gómez de la Serna, Pilar Aristazabal, Violeta Campos Zamorano, Cristina García Rosales, Chisi Lowy, Monserrat Tarrats, Genevieve Marechal, Marie-Alix Marchan, Javier García Mauriño, Carlos Gómez Plaza, Fernando de Lanzas, Agustín Vieira, Fernando López Muñoz, José del Saz Orozco, José García Rosales, Rafael Campos Zamorano, Eduardo Córdoba, César Rodríguez Ramos, Luis Ricardo Suárez Fernández, Juan Ignacio Monge, José Cordero, Javier Mora, Carlos Hernández, Pedro Goicoechea, Mariano López de Ayala, Juan Palacios, Pepe Zárate, Carlos Solís, Carlos Marín y Carlos Acha.

Bibliografía citada

- ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Ediciones Península.
- BALSALOBRE, Juana María (1999). "Alejandro Soler: la primera puesta en escena de *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*". En: José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998*, Madrid, Visor, 503-524.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1992). *Obra Completa*. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid, Espasa-Calpe.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1977). "El labrador de más aire, de Miguel Hernández". *La Gaceta Ilustrada* (Madrid), n.º 1088 (14 de agosto): 7.
- MARTOS, Maite (2002). "La censura (1938-1978), otro elemento de la vida teatral". *RILCE* (Pamplona), vol. 18, n.º 2: 257-274. [En línea]
- Ministerio de Educación Nacional (1938). "Orden creando en la Jefatura del Servicio Nacional de Bellas Artes una sección especial con el título de 'Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales' y la 'Junta Nacional de Teatros y Conciertos'. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 132 (9 de noviembre): 2310-2311.
- (1940). "Orden de 8-III-1940 reformando la de 5 de noviembre de 1938 sobre la Junta Nacional de Teatros y Conciertos". *Boletín Oficial del Estado*, n.º 73 (13 de marzo): 1778.
 - (1947a). "Orden de 31 de diciembre de 1946 por la que se crea el Consejo Superior del Teatro, dependiente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro". *Boletín Oficial del Estado*, n.º 25 (25 de enero): 572.
 - (1947b). "Orden de 31 de diciembre de 1946 por la que se nombran los componentes del Consejo Superior del Teatro". *Boletín Oficial del Estado*, n.º 25 (25 de enero): 572.
 - (1948). "Orden de 26 de enero de 1948 sobre inspección de los espectáculos públicos". *Boletín Oficial del Estado*, n.º 30 (30 de enero): 441.
- Ministerio de la Gobernación (1935). "Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos". (Orden de 3-V-1935. *Gaceta de Madrid*, n.º 125 (5 de mayo): 1055-1070.
- Ministerio de Información y Turismo (1963a). "Orden de 26 de febrero de 1963, por la que se designan los miembros integrantes de la Junta de Censura Teatral". *Boletín Oficial del Estado*, n.º 65 (16 de marzo): 4426.
- (1963b). "Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las Normas de Censura Cinematográfica". *Boletín Oficial del Estado*, n.º 58 (8 de marzo): 3929-3930.

- (1964a). “Orden de 6 de febrero de 1964 por la que aprueba el Reglamento de Régimen Interior de la Junta de Censura Teatral y las Normas de Censura”. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 48 (25 de febrero): 2504-2506.
- (1964b). “Corrección de erratas de la Orden de 6 de febrero de 1964, por la que se aprueba el Reglamento de Régimen interior de la Junta de Censura de Obras Teatrales y las normas de censura”. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 61 (11 de marzo): 3199.
- RIQUELME, Jesucristo (2004). “Puestas en escena del teatro de Miguel Hernández”. En: Juan José Sánchez Balaguer y Francisco Esteve Ramírez (eds.), Aitor L. Larrabide (coord. ed.), *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas II Congreso Internacional, Orihuela-Madrid, 26-30 Octubre 2003*. Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández.
- (transc., ed. crítica, notas y est. preliminar) (2015). *De Nobel a novel. Epistolario inédito de Vicente Aleixandre a Miguel Hernández y Josefina Manresa*. Jaén, Espasa Libros, S.L.U-Instituto de Estudios Giennenses de la Diputación Provincial de Jaén.
- S.a. (1939). “Una ojeada retrospectiva”. *ABC* (4 de abril): 28.
- S.a. (1939). “Normas para los empresarios de espectáculos públicos”. *ABC* (8 de abril): 28.
- S.a. (1939). “Constitución del Consejo Nacional de Teatro”. *ABC* (12 de diciembre): 11.

Documentación archivística

Quién te ha visto y quién te ve. Expediente 294-68, caja 73/9673. AGA.

El labrador de más aire. Expediente 145-61, caja 73/9365. AGA.

Los hijos de la piedra. Expediente 83/67, caja 73/9587. AGA.

ORTODOXIA Y HETERODOXIA EN LA CENSURA TEATRAL TARDOFRANQUISTA: *AMOR DE CARMEN CONDE* Y *LA SED* DE CARMEN RESINO

Elena Cano Sánchez
Universidad de Alcalá



< *Instinto*, de Carmen Conde. Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá, 2025

ORTODOXIA Y HETERODOXIA EN LA CENSURA TEATRAL TARDOFRANQUISTA: AMOR DE CARMEN CONDE Y LA SED DE CARMEN RESINO

Elena Cano Sánchez

Resumen: A partir de dos generaciones de autoras, el trabajo plantea un estudio de las consecuencias que tuvo la censura en la dramaturgia escrita por mujeres en el periodo tardofranquista. Las piezas *Amor* de Carmen Conde, como representante de la Edad de Plata, y *La sed* de Carmen Resino, pionera del Nuevo Teatro Español (NTE), se encuentran insertas en los modelos ortodoxo y heterodoxo de producción literaria, no exentos de imbricación, y nos ofrecen una mirada panorámica del tratamiento de la figura de la mujer y su relación en torno a los cuidados y la sexualidad, así como de la dicotomía *viejo-nuevo*.

Palabras clave: Censura, Carmen Resino, Carmen Conde, Nuevo Teatro Español, Edad de Plata.

Abstract: The work proposes a study, based on two generations of female authors, of the consequences that censorship had on drama written by women in the late Francoist period. The plays *Amor* by Carmen Conde, as a representative of the Edad de Plata, and *La sed* by Carmen Resino, a pioneer of the *Nuevo Teatro Español* (NTE), are inserted in the orthodox and heterodox models of literary production, not exempt from overlapping, and offer us a panoramic view of the treatment of the figure of women and their relationship to care and sexuality, as well as the new-old dichotomy.

Key words: Censorship, Carmen Resino, Carmen Conde, Nuevo Teatro Español, Silver Age.

Entre la ortodoxia y la heterodoxia: la anomalía del sistema teatral del franquismo

Es sabido por todos que la historia del teatro español del siglo XX se encuentra atravesada por la vigilancia, el miedo y el castigo propiciados por los aparatos de control de la dictadura. La llegada del dictador al poder y la Ley de Prensa del año 1938 determinaron el

final de la Edad de Plata, un periodo de desarrollo teatral sin precedentes (Santos Sánchez, 2021: 14) impulsado en gran parte por una serie de mujeres que, cuando parecían empezar a alzar su voz, se encontraron de nuevo silenciadas. Así, si en el primer tercio del siglo XX el teatro fue el máximo exponente de la llegada de la modernidad estética a España, tras la Guerra Civil una gran parte de los profesionales de la escena pusieron su oficio a disposición del orden ilegítimo impuesto por el régimen de Franco, lo que constituiría la muerte de las nuevas formas exploradas durante la República, es decir, la muerte de la heterodoxia (Santos Sánchez, 2021).

Los derechos que las mujeres habían conquistado durante la Segunda República, entre los que destacaban una mayor autonomía económica, sexual y legal (Scanlon, 1986: 320), quedaron olvidados con el proyecto político del franquismo. Durante estos años de oscuridad la mujer vuelve a ser relegada al hogar y su papel se reduce a la crianza y los cuidados, conformando de este modo una nueva concepción de lo femenino. Esta política de género, como Santos Sánchez señala: “redundó en un marcado detrimento del papel de la mujer en el ámbito de la producción cultural y especialmente en el teatro” (2016: 500) y se vería reflejado en la dramaturgia de aquellas autoras que, para poder seguir participando de la vida cultural del país, tuvieron que dejar el teatro y dirigirse a otros géneros, exiliarse o acomodarse a los moldes patriarcales y nacionalcatólicos que constituyeron la nueva ortodoxia del franquismo¹. Sin embargo, Larraz y Santos Sánchez (2021) señalan que el sistema literario que se construye bajo el franquismo como producto de la censura es realmente anómalo, como no podía ser de otro modo al derivar de un estado de excepción político. Además, lo veremos más adelante, en el arte teatral esto se verá acentuado por su compleja naturaleza. Ambos especialistas elaboran una lista de las siete condiciones que determinan una producción y distribución literaria anómalas durante la dictadura:

El fin abrupto de la modernidad, la amputación de la literatura del exilio, la hostilidad frente a las literaturas catalana, vasca y gallega, la imposición de la censura, las limitaciones en el acceso a la literatura extranjera, la tutela sobre la crítica, la historiografía y la teoría literarias, y la génesis de un canon naturalizado y perpetuado por generaciones posteriores. (Larraz y Santos Sánchez, 2021: 15-17)

Todos estos factores devienen en dos corrientes mayoritarias de producción: lo que no se puede decir frente al retorcimiento de aquello que no se puede decir para ser dicho,

o, “la heterodoxia frente a la ortodoxia” (Santos Sánchez, 2021: 18). La cancelación de la heterodoxia se da mediante la fiscalización y la censura, es decir, se produce una muerte por asfixia de la misma. Mientras, se generan una serie de discursos que reemplazan la heterodoxia para ser convertidos en canon. En otras palabras “Bernarda sabe qué es lo que no puede ser dicho y entonces forja el discurso que sí puede decirse” (18).

Esta influencia fue ejercida por los Aparatos Teatrales de Estado, cuya función era intervenir en el teatro “con el fin de convertirlo en una herramienta destinada a crear, proteger, difundir e imponer un discurso propio a través del género teatral” (Santos Sánchez, 2015: 175). El teatro, por resultar de un compendio de distintas disciplinas, por su capacidad para negar con otro lenguaje lo que se está diciendo con el texto, estuvo más vigilado que otras disciplinas; es decir, la censura operó más allá del nivel textual. El arte teatral, por su carácter colectivo que dista de la recepción individual de la novela o la poesía, “le habría brindado al teatro republicano tanto antes de 1936, como sobre todo después de esa fecha un enorme potencial movilizador que lo hacía susceptible de derivar en movilización política” (Santos Sánchez, 2021: 17). Así, al tener un abanico mucho más amplio de lenguajes que operan a la vez, lo anómalo, lo insólito, lo singular encuentran “un mayor espacio para campar libremente” (15).

La imposición de la ortodoxia acarrió una gran ausencia en cuanto a la renovación de las temáticas, que se redujeron a las típicamente masculinas (Santos Sánchez, 2016); por ello los especialistas han considerado que hasta la década de los ochenta (Serrano, 1994) no hablamos de una dramaturgia femenina que devendría en una dramaturgia feminista. Aquellas autoras de la Edad de Plata que se embarcaron en la tarea de producir teatro durante el franquismo con el propósito de estrenar no tuvieron otro remedio que acomodarse al canon patriarcal de la época desarrollado por los autores e impuesto por el régimen. En su trabajo *Dramaturgas españolas de hoy* (1988), Patricia O'Connor señala que las dramaturgas del franquismo tuvieron que idealizar la maternidad y “pintar de un modo positivo a la mujer sumisa cuya principal meta es agradar y servir al hombre al tiempo que ponen en ridículo a la mujer independiente o intelectual” (1988: 108).

No será hasta la última etapa de la censura, conocida como periodo de *apertura* e iniciada con la llegada de Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo en el año 1962, cuando los jóvenes autores y autoras del Nuevo Teatro Español (NTE), condenando el costumbrismo burgués y los valores arcaicos del modelo ortodoxo, comiencen a escribir

de forma revulsiva una serie de textos de las más variadas temáticas, enfoques y estilos. Fraga situaría al frente de esta dirección general a José María García Escudero, que ya había tenido el mismo cargo en el año 1951. Escudero permaneció allí entre los años 1962 y 1967², realizando una serie de reformas en la férrea censura, pues la España franquista, “más dependiente en lo económico de los países de su entorno (...) tuvo que darse una apariencia de democratización” (Santos Sánchez, 2016: 503). Sin embargo, Muñoz Cáliz señala que, aunque pretendieran dar un aire renovado, “En realidad, el funcionamiento de la Junta no varió en gran medida; únicamente se regularon modos de actuar que ya existían de hecho” (2005: 136).

Tanto en las Normas Generales como en las Normas de Aplicación, emitidas en febrero del año 1963, podemos apreciar una gran cantidad de prohibiciones cuyo propósito era “disponer de un documento legal al que aferrarse cuando se tomaba la decisión de prohibir una obra” (137). No obstante, el Régimen no quiso concretar unas normas que le comprometieran para tener un mayor poder y controlar cada una de las producciones en concreto:

Por otra parte, esta indefinición de las normas está estrechamente relacionada con la ausencia de un sistema ideológico franquista: las diferencias ideológicas que existían en el propio seno del franquismo, y la Junta de Censura no había de ser una excepción, dieron lugar a diferentes interpretaciones de las normas. No obstante, ante estas divergencias, van a prevalecer, en la mayoría de las ocasiones, los criterios más intransigentes, al igual que en etapas anteriores. (Muñoz Cáliz, 2005: 139)

En este periodo, en el que el régimen comienza a dar sus primeras muestras de flaqueza, surge un conjunto de dramaturgos –Jerónimo López Mozo, José Ruibal, Luis Matilla o Alberto Miralles–, entre los que situamos a Carmen Resino, que quiere romper con la ortodoxia impuesta en las tablas durante el franquismo, pues estos jóvenes eran herederos de las vanguardias europeas (Feuillastre, 118) que el franquismo no había dejado que permearan hasta el momento. Lo curioso de este movimiento es que no se trata de una escuela definida, sino que las obras eran heterogéneas con algunos puntos en común. En esta etapa podemos apreciar algunas similitudes en la dramaturgia de dicha generación de artistas –el tratamiento del tiempo, del espacio y de los personajes–; sin embargo, prima la heterodoxia como respuesta a la censura (118).

Los textos que estudiaremos a continuación, *Amor*, de Carmen Conde, y *La sed*, de Carmen Resino, fueron escritos al final de la década de los sesenta y principios de los setenta³ y podrían ser iluminadores para el estudio de las consecuencias de la censura en la última etapa del franquismo. Carmen Conde, aquí traída como representante de la Edad de Plata, pertenece al grupo de mujeres que formaron parte importante de la vida política y cultural del país durante la Segunda República y que durante la dictadura tuvieron que amoldar su estilo a las temáticas y formas propias del franquismo. Sin embargo, como consecuencia de los postulados que Larraz y Santos Sánchez (2021) consideran que determinan un sistema anómalo y que vimos anteriormente, sigue una serie de estrategias discursivas que podrían acercar su teatro a la corriente posibilista como producto de la autocensura, sin que su obra se encuentre exenta de algunos de los valores tradicionales defendidos por el régimen, como la familia o la moral católica.

Por su parte, Carmen Resino con su obra *La sed* se encontraría inserta en el modelo heterodoxo de producción literaria que se da durante la apertura como respuesta al Régimen. Su también breve pieza, que fue sometida a variaciones y tachaduras por parte del órgano censor, así como condenada a estrenarse ante un muy reducido número de espectadores (Santos Sánchez, 2016), da muestra de una nueva corriente de dramaturgas que quieren romper con los convencionalismos de la dictadura franquista. De hecho, como veremos, *La sed* podría ser pensada como una producción que resulta de la oposición directa a las Normas de Aplicación, en especial a la Norma 9, que insistía en la prohibición de las relaciones sexuales ilícitas, la prostitución, la expresión de las “perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario” (cit. Muñoz Cáliz, 2005: 138), las escenas de violencia, brutalidad y terror y, en general, las que ofendieran la dignidad humana. Aunque la pieza tuvo que pasar por el tamiz de la censura, llegó a estrenarse en una sesión de teatro de cámara con un público mucho más reducido.

Pese a que tradicionalmente se ha considerado que en este periodo hay una mayor tolerancia, no hay un crecimiento del número dramaturgas. Sí se da, en cambio, una mayor representación del cuerpo de la mujer en relación a la sexualidad; lo veremos claramente en *La sed*. Por ello, si tras la Guerra Civil gran parte de las mujeres que escribían teatro lo habían relegado a un segundo plano para dedicarse a la poesía y la novela, en este nuevo periodo las autoras seguirán escogiendo la poesía y la novela, pero ahora lo hacen como forma de protesta hacia lo que para ellas suponía una cosificación de la mujer:

La nueva fisicidad del teatro permitía una cosificación del cuerpo de la mujer que pudo determinar que muchas autoras se volcaran en otros géneros como forma de protesta. Hubo, en cualquier caso, autoras teatrales en esta nueva etapa del franquismo. La gran mayoría continuó vehiculando en sus obras los valores de madre católica, esposa y ama de casa diligente, perpetuando así los moldes de la literatura dramática al uso. (Santos Sánchez, 2016: 503)

Además, en este periodo encontramos expedientes de censura que contienen algunos comentarios que permiten pensar en el inicio de la dramaturgia femenina. Veremos cómo en el expediente de *La sed* de Carmen Resino –que, a diferencia de las autoras de la Edad de Plata, no tuvo que enfrentarse a la etapa más férrea de la censura, lo que se aprecia en la autonomía de su escritura– se hace alusión a unos rasgos específicos de la escritura femenina (Santos Sánchez, 2016).

La elección de las obras aquí estudiadas se debe a la escasa diferencia temporal que existe entre la elaboración de ambas piezas dramáticas, así como a la similitud en los temas que se abordan. Como ocurre en la mayor parte de los textos de Nuevo Teatro Español, la dicotomía *viejo-nuevo* se encuentra presente en ambas piezas, que tienen como protagonistas a una pareja de mujeres cuyas vidas se encuentran atravesadas por el amor y la sexualidad respectivamente, así como por el deseo de ser libres y la imposibilidad de serlo. Los textos nos ofrecen una mirada panorámica del tratamiento, en cada una de las generaciones, de la figura de la mujer como cuidadora, de la sexualidad ligada a la honra y la dignidad, y del conflicto generacional.

Empezaremos por *Amor*, una breve pieza que, aunque *a priori* presente rasgos del modelo ortodoxo impuesto durante el franquismo, no se encuentra exenta de complejidad y nos puede ayudar a ilustrar el crecimiento de las autolimitaciones durante este período.

Amor de Carmen Conde, una producción ortodoxa y posibilista

Carmen Conde (1907-1996), una de las voces más representativas de la generación del 27 y perteneciente al conocido grupo de *Las Sinsombrero*, nace en Cartagena, donde fundaría junto a su marido, el poeta Antonio Oliver, la primera Universidad Popular de esta ciudad en el año 1931. Poeta, novelista, ensayista y dramaturga, fue la primera mujer elegida académica de la Real Academia Española en el año 1979. Su producción literaria fue muy fecunda



Carmen Conde. (Procedencia: revista *Zenda*)



Carmen Conde Abellán.
(Procedencia: web *Historia Hispánica*.
Real Academia de la Historia)

durante los años cuarenta, en los cuales publicó cuentos, ensayos y obras de tono religioso con seudónimos; los mismos años en los que recibió una doble denuncia por haberse decantado por la República.

A pesar de que su producción dramática es amplia, no hay ningún expediente que certifique que la autora enviara obra alguna a censura (Álava, 2022). Si bien, como se dijo, gran parte de las mujeres dejaron de cultivar el teatro, lo cierto es que los estudios centrados en las dramaturgas de la Edad de Plata y la Segunda República, así como en las escritoras del exilio, revelan que el trabajo de la mujer fue prolijo (Santos Sánchez, 2016). Así lo demuestran las últimas aportaciones sobre el teatro de Carmen Conde, que manifiestan que, aunque la autora nunca tuvo intención de publicar muchas de sus obras, tampoco tuvo la intención de dejar de escribirlas⁴.

Una de estas aportaciones es el segundo volumen de *Teatro inútil*, que se compone de una serie de textos que fueron encontrados en una carpeta junto con una lista de quince títulos, de los cuales doce eran guiones de TV escritos a finales de la década de los años sesenta y que parecen provenir “de una adaptación de una obra dramática anterior” (Álava, 2022: 25). La primera parte de *Teatro inútil* fue publicada en el año 1971 y sus piezas breves escritas para radio y televisión comenzaron a escribirse en la década de los años veinte constituyendo lo que sería “el origen de la dramaturgia de Carmen Conde” (2022: 20). Los textos que componen el primer volumen, que fueron escritos en su primera etapa como dramaturga, de corte más existencialista y cuyos personajes son “más alegóricos y no tan modernas en temática” (22), son muy distintos a los que escribió durante el periodo de apertura, donde se inserta *Amor*.

En general, la temática de los guiones de finales de la década de los sesenta es variada, y encontramos en ellos una voluntad de experimentación literaria: “sustituyendo el diálogo por el gesto y las posibilidades narrativas de la cámara, que acercaba su dramaturgia a la vanguardia” (2022: 36-37). Álava señala que la aparente predisposición de la autora para publicar estas piezas contrasta con el hecho de que no vieran nunca la luz (2022: 129). Y, aunque aquellos textos no fueron publicados ni representados, merece la pena que les prestemos especial atención, pues podrían representar “un momento cumbre en la producción dramática de Carmen Conde en lo que a vanguardismo se refiere” (37).

Amor tiene como protagonista a María, “una Anciana o mujer madura cerca ya de la vejez” (Conde, 2022: 129), que recibe la visita de un joven para informarla de que su pro-

metido, que desapareció hace treinta años, ha sido encontrado como si el tiempo nunca hubiera pasado por él: “un muchacho, muerto pero intacto...: ¡tan joven como el día que se quedó encerrado allí!” (131). El muchacho que aparece tras treinta años muerto, Juan, es minero. María, al escuchar la noticia, decide ponerse el traje de novia que nunca llegó a estrenar e ir a casarse con él al cementerio.

Recordemos que Carmen Conde y María Cegarra Salcedo escribieron *Mineros* de manera conjunta entre los años 1932 y 1933, aunque, finalmente, la elaboración del texto quedó en manos de Carmen Conde, que redactó su última versión en 1937. Debido al contenido social y político de la pieza nunca fue estrenada, pero revela el interés de la autora por no abandonar el género teatral en su vertiente más política, pues lo que llevó a Carmen Conde a escribir sobre la mina serían las revueltas sucedidas en La Unión en 1916⁵, territorio cartaginés donde nació Cegarra Salcedo.

Desde la acotación inicial sabemos que María “es una mujer del pueblo, con cierta belleza marchita y gran dignidad” (130). Esta acotación, que alude a la gran dignidad de María, acompañada de la acción de ponerse el traje blanco para casarse, podría sugerir que la protagonista se mantiene virgen y fiel a su promesa, un rasgo de la moral femenina católica que se impone en el modelo ortodoxo. Aunque el encuentro de María con el fallecido en la mina podría ser interpretado como un velado discurso político, lo cierto es que la autora presenta a una protagonista que no desafiaría ninguno de los artículos de la Norma de Aplicación 9 que vimos anteriormente:

PABLO.— Íbais a casaros dentro de una semana, cuando él bajó a la mina y se quedó allí (...)

PABLO.— Han pasado 30 años...

MARÍA.— ¡¡Treinta años!!

PABLO.— No te has movido de aquí. (...)

MARÍA.— Hasta el traje de novia, que no estrené, sigue guardado en el arca. (*Pausa.*) Las flores... claro, están muy secas; como mi cuerpo. (Conde, 2022: 130)

En las primeras producciones dramáticas de Carmen Conde, como suele pasar en la mayor parte de los textos escritos por las dramaturgas de la Edad de Plata en los años cuarenta y cincuenta, si un personaje femenino traspasa algún límite impuesto por la moral



Carmen Conde con María Cegarra, 1935. Procedencia: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

franquista, como el adulterio, se le somete a un final aleccionador (Santos Sánchez, 2016). Un ejemplo muy significativo es *Instinto* (1939), texto inédito hasta la fecha en el que la protagonista, Elisabeth, transitará hasta cinco cuadros buscando la libertad lejos del matrimonio tradicional y la maternidad, pues este se encuentra impregnado de obligaciones que coartan su libertad, así como de encuentros con hombres que quieren poseerla agotando su singularidad. En *Instinto* encontramos un uso alegórico mucho mayor que en *Amor* y, a pesar de que la pieza nos hable de la asfixia de una mujer que quiere romper con los roles tradicionales, en el último cuadro será castigada: terminará a los pies del ángel San Gabriel junto a las Virtudes Teologales y las Buenas Costumbres dejándose fecundar. Esto no ocurre en *Amor*, pues la protagonista, María, lleva treinta años ejerciendo un comportamiento ejemplar: se mantiene virgen y a la espera de la vuelta de Juan.

Veremos cómo uno de los mayores cambios que se da en el tardofranquismo como producto del cambio de paradigma es este: las dramaturgas del Nuevo Teatro Español se niegan a volver al final de sus piezas al *status quo*. Muestra de ello es *La sed*, en la que una mujer que se aleja categóricamente de la moral tradicional vive la muerte de su abuela como un alivio. Como señala Santos Sánchez, “en esta nueva etapa el final redentor deja de ser necesario y el castigo llega no por parte de las autoras, sino de la censura” (2016: 506). Sin embargo, en *Amor* el castigo no llega porque no es necesario, rasgo que podría ser pensado como producto de la autocensura. Además, es importante señalar que *Amor*, aunque parece ser un fragmento de una pieza teatral mayor, fue retocado para televisión, un medio de propaganda donde la censura y el control serían férreos.

Amor cuenta con tres personajes: María, Muchacha –cuyo papel se reduce a los cuidados de María– y Pablo, y llama la atención que, aunque Pablo inicie la acción llamando a María (“HOMBRE.– ¡María, María! ¿Estás ahí?” (Conde, 2022: 129), no tendrá nombre hasta que María lo designa en su primera intervención: “MARÍA.– ¿Qué quieres, Pablo? ¿Por qué me llamas con esos gritos?” (130). La Muchacha, aun teniendo un papel protagónico en la pieza, nunca será llamada por su nombre; tampoco María la nombra. La dicotomía *nuevo-viejo*, que se encuentra muy presente en el Nuevo Teatro Español, vehiculará la acción en ambas obras por medio de los personajes de María y Muchacha, y de Nieta y Abuela, aunque las tensiones que muestran una y otra relación son categóricamente distintas. En *Amor* las acotaciones señalan que la Muchacha acude a ayudar a María, la sostiene, la apoya; en definitiva, aparecen una serie de cuidados que, como veremos, la Nieta de *La sed* se niega a realizar:

ORTODOXIA Y HETERODOXIA EN LA CENSURA TEATRAL TARDOFRANQUISTA...

MARÍA.— ¡Anda, hija, ayúdame a vestir! (...)

MARÍA.— Mi traje de novia está nuevo, como dijo Pablo que se mantiene mi Juan. Este es su anillo, que le voy a poner ahora.

No se las ve, solo se las oye.

MUCHACHA.— No corra usted, no vaya a caerse, hay tiempo, ¡la esperan en el cementerio!

MARÍA.— ¡Pero si es mi boda, hija mía! ¡Por fin voy a casarme con Juan! Ya he envejecido, pero como él no me verá no tendré vergüenza de su juventud.

En el umbral reaparece MARÍA, vestida con sus viejas pero intactas galas nupciales. La sigue la MUCHACHA, amparándola con su mirada de dolor y de admiración a un tiempo. (Conde, 2022: 132-133)



Instinto, de Carmen Conde. Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá, 2025

La mirada de admiración de la Muchacha contrasta con el desprecio que la Nieta mostrará a su doliente abuela. Como adelantaba en un inicio, las estrategias de Conde entre la ortodoxia y la heterodoxia son complejas, pues en este caso mantiene los roles femeninos de los cuidados impuestos por la propaganda franquista.

Por otra parte, resulta llamativo el que la dicotomía *viejo-nuevo* también se dé entre Juan, el fallecido, y María; sin embargo, al contrario de como sucede generalmente en el NTE, Juan no aparece asociado a la decrepitud y la enfermedad, a pesar de estar muerto: “PABLO.— Era tu Juan, María. ¡Idéntico al día en que lo perdiste!” (131). En el NTE, la dicotomía *viejo-joven* quiere plasmar un encuentro entre el régimen franquista y lo que está por venir, lo viejo asfixia a lo nuevo, la decrepitud e incluso lo cadavérico se trata como una alegoría del dictador y del final del régimen; lo veremos en el análisis de *La sed*. Sin embargo, el cuerpo que aquí aparece después de treinta años se encuentra intacto, no hay descomposición, está exactamente igual que en el momento en que quedó sepultado en la mina. El cuerpo de Juan es bello, impertérrito, casi como si esperara ser encontrado, lo que podría ser pensado como el encuentro con aquello que durante treinta duros años de luto se perdió. La obra cerraría con un primer plano del retrato de “Juan, un joven minero” (133), un retrato que siempre estuvo allí.

La sed de Carmen Resino, una respuesta heterodoxa a la censura

Carmen Resino nace en Madrid en el año 1941 y su gran producción teatral, así como su interés por explorar los temas sociales desde una perspectiva crítica, la convierten en una de las dramaturgas más relevantes de finales del siglo XX e inicios del XXI (Torres, 2023). Resino es una autora representativa del Nuevo Teatro Español por su compromiso político en el teatro y su especial actividad durante los primeros años de democracia (Santos Sánchez, 2016).

En el año 1986, conocedora de que el género teatral se encuentra, dicho en sus propias palabras, “huérfano de mujeres”, funda y acepta el cargo de presidenta de la Asociación de Dramaturgas Españolas. La fundación de dicha institución supuso un punto de partida para el “incremento de la presencia de las mujeres en la escena teatral, para el (re)nacer de la dramaturgia femenina en España” (Torres, 2023). Autora de más de cincuenta títulos de

las más variadas formas teatrales, es considerada pionera del teatro feminista. Y, aunque su obra puede ser iluminadora para estudiar el rol de la mujer desde una perspectiva de género, en el año 1996 la propia autora desecha dicha etiqueta en una entrevista, pues considera que no escribe guiada por un sexo, sino que su condición de mujer le influye a la hora de escribir (Gabrielle).

El gran tema de su teatro será “el conflicto entre realidad y deseo o individuo y sociedad” (Torres, 2023); sin embargo, la vejez, las relaciones familiares, la violencia de género y la enfermedad serán temas recurrentes en su teatro desde sus inicios como dramaturga; *La sed* es muestra representativa de ello. “Todas estas inquietudes configuran un teatro de la “mordedura” (en términos *artaudianos*), que se enfrenta directamente al lector y al espectador revelando realidades incómodas que, en ocasiones, nos violentan” (Torres, 2023).



Carmen Resino junto a Antonio Buero Vallejo y Virtudes Serrano, durante un homenaje a Buero Vallejo



Carmen Resino

Si veíamos con *Amor* que la autora mostraba una intención de experimentación literaria que la acercaba a las nuevas corrientes de vanguardia “sustituyendo el diálogo por el gesto” (Álava, 2022: 36-37), en la dramaturgia de Carmen Resino la *neovanguardia* de los años setenta ejerce su influencia ilustrando un conjunto de signos escénicos: “donde el texto y la representación forman una unidad indisoluble para la expresión dramática. Dentro del conjunto de signos escénicos, el gesto y el grito elocuentes contribuyen a despertar la incomodidad del espectador, a desactivar su amnesia perceptiva” (Torres, 2023).

En 1969 Carmen Resino presenta su primera obra a censura, *Cero*, y su informe no muestra complicaciones. Sin embargo, en 1970 presenta *Colisión* y se “afean las derivaciones sexuales de tratamiento típicamente femenino”. Estas palabras de uno de los censores dan por sentado que existe un teatro femenino, o al menos “una manera femenina de abordar ciertos temas relacionados con la moral sexual” (Santos Sánchez, 2016: 505). Su obra más polémica y la que aquí abordamos es presentada a censura en el año 1972. *La sed*, considerado por Patricia O'Connor un monólogo femenino de tendencia intimista y psicológica (2006: 29), es un breve texto con formato de café-teatro que aborda la relación de una abuela y una nieta como trasunto de la incomunicación y la soledad, temas que, en el periodo aperturista, empezaron a ser tratados más frecuentemente. También ha sido considerada una crítica a la falta de cuidado de los mayores, que cuando ya no sirven son relegados a un segundo plano.

La obra se aprobó para sesiones de teatro de cámara, pues la asistencia sería mucho menor y el público más controlado, pero el expediente recoge hasta cinco informes y distintas tachaduras que, finalmente, no se impusieron (Santos Sánchez, 2016: 506). Si observamos las Normas de Aplicación que concretaban los temas y situaciones que debían prohibirse, resulta llamativo que se propusiera su prohibición por “las más elementales normas del buen gusto” y no por el carácter sexual y el ataque a la institución familiar (507), cuando la dramaturgia de Resino desafiaba la mayor parte de la Norma 9:

La Norma 9 insistía en la sexualidad al prohibir la presentación de las “perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario”, a menos que estuviera exigida por el desarrollo de la acción y tuviera una clara y predominante consecuencia moral (9ª, 1º); (...) A continuación, se volvía a insistir en el tema de la sexualidad al prohibir las imágenes y escenas que pudieran provocar “bajas pasiones” en el espectador normal (...). También la violencia quedaba vetada, al prohibirse las imágenes y escenas de brutalidad, crueldad y terror,



presentadas de manera “morbosa o injustificada” y, en general, las que ofendieran “la dignidad de la persona humana” (12^a); además, el veto se extendía a las expresiones coloquiales y las escenas de carácter íntimo que atentaran contra “las más elementales normas del buen gusto”. (Muñoz Cáliz, 2005: 138)

Diego Santos (2016) ha señalado que la censura abogó por la prohibición de la obra alegando que era de mal gusto porque los motivos reales hubieran supuesto un halago para la autora: “para evitarlo la censura opta precisamente por no incidir en este carácter de provocación y por silenciarlo, ya que considera que airearlo redundaría en una mayor protección de la autora” (507). La protagonista de la obra, la Nieta, fue tildada de *ninfómana*, término que Diego Santos señala como muy frecuente en la época y que “se aplica sin criterio para toda mujer que sale de la ortodoxa moral sexual del franquismo y expresa libremente sus deseos sexuales” (2016: 506).

La sed tiene como protagonistas a dos mujeres, Nieta y Abuela⁶, que durante la pieza suplicará “agua” hasta en diecisiete ocasiones. Mientras la Abuela pide agua, deseo que nunca será saciado, la Nieta fantasea frente al espejo con la posibilidad de dejar de ser virgen y entregarse al deseo sexual en un tono abiertamente erótico y explícito:

NIETA.– (*Golpeando el suelo y rompiendo a llorar rabiosa.*) ¡Estoy harta, harta, harta de ser completa y monstruosamente virgen! (...) Mi abuela diría que es una virtud... (*Vuelve a reír.*) ¡Claro, ¿qué van a decir para consolar? (*Sigue riendo.*) ¡Fregona y virgen! ¿No es totalmente lamentable?”. (Resino, 1980: 65)

Si en *Amor* se establecía una relación de admiración de la joven hacia la anciana, una anciana que se mantiene virtuosa, a la Nieta ya no le sirve la misma imposición moral; la virginidad ahora es vista como una monstruosidad y la anciana como una representante de la tradición castrense. En *La sed* la virginidad se expresa como una imposición que asfixia a la protagonista; en *Amor* la espera de la viuda sin entregarse a ningún otro hombre durante su vida, lejos de la resignación, opera como artefacto romántico, es decir, una forma de salvaguardar la moral católica sujeta a la familia que imperó durante el franquismo.

Una característica esencial del Nuevo Teatro Español, y que también se da en *La sed*, es la dominación de un personaje sobre el resto, “un personaje particularizado que ejerce fuerza y poder sobre los personajes oprimidos” (Feuillastre, 2021: 128), lo que se ha inter-

pretado generalmente como un trasunto del dictador. Esta dicotomía de opresor y oprimido en la obra de Carmen Resino es compleja. Por un lado, podríamos pensar que la figura joven, la Nieta que deja morir a la Abuela de sed, podría ser el personaje dominante: un cuerpo sano que no ayuda a otro cuerpo vulnerable. Sin embargo, el peso de las tradiciones y la opresión ejercida por la moral dañan a la joven y no le permiten experimentar su deseo. *La sed* aborda de forma simbólica, a través de dos personajes-signos, el conflicto entre dos generaciones: una que está a punto de morir y que además es deseado que así sea para la liberación de las nuevas generaciones, y otra que espera la liberación sexual como analogía del deseo de libertad.

El texto está impregnado de una sexualidad desorbitada e inquietante, pero también de un intento de reapropiación del cuerpo de la mujer, algo que durante estos años se toma como objeto revolucionario y como oposición a la moral católica. Del mismo modo, el lenguaje se aleja de los tonos poéticos, melodramáticos y evasionistas de las dramaturgas del primer franquismo y que podemos observar en la dramaturgia de Conde. El lenguaje que adopta Resino es explícito y directo, introduce insultos y palabras malsonantes, así como gritos para mostrar el malestar de los personajes. Virtudes Serrano señala que la autora introduce todos estos elementos siendo conocedora del teatro de la crueldad y su expresionismo deformante (1994: 38).

Si la Nieta fantasea durante toda la obra con que habla, acaricia o incluso retoza con distintos hombres, no nos puede pasar desapercibida la cuestión de clase que Resino, cuya preocupación por lo social se manifiesta a menudo en su teatro, introduce como rasgo del personaje, que es fregona y pobre, lo que hace que los hombres la rechacen. La Nieta dice que mientras friega las oficinas de algún señorito, este “¡se atreve a tocarme el culo mientras friego! (*Pausa.*) Por eso me fui contigo una tarde, (...) para que al menos se me toque cuando a mí me dé la gana” (Resino, 1980: 61).

NIETA.— (...) Y él, después de poseerme, ¡el gran hombre! ¡El hombre superior no podía salvarnos y salvarme, que hablaba de caridad porque era rico como para poder sentirla, me arrastró, me escupió, le faltó pegarme, y se avergonzó de haber estado conmigo. (*Ríe de un modo completamente desgarrado.*) ¡Sé de buena tinta que tuvo escrúpulos, que guardó un enorme aseo porque temía que le hubiera contagiado alguna enfermedad... (*Sigue riendo.*) Él, el superhombre, me temió; y desde entonces comprendí que no podía esperar de él y de tantos como él otra cosa que ayuntamientos de los que luego se avergüenzan. ¡Y si vieras las cosas

que escribe en los periódicos el superhombre! (Ríe.) Incluso defiende nuestra clase... (...) pero yo sé que sólo pretende ganarse nombre a costa nuestra, engordar a costa nuestra. (62)

El señorito representa la hipocresía de la moral franquista; por ello, la maternidad queda expuesta como un mandato moral impuesto por la clase dominante que no siempre seguirían:

Siempre nos toca a las pobres tener hijos naturales. (Ríe.) Las ricas no los tienen: serán menos prolíficas y tendrán más picardía. Más y menos: suma y resta de todas las circunstancias. Nosotras debemos ser muy prolíficas, muy conejas, muy estúpidas... (63).

El final de la pieza es sobrecogedor, la Abuela muere de sed y la Nieta, al ser consciente de esto, cambia radicalmente su actitud y movimiento: “(*Vuelve al espejo. Empieza a vestirse lenta e indiferentemente. Luego se queda un instante quieta mirándose en él*)” (66). Así, con la serenidad que no ha tenido durante todo el monólogo, terminará de arreglarse y saldrá de escena tranquila, liberada, tras pronunciar unas últimas palabras: “¡Todos tenemos sed!”. Pero en este final no hay castigo, no hay culpa, en definitiva, no hay ninguna expresión de los roles tradicionales de la mujer ni de los esperados castigos al final de las piezas que permitían a las dramaturgas de la Edad de Plata transgredir, en mayor o menor medida, algunos de los mandatos de la moral católica.

Conclusiones: hacia una dramaturgia feminista

Como adelantábamos en un inicio, el sistema teatral que se genera durante la dictadura es anómalo y el estudio de la producción literaria y, en especial, teatral de las autoras que escriben bajo el condicionante de la censura no se encuentra libre de tiranteces. De la puesta en común de ambas piezas teatrales que, *a priori* podría ser vista con recelo por la lejanía generacional de Carmen Conde y Carmen Resino, así como por su distanciada dramaturgia, podemos extraer como conclusión que una de las mayores diferencias entre un modelo de escritura y otro, que han sido traídos aquí como representantes de la ortodoxia y la heterodoxia, es el tratamiento de la figura de la mujer.

Hemos visto cómo si bien Carmen Conde elige la historia del encuentro entre María y Juan, que fue sepultado en una mina hace treinta años, posiblemente para hablar de forma velada de un conflicto político que ya abordó en *Mineros* en el año 1937, decide en cambio no sobrepasar ningún límite en la construcción de los personajes femeninos, que mantienen los valores propios del franquismo. Sin embargo, por la anomalía del sistema teatral de aquellos años, sería osado extraer conclusiones claras sobre en qué casos las dramaturgas censuraban a sus personajes por identificación con la moral católica o como producto de la autocensura, como tampoco es posible vislumbrar cuándo un rasgo de escritura deja de ser producto del miedo para empezar a ser una idea compartida.

En cambio, *La sed*, traída aquí a colación como representante de la heterodoxia propia del Nuevo Teatro Español, se muestra como un revulsivo frente a los convencionalismos y formas que imperaban durante el Régimen. La reapropiación del cuerpo de la mujer, la denuncia social, el rechazo a los cuidados por parte de la Nieta, como también a un pasado decrépito que la asfixia, y la desorbitada sexualidad como signo de los derechos sexuales de las mujeres perdidos durante la dictadura, apuntarían hacia el inicio de un teatro femenino cuyos temas fundamentales serán la base del teatro escrito por mujeres desde finales del siglo XX hasta el teatro actual. Y, aunque hasta los años ochenta no hablaremos de un teatro feminista, el trabajo de las autoras del último franquismo se revela necesario para el estudio de la dramaturgia de mujeres en España que, como he intentado desarrollar a lo largo del trabajo, con mayor o menor suerte formaron parte de la historia del teatro español del siglo XX.

Notas

¹ Pilar Millán Astray o Julia Maura, por su afinidad ideológica y relaciones familiares, seguirán estrenando durante la dictadura. Sin embargo, el trato hacia las escritoras seguía siendo paternalista y estas nunca obtendrían el reconocimiento que tendrían los autores (Santos Sánchez, 2013).

² Escudero fue cesado en diciembre del año 1967 y con su cese desaparece la Dirección General de Cinematografía y Teatro para fusionarse, durante un breve período, con la de Información, a cargo de Carlos Robles Piquer. En enero de 1968 se crea la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, con Enrique Thomas de Carranza al frente, al tiempo que la Subdirección General de Teatro pasa a manos de Antolín de Santiago Juárez, a quien también se nombra director del Organismo Autónomo de Teatros Nacionales y Festivales de España (Muñoz Cáliz, 2005: 135).

³ *La sed* fue presentada a censura en el año 1972 y *Amor* fue escrita entre 1967 y 1969 para televisión, aunque no sabemos la fecha exacta de su escritura y podría resultar de una adaptación de un texto teatral anterior, *Mineros* (1937).

⁴ Entre ellas destacamos las publicaciones de la editorial Torremozas de *Mineros* (2018), editada por Fran Garcerá, *Teatro inútil* (II) (2022) por M. Eugenia Álava, u *Oíd la vida* (2019), por Anna Cacciola. Recientemente el Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá ha estrenado el montaje de *Instinto*, una pieza inédita de Carmen Conde que será publicada próximamente en la editorial Torremozas por M. Eugenia Álava y Sergio Santiago Romero. *Instinto*, un auto sacramental vanguardista, fue escrita en el año 1939 y aborda la violencia de género y las formas convencionales desde una postura crítica. Al inicio del manuscrito se encuentra una nota de la autora que dice “Debe permanecer inédito hasta que lo rompa”.

⁵ Las reivindicaciones de 1916, respaldadas por los sindicatos UGT y CNT, consistían en un aumento de salario de cinco reales semanales, la erradicación de vales de una vez para siempre y que el carburo y piedra utilizados para iluminar las galerías de las minas durante las largas horas de trabajo fueran pagados por los patronos. El 8 de marzo de 1916 el diario republicano *El Radical* anuncia en su portada los fusilamientos en masa de los obreros de La Unión: “Aumenta considerablemente el número de obreros muertos y heridos. Todavía no se sabe quiénes son los tres heridos de la fuerza pública” / “La patraña del empleo de dinamita por los obreros ha sido desmentida. Tampoco dispararon. Sin toques de atención se cargó contra ellos”.

⁶ Los nombres genéricos del Nuevo Teatro Español tenían el objetivo de universalizar la crítica de la obra: “el hombre representa a todos los hombres, un joven a todos los jóvenes, una madre a todas las madres, etc.” (Feuillastre, 2021: 127).

Bibliografía citada

- ÁLAVA, M. Eugenia (2022). “El ‘Teatro Inútil’ de Carmen Conde: inicios de una dramaturgia alegórico-simbólica y neovanguardia como cénit a finales de los años sesenta”. En: M. E. Álava (ed.), *Cada mujer en su vida / Teatro inútil. El apogeo de la vanguardia en la dramaturgia de Carmen Conde*. Madrid, Ediciones Torremozas, 19-42.
- CONDE, Carmen (2022). “Amor”. En: M. E. Álava (ed.), *Cada mujer en su vida / Teatro inútil. El apogeo de la vanguardia en la dramaturgia de Carmen Conde*. Madrid, Ediciones Torremozas, 129-133.
- FEUILLASTRE, Anne L. (2021). “Estudio de los elementos constitutivos del Nuevo Teatro Español: entre crítica y necesidad de esquivar la censura”. En: Diego Santos Sánchez (ed.), *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 117-136.
- GABRIELLE, John P. (1996). “Entrevista con Carmen Resino”. *Estreno*, 2: 32-34.
- LARRAZ, Fernando y Diego Santos Sánchez (2021). “La literatura bajo el franquismo: anomalías de un sistema”. En: Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 9-26.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- O’CONNOR, Patricia W. (1987). “Las dramaturgas españolas y la ‘otra censura’”. En: Manuel L. Abellán (ed.), *Censura y literaturas peninsulares*. Ámsterdam, Rodopi, 99-117.
- (2006). *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español*. Madrid, Fundamentos.
- RESINO, Carmen (1980). “La sed”. *La Pluma*, nº3 (nov.-dic.).
- SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2013). “Dramaturgas y censura en el primer franquismo. Pilar Millán Astray y Julia Maura”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 37, n. 2: 319-338.
- (2015). “Los aparatos teatrales de Estado. Una propuesta teórica para abordar las relaciones entre teatro y dictadura en la España de Franco”. *Iberoromania*, 82: 170-184.
- (2016). “Dramaturgas y censura en el último Franquismo: Carmen Resino y Ana Diosdado”. *Revista de Literatura* (jul.-dic.), vol. LXXVIII, n. 156: 499-523.
- (2021). “La anomalía del teatro bajo el franquismo: entre la ortodoxia y la heterodoxia”. En: Diego Santos Sánchez (ed.), *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 13-40.
- SCANLON, Geraldine M. (1986). *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid, Akal.
- SERRANO, Virtudes (1994). “Las otras voces del teatro español: Carmen Resino”. *España Contemporánea*, 7(2): 27-28.

- (2002). “Autoras dramáticas en la España de la dictadura”. *Cuadernos del Lazarillo*, 22: 88-91.
- TORRES MARCO, Jimena V. (2023). “La trayectoria teatral de Carmen Resino: la mordedura en el teatro español”. *Las Puertas del Drama. Teatro breve*, n. 59. [En línea]

ALFONSO PASO Y LA CENSURA: UNA RELACIÓN COMPLICADA

José Payá Beltrán

IES Professor Manuel Broseta (Banyeres de Mariola, Alicante)



< *Usted puede ser un asesino*, por la compañía de Ismael Merlo. Teatro de la Comedia, 1958. (CDAEM)

ALFONSO PASO Y LA CENSURA: UNA RELACIÓN COMPLICADA

José Payá Beltrán

Resumen: Siendo el comediógrafo más prolífico de la postguerra española, no es extraño constatar que la obra de Alfonso Paso fue también la más vigilada por la censura. Lejos de lo que cabía suponer debido a su ideología, la relación del autor madrileño con la censura no fue tan idílica como podría pensarse. Hemos seleccionado dieciocho obras de Alfonso Paso para ejemplificar la turbulenta relación que el comediógrafo mantuvo con el aparato censor franquista: ni siquiera la comedia más intrascendente estuvo libre del ojo vigilante de la censura.

Palabras clave: Alfonso Paso, Teatro, Postguerra, Censura, Sexo, Religión, Matrimonio.

Abstract: As the most prolific playwright during the Spanish post-war period, it is obvious that Alfonso Paso's works were also the most closely monitored by censorship. Contrary to what might be assumed due to his ideology, the author's relation with censorship was not as idyllic as people might think. We have selected eighteen of his plays to exemplify the turbulent relationship the playwright maintained with the Francoist censorship apparatus: not even the most inconsequential comedy was free from censorship's watchful eye.

Keywords: Alfonso Paso, Theatre, Post-war, Censorship, Sex, Religion, Marriage.

Puesto que Alfonso Paso (Madrid, 1926-1978) fue el autor teatral más representado durante el franquismo, resulta obvio constatar que también fue el dramaturgo que más obras presentó a la censura española durante los años de la dictadura. Tras las consultas realizadas en el Archivo General de la Administración (AGA), sabemos que se custodian 163 expedientes de censura de las representaciones teatrales de Alfonso Paso Gil¹. Sin embargo, este número ha de ser rectificado por diversos motivos:

a) En algunas ocasiones hallamos la duplicación de expedientes, al ser presentada la obra en diversas fechas.

b) También aparecen algunas traducciones al catalán de obras de Alfonso Paso, como es el caso de *Usted puede ser un asesino*, que se convierte en *Mort, qui t'ha mort?* o *Cosas de mamá y papá*, que pasa a denominarse *Les coses del Pepet i la Pepeta*.

c) Existen también varias comedias atribuidas erróneamente a Alfonso Paso, y que, al ser consultadas, las hallamos firmadas por su padre, Antonio Paso, e incluso por algunos de sus hermanos como Enrique o Manuel. *La bomba atómica*, *Las maravillosas*, *No me hable usted de señoras*, *El trébol*, *Un millón de dólares*, *Abajo los solteros* y *Una prueba de sastrer* son los títulos mal atribuidos.

d) Otro dato llama la atención: la ausencia de ciertos títulos –ciertamente, no muchos– de la dramaturgia de Alfonso Paso; aunque algunos sí muy destacados como *Cena de matrimonios* (1960), cuyo expediente no se halla registrado en el AGA. A este título debe añadirse su primera obra, *Un tic-tac de reloj* (1946), y otras piezas iniciales como *Compás de espera* (1948), *Cena para dos* (1949), *Yo, Eva* (1952); y algunas comedias posteriores: *La eternidad se pasa pronto* (1959), *Sentencia de muerte* (1960), *Es mejor en otoño* (1967), *Mentiras entre hombres y mujeres* (1970), *Ni Romeo ni Julieta* (1971), *Los ladrones están de moda* (1972), *Papá, tú no* (1976) y *Monjita me meteré* (1981), esta última estrenada póstumamente, pero escrita antes de 1978 y, por tanto, con la censura todavía vigente.

e) Lamentablemente, once títulos están etiquetados como “Mal estado de conservación” y, por tanto, no son consultables. Entre estas obras hallamos algunas tan emblemáticas como *Una tal Dulcinea*, *Vamos a contar mentiras* y *Las buenas personas*. Una lástima que no hayamos podido acceder al expediente de esta última comedia, pues a través de las reseñas y los comentarios recogidos sabemos que tuvo graves problemas y que fue rechazada en repetidas ocasiones por la censura. De hecho, Alfonso Paso se vio obligado a cambiar radicalmente el final de la obra, dañando notablemente el resultado final.

f) Tampoco aparecen en los archivos consultados las obras adaptadas o traducidas, pues se hallan en las fichas correspondientes a sus autores originales.

Por tanto, los expedientes de obras de Alfonso Paso, donde se incluyen también novelas e incluso telenovelas, quedan reducidos a 138 títulos, veinticinco entradas menos de las que originariamente habíamos hallado. Así y todo, tal vez no sea exagerado afirmar que se trate del dramaturgo con más expedientes de censura durante la dictadura franquista.

Frente a lo que podría parecer, teniendo en cuenta la declarada ideología del autor –no hay que olvidar que era un asiduo articulista del diario *El Alcázar*–, Alfonso Paso fue uno de

los autores más rectificadas y controlados por la Junta de Censura. De hecho, y como experiencia personal, cuando consultábamos algunas de las cajas repletas de expedientes, los más voluminosos eran casi siempre aquellos referidos a sus comedias.

Aunque muchos fueron (y siguen siendo) los comentarios en los que se califica a Alfonso Paso como un autor afín al régimen franquista y, por tanto, bien tratado por este, la ingente cantidad de expedientes de censura, las prohibiciones de algunas obras, las repetidas correcciones que debió realizar para poder estrenar sus piezas dan la imagen de un Alfonso Paso transformado en un dramaturgo combativo y poco apegado a ciertas posturas del régimen, principalmente aquellas relacionadas con aspectos religiosos y sexuales, como luego veremos. Incluso algunas de sus obras conocieron amputaciones y cambios tan trascendentales (ya hemos comentado el caso de *Las buenas personas*) que terminaron tergiversando el mensaje o tesis final. Berta Muñoz Cáliz (2005: 151) se hace eco de esta condición y comenta:

El propio García Escudero señalaba en sus memorias que “la mayor cantidad de tiempo en escaramuzas censoras la acaparó Alfonso Paso” –el cual, afirma, no admitía “ni que le pusieramos el más mínimo obstáculo”–, minimizando así los efectos de la censura en la escena española.

Realizar un análisis pormenorizado de la relación de Alfonso Paso con la censura sobrepasaría los límites de este artículo, por ello nos limitaremos a efectuar un somero recorrido por algunas obras del comediógrafo madrileño, como ejemplos de estas “escaramuzas” a las que aludía García Escudero. Hemos elegido dieciocho títulos a modo de catas para ejemplificar la relación tan intensa que Alfonso Paso mantuvo con el aparato censor. Nos limitamos a exponerlas en orden cronológico.

Tierra enemiga

Tierra enemiga iba a ser la primera obra en tres actos que el joven escritor pensaba subir a los escenarios. Fue presentada el día 24 de enero de 1952 a la Junta de Censura. En aquel momento Alfonso Paso tiene veinticinco años, se acaba de licenciar en Historia y está a punto de contraer matrimonio con Evangelina Jardiel-Poncela. El autor pretende abrirse camino en el mundo teatral, pero aún no ha conseguido entrar en el ámbito profesional. La experiencia del grupo Arte Nuevo queda ya atrás, aunque le ha servido de trampolín para

acceder al mundo de la escena a través de la dirección de diversos dramas de Tennessee Williams, Gino Laviotti o Valle-Inclán, dentro del circuito teatral universitario.

Tierra enemiga va a ser su primera obra de tres actos, por lo que no es nada descabellado imaginar la ilusión con que el joven dramaturgo presentaría estos tres cuadernillos mecanografiados, correspondiendo cada uno de ellos a un acto y que están formados por 29 pp., 30 pp. y 24 pp., respectivamente. Manuel Collado y Rivas Cherif, directores de la compañía teatral del Teatro Escuela de Arte, fueron quienes solicitaron la autorización. El cuadro artístico, formado por tres mujeres y cuatro hombres, todavía estaba “en formación” e incluía nombres como Berta Riaza y Manuel Dicenta.

Los censores que leyeron la obra fueron dos. Según las palabras de Emilio Morales de Acevedo (31-I-1952), se trató de un drama “correctamente escrito, con un valor teatral nada despreciable y que puede representarse”; a lo que añadió: “El drama posee patetismo indiscutible (...). Descubre un autor que puede darnos producciones muy estimables. Sin reparos de montaje. Apta mayores de 16 años”. El 2 de febrero, el reverendo padre Fray Mauricio de Begoña, el segundo censor, ratificó el *nil obstat* del primer lector y puntualizó: “queda castigada la avaricia y el crimen”. Aunque la autorización definitiva fue firmada el 18 de febrero de 1952, la obra no llegó a representarse, tal vez debido a cuestiones técnicas, de reparto o de presupuesto. Será un año más tarde cuando consiga subir a los escenarios del Infanta Beatriz su primera obra extensa: *No se dice adiós, sino hasta luego*.

El contacto con el aparato censor parece ser cordial; sin embargo, esta será una de las escasas ocasiones en que los censores se muestren tan dispuestos a consentir el estreno de una de sus obras. A partir de este momento, la lucha entre Alfonso Paso y la Junta de Censura será constante y, en algunos momentos que describiremos más adelante, bastante visceral.

Una bomba llamada Abelardo

Una bomba llamada Abelardo (*Farsa burlesca en dos actos*) fue estrenada el 6 de mayo de 1953 en el Teatro Nacional María Guerrero, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, que venía de subir a los escenarios la emblemática *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre.

La comedia se presentó a la censura el día 3 de mayo de 1953, es decir, únicamente tres días antes del estreno. La solicitud fue firmada por Jesús López Varela-Álvarez de Castro, Jefe Nacional del Sindicato Español Universitario (SEU). Era práctica habitual presentar



No se dice adiós sino hasta luego. Teatro Beatriz, 1953. Fotógrafo: Ugina. (CDAEM)

los originales con tan poco tiempo antes del estreno, de ese modo se pretendía influir en la opinión del censor al mostrarle que una prohibición supondría un contratiempo enorme, tanto artística como económicamente. Esta medida de presión no siempre surtía el efecto deseado, pues algunos censores mostraban su mala fe y se retardaban en su dictamen, de modo que la obra debía aplazar su estreno. En este caso, la medida dio resultado y el censor se apremió. El censor Adolfo Carril la autorizó el día 4 de mayo si se suprimían una página y algunas oraciones sueltas que se habían marcado con tinta roja sobre el original mecanografiado, como estas líneas del Acto II que dice el personaje de Laura: “Me quisieron casar con un señor que tenía blancos los pelos del pecho. (...) Manolo tiene los pelos del pecho negros”. El censor puso también unos condicionantes a la autorización:

La obra deberá representarse en sesión única y nocturna.

Solamente tendrán acceso personas mayores de edad pertenecientes al TEU o aquellas a las que se proporcionen localidades.

La acción habrá de situarse en el extranjero. En consecuencia, todos los nombres españoles o cualquier referencia a lugares de acción enclavados en territorio nacional habrán de modificarse. Se cambiará el nombre al personaje llamado Tonthigam².

El censor cerró su informe con el siguiente comentario: “Su carácter extremadamente burlesco le resta peligrosidad a todos los órdenes”. Tuvo suerte Alfonso Paso al toparse con un censor confiado que ignoraba que la risa, bien dirigida, podía convertirse en un arma muy poderosa.

Un ladrón como es debido

Muy pocos datos conocemos de la tragedia cómica en tres actos *Un ladrón como es debido*, puesto que no se publicó. Sin embargo, nos parece interesante relatar las vicisitudes de la obra ante la Junta de Censura, a la cual le fue entregada el 1 de septiembre de 1954. El día 17 de ese mismo mes el censor Padre Montes la definió como “Juguete cómico” y la desautorizó al considerar que el protagonista no era un ejemplo “moral” a seguir. También la prohibió el censor Adolfo Carril: “tal y como esta comedia se presenta es totalmente improcedente la autorización”. José María Ortiz, Jefe de la Junta de Censura de Teatro, escribió la siguiente carta a Alfonso Paso:

Mi estimado amigo:

Después del cambio de impresiones un tanto optimista que esta mañana hemos tenido sobre la posible autorización de su comedia *Un ladrón como es debido*, debo manifestar que la cuestión no se plantea en términos tan fáciles como en un principio estimé. Los asesores precedentes mantienen a rajatabla sus puntos de vista negativos, y serán precisas nuevas lecturas y quizá el estudio de la obra por el Consejo, antes de dictar un fallo de carácter definitivo.

Quiero con estas líneas desvirtuar el exceso de confianza con que me pronuncié esta mañana y advertirle, por tanto, [de] que haré todos los esfuerzos posibles para poder dar a usted una contestación definitiva el próximo sábado, que aún ignoro si será favorable o adversa.

El original será devuelto a Alfonso Paso, quien realizará los cambios y las supresiones recomendadas por los dos censores iniciales. El 6 de octubre, Adolfo Carril informará sobre la obra, en esta ocasión favorablemente. El 9 de octubre de 1954, es decir, más de un mes después de haberla presentado a la censura, la comedia se autorizó definitivamente por el Jefe de sección, aunque recalcando que únicamente era apta para mayores de 16 años. La obra fue estrenada siete días más tarde por la compañía de José Alfayate y Rafaela Rodríguez en el Teatro Principal de Zaragoza.

Usted puede ser un asesino

Estrenada en abril de 1958 en el Teatro de la Comedia, una comedia tan intrascendente e inofensiva como *Usted puede ser un asesino* tuvo sus más y sus menos en la Junta de Censura. Según comentó el propio autor (1971: 66), la obra fue ambientada originalmente en España, pero la censura frenó su estreno si no se cambiaban ciertas partes y se le daba al personaje del policía “una mayor seriedad”.

La Censura era bastante extremosa en aquellos tiempos y permitía cierto desahogo cuando la obra sucedía en países extranjeros. Y este es el caso de por qué *Usted puede ser un asesino* sucede en Francia. A la Censura española no le cabía la idea de que un inspector de policía español pudiera ser tan tonto. Me mudé a París y la Censura convino en que un inspector de policía francés sí podía serlo.

Por ese motivo, Alfonso Paso tuvo que localizarla en Francia. No obstante, continuó manteniendo un “ambiente” español, de ahí que los personajes sigan manteniendo sus

nombres castellanos (Enrique –aunque en el reparto aparece como Henri–, Julio o Hilario) y también aparezcan palabras como “pesetas” y “duros”, que no se corresponden con la realidad francesa en la que supuestamente se mueven y viven.





Usted puede ser un asesino, por la Compañía de Ismael Merlo. Teatro de la Comedia, 1958. (CDAEM)

Juicio contra un sinvergüenza

Uno de los grandes éxitos de Alfonso Paso fue *Juicio contra un sinvergüenza*, que se estrenó en el Teatro Reina Victoria la noche del 26 de septiembre de 1958. La acción de este “Juego en dos actos” se desarrollaba en Londres. El autor justificaba la localización de la comedia con estas palabras:

La pieza sucede en Inglaterra, y como he dicho muchas veces, coloqué allí la acción porque es el único país del mundo en donde los sucesos de mi obra no pueden acontecer. La Censura era bastante extremosa en aquellos tiempos y permitía cierto desahogo cuando la obra sucedía en países extranjeros. (...) Del mismo modo la serie de inmoralidades, adulterios y asquerosidades que tienen lugar en *Juicio contra un sinvergüenza* no podía de ningún modo, según la Censura, ocurrir en España. Comprendí desde el principio que si escribía la obra entre españoles estaba destinada a ser prohibida. La escribí desde un principio entre ingleses. De este modo burlé la Censura y quedó íntegra la intención de la pieza. (Paso, 1971: 66)

La consulta de su expediente de censura indica que fue una de las piezas de Alfonso Paso que menos problemas presentó. De hecho, el original mecanografiado en cuartillas no presenta tachaduras ni enmiendas. Se remitió a la censura el 23 de mayo, con el fin de estrenar la obra “a finales de junio en provincias del Norte y luego en el Reina Victoria”. La obra fue autorizada el 2 de junio de 1958, para mayores de 16 años, sin que el autor tuviera que rectificar nada. Estas son las opiniones de dos censores que leyeron la comedia: “Excelente valor teatral. Sin matiz político ni religioso. Obra de innegable originalidad, escrita en diálogo vivo y lleno de corrección. Un modelo de comedia. Sin problemas” (E. Morales de Acevedo); “En ella se hace una crítica de la puritana sociedad inglesa, poniendo de manifiesto sus lacras” (reverendo padre Manuel Villares). Evidente, y afortunadamente para el autor, los censores no entendieron que esa sociedad inglesa que se ponía en escena muy bien podía ser también la sociedad española.

Papá se enfada por todo

La comedia en dos actos *Papá se enfada por todo* se estrenó el 12 de diciembre de 1958 en el teatro Barcelona, de la ciudad condal, y el 11 de febrero de 1959 en el madrileño teatro Reina Victoria. Nos llama la atención que algunos críticos insistieran en echarle en

“Juicio contra un sinvergüenza en el Reina Victoria



**Pastora Peña y Fernando
Granada**

Juicio contra un sinvergüenza. Caricatura de Cobos. Ya, 27 de septiembre de 1958

cara al autor que hubiese localizado su comedia en Francia. Tenemos la sensación de que estos críticos parecían haber olvidado en qué país vivían y bajo qué régimen escribían: era obvio que la censura no hubiera permitido una localización de la pieza en España. ¿Cabe imaginar una novia de blanco confesando al padre la pérdida de la virginidad? ¡Esas cosas no ocurrían en este país!

Si antes habíamos aludido al escaso interés que la censura había aplicado a *Juicio contra un sinvergüenza*, a pesar de que el tema no era “exclusivamente inglés”, no podemos decir lo mismo de esta obra. El expediente de censura de *Papá se enfada por todo* es uno de los más voluminosos de las obras de Alfonso Paso. La obra fue presentada a la Junta de Censura el día 27 de noviembre de 1958 por el titular de la compañía del Teatro Eslava, de Valencia, para ser estrenada en la primera quincena de diciembre en el Teatro Barcelona, de Barcelona (como así sucedió). Se conservan tres ejemplares de la obra en el expediente: el primer ejemplar porta estampado en su portada el sello “Anulado” y en su interior hallamos escasas marcas de bolígrafo; en el segundo, se han eliminado gran cantidad de cuartillas y se han sustituido por folios que respetan la numeración de las partes suprimidas, asimismo hay gran cantidad de subrayados, marcas y tachaduras; el tercer ejemplar está formado por las cuartillas sustituidas del segundo, que encontramos grapadas y que ascienden a 58 páginas (el total del original es de 100 páginas). Es evidente que el autor tuvo que reescribir más de la mitad de la obra y, además, suprimir y cortar muchas partes de las añadidas nuevamente.

El censor Adolfo Carril desautoriza la obra a no ser que se realice una “gran cantidad de enmiendas”. El segundo censor, el reverendo padre Andrés Avelino Esteban señala:

Yo no asumo la responsabilidad de darle mi asentimiento. (...) La obra está llena de alusiones de claro sentido político. Lancetazos de este tipo contra el momento actual español abundan en toda la obra hasta el punto que podrían hasta provocar manifestaciones tumultuosas en la sala.

Un tercer informe, cuya firma es ilegible, indica:

Se pretende, sin mencionarlo, situar la acción en un país imaginario, aunque del otro lado se desprende que es una crítica concreta contra la sociedad española. Evidentemente la intención del autor ha sido fustigar situaciones de la sociedad actual, que mantiene una normali-

dad exterior e interiormente todo es podredumbre. Pero el único personaje decente, el que tiene que dar la réplica, resulta en muchas ocasiones un payaso de circo, y la posible fuerza de su argumentación pierde todo valor con esta característica. Tal como está no es admisible, aunque creo que tenga corrección.

Un cuarto informe, también de autor desconocido y también adverso, insiste en que

la localización de la obra en país extranjero se realiza simplemente por adscribir a nombres españoles apellidos franceses. Este medio es pueril y su empleo se descubre directamente al referirse a botijos y naranjas e indirectamente a problemas o situaciones en Francia y sí en España.

En esta ocasión, pues, la añagaza no funcionó y la obra fue devuelta al autor, que realizó los cambios señalados como ya hemos aludido más arriba. El 9 de diciembre (tres días antes del estreno en Barcelona), el reverendo padre Andrés Avelino Esteban informa de que el estreno está anunciado para “pasado mañana, sin haber recibido el informe total de la censura no debe darle derecho a no modificar por premura de tiempo. Crearía un precedente”. Estas palabras no debieron influir en el Jefe de Censura pues, tras los cambios propuestos y realizados por el autor, la comedia fue autorizada el mismo 9 de diciembre, siempre para mayores de 18 años.

La casualidad ha querido que en la misma caja (exp. 293/58) se halle también el expediente de censura de *Un soñador para un pueblo*, de Antonio Buero Vallejo. Es, desde luego, considerablemente menos voluminoso que el de la comedia de Alfonso Paso. Consiste en un informe favorable en la primera lectura y con únicamente tres supresiones o cambios, donde se incluye el famoso: “¿Tú, en El Pardo?”, que dice el Rey y que la censura ordenó cambiar por “¿Tú, en Palacio?”, puesto que El Pardo era por aquel entonces la residencia del Generalísimo. Comparado con las peripecias de Alfonso Paso en la supuestamente intrascendente *Papá se enfada por todo*, los cambios de Antonio Buero Vallejo resultan nimios.

Primer inciso. Pacto, posibilismo e imposibilismo

En un país sin censura, con una democracia plenamente instalada, la polémica que da título a este apartado no hubiera surgido. Que esta breve reflexión sirva como justificación

para realizar, en este momento de nuestro artículo, un rápido repaso a una polémica teatral que recorrió el panorama escénico español y que, evidentemente, tuvo su origen en la situación social y política en que se hallaba inmerso el país.

Tras los exitosos estrenos –tanto de público como de crítica– de *Mónica*, *48 horas de felicidad*, *Lo siento, señor García* y *Los pobrecitos*, Alfonso Paso estaba ya, antes de noviembre de 1957 –cuando apareció el artículo “Traición” en la revista *Primer Acto*– convenientemente instalado en el circuito comercial. No es de extrañar que algunas voces le recordaran sus orígenes –en el grupo Arte Nuevo– y sus intenciones de “transformar, revolucionar” el teatro español. El artículo “Traición” supone un intento de justificación de un autor teatral que, en apariencia, ha renegado de sus primeras intenciones y se ha sumado al tren del teatro comercial y acomodado.

Para justificar el desapego a las ideas literariamente “revolucionarias” –que no abandonará su amigo Alfonso Sastre, por ejemplo–, Alfonso Paso arguyó en su primer artículo que no se puede ser revolucionario si no se es efectivo, es decir, si no se estrena. Y para estrenar, el autor ha de acudir a un PACTO. Esta es la palabra clave, el vocablo fetiche que Alfonso Paso va a esgrimir –andando los años– como defensa ante los ataques de una crítica cada vez más en desacuerdo con sus obras.

Resumiendo: una revolución teatral no puede jamás hacerla un solo autor. Una revolución no puede lograrla –en la mayoría de los casos– la juventud desde sus puestos. Un revolucionario en el sentido de la palabra no es nunca un autor que rompe violenta y totalmente con la tradición.

En consecuencia, ¿hasta qué punto se traiciona un autor joven que al incorporarse al teatro profesional acepta algunas de las fórmulas vigentes en ese teatro? (Paso, 1957: 1)

O se “pacta” –esto es: se hacen concesiones que permitan el estreno de la obra– o se “grita” –y, por tanto, se deja de estrenar–. ¿Cómo realizar una revolución teatral sin estrenos teatrales? Alfonso Paso defendería un pacto en el que, paulatinamente, vaya sembrándose la semilla de esa revolución teatral.

Una vez hecha la primera comedia con concesiones, advertimos que nuestro resuelto fondo revolucionario ha ganado muchos puntos porque hemos entrado en el camino de la efectividad. Las empresas leen nuestra producción, estrenamos, vamos hacia adelante y en cada obra añadimos un grano más de cal y restamos dos de arena. Esto en un futuro próximo equi-

vale a hacer con eficacia el teatro revolucionario que se había ambicionado con posibilidades de estreno. (Paso, 1957: 2)

La solución pasa por un pacto entre autor y espectador que propicie la asistencia de este último al teatro.

Frente a este público pelea el autor joven. Él escribe, el público paga. Su grito de rebeldía no hará venir más espectadores al teatro; por el contrario, los alejará. (...)

¿Y si logramos que ingrese dinero en taquilla? ¿Y si autores jóvenes y revolucionarios imaginan un final, un acto, unas escenas que satisfacen a ese público más torpe, y traga finalmente el anzuelo, y acude al teatro, y vuelve a ir cuando lo que el autor ofrezca sea absolutamente suyo y sincero? (...)

¿Y si el autor joven –y revolucionario–, como ya he dicho, entre dos piezas con ciertas condiciones de índole comercial, placenteras al empresario y al público más inferior, logra introducir una obra de auténtico teatro puro y nuestro?

Díganme, al final de cuentas, ¿quién se ha traicionado: este o el energúmeno implacable? ¿Quién ha traicionado a la juventud realmente y al teatro de nuestro tiempo? ¿Quién es más eficaz? (Paso, 1957: 2)

Evidentemente, Alfonso Paso va a predicar con el ejemplo y así, en el periodo 1958-1960 su producción va a alternar la cal con la arena. Obras de cierto contenido social como *Catalina no es formal*, *Juicio contra un sinvergüenza*, *No hay novedad*, *doña Adela* y *Cena de matrimonios*, alternarán con otras comedias que únicamente buscan el favor del público y el éxito de taquilla: *¡Buenas noches, Bettina!*, *Usted puede ser un asesino*, *Adiós, Mimi Pompón*, *Los tres pequeños*, *Tus parientes no te olvidan* o *Receta para un crimen*.

El estreno de *La boda de la chica* (enero 1960) y las críticas que generó por parte de un grupo de escritores, encabezados por el crítico José Monleón, desató en la revista teatral *Primer Acto* una discusión a tres bandas entre Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Alfonso Paso.

La caja de los truenos, si se nos permite la hipérbole, se destapa en febrero de 1960 cuando, en el número 12 de *Primer Acto*, Alfonso Paso firma un artículo con el revelador título de “Los obstáculos del pacto”. El autor echa mano de sus propios éxitos –*Juicio contra un sinvergüenza* y *Cena de matrimonios*– como muestra de que el pacto que proclama y defiende es posible, pues hallamos junto a elementos accesorios otros conceptos más se-



Catalina no es formal.
Teatro María Guerrero, 1958.
Fotógrafo: Gyenes. (CDAEM)



La boda de la chica. Teatro María Guerrero, 1960.
Fotógrafo: Gyenes. (CDAEM)



rios “contra los tópicos, falsedades y convencionalismos de mi época”. Sin embargo, surge la pregunta: “¿Hasta qué límite puede llegar el pacto?... ¿Cuándo dejamos de ser nosotros mismos –con nuestras ideas y nuestros propósitos– por querer llegar al ánimo de todos?” (Paso, 1960: 7).

La solución que propone Alfonso Paso es variada. Por un lado, cabe la posibilidad de alternar obras “con posibilidades comerciales” con otras “de porvenir económico incierto” que versarán sobre “los problemas que nos afectan en cuanto a comunidad, las encrucijadas de nuestro momento, una conciencia de la época en que vivimos”. Por otro lado, el autor puede alternar, dentro de una misma obra, “partes duras y blandas”. Asimismo, Paso arremete contra los extremistas que se disfrazan bajo el hábito del “equilibrio”, y a quienes tilda de pseudo-equilibrados o desequilibrados. Ellos son, dice, junto con el público, los dos elementos que dificultan el pacto.

El pacto con el público, con las normas aún vigentes en nuestro teatro, con sus supuestos, no es difícil. Y si alguien lo hace difícil, son aquellos que quieren que escribamos no el teatro que al público gusta o conviene, o –en último término– el que conviene al país, sino el que a ellos place. (Paso, 1960: 8)

Han de transcurrir todavía unos meses para que las palabras de Alfonso Paso tengan respuesta. Y cuando esta llega (junio de 1960, *Primer Acto*, n. 14) lo hace en forma de un artículo firmado por Alfonso Sastre –“Teatro imposible y pacto social”–, donde no solo critica la postura de Alfonso Paso, sino que introduce el posicionamiento de otro gran dramaturgo, Antonio Buero Vallejo.

Una de las actitudes, mantenida (que yo sepa) por Antonio Buero Vallejo, cristaliza, especialmente, en una crítica del “imposibilismo” en el Teatro. La otra, cuyo mantenedor en estas mismas páginas es Alfonso Paso, apunta a la recomendación de firmar el pacto social que posibilita el trabajo. (Sastre, 1960: 1)

Ya hemos reseñado los artículos donde Alfonso Paso hace explícita su postura. Lo que ignoramos es de dónde saca Alfonso Sastre la actitud crítica hacia el imposibilismo de Antonio Buero Vallejo. La cuestión es peliaguda y de difícil aclaración, como demuestra Berta Muñoz Cáliz (2005), en una de las últimas reflexiones sobre esta polémica. Además,

ALFONSO PASO Y LA CENSURA: UNA RELACIÓN COMPLICADA

la actitud de Alfonso Sastre sorprende por su vehemencia porque solo unos números antes (*Primer Acto*, n.11, nov.-dic. 1959), en el artículo “Catorce años”, se alegraba de que “algo” estuviera cambiando en el teatro español del momento.

Alfonso Sastre va a oponerse a ambas posiciones, que resume del siguiente modo:

ANTONIO BUERO VALLEJO	ALFONSO PASO
1º. En España se está escribiendo, deliberadamente, un teatro cuyo estreno es imposible, ya sea por razones privadas (empresas) o de tipo oficial. 2º. Los autores del teatro imposible pretenden con ello atraer sobre su trabajo la atención de determinados círculos; pues no es de suponer que se trate, sencillamente, de autores-suicidas. 3º. El último objetivo de estas posturas puede ser el lanzamiento de ese teatro en el extranjero. 4º. Estas posturas “imposibilistas” son dolorosamente estériles. 5º. Es preciso hacer un teatro posible en España, aunque para ello sea preciso realizar ciertos sacrificios que se derivan de la necesidad de acomodarse de algún modo a la estructura de las dificultades que se oponen a nuestro trabajo.	1º. La vida del teatro español se rige por un pacto de intereses establecidos. 2º. Sólo suscribiendo este pacto es posible la acción profesional, en la que reside toda eficacia. 3º. El rechazo del pacto conduce irremediablemente a la inoperancia social, a la esterilidad. 4º. Una vez suscrito tal pacto es posible la traición a sus cláusulas y, en suma, la acción progresiva.

Alfonso Sastre desmonta el concepto de *imposibilismo* arguyendo que hay un teatro momentáneamente *imposibilitado* que, con el tiempo, puede llegar a ser posible, es decir, a estrenarse. En cuanto a la propuesta de Alfonso Paso, Sastre insiste en que “es posible actuar profesionalmente sin suscribir el pacto. Lo que no es posible... es alojarse cómo-

damente en la profesionalidad”. Según Sastre, cuando un autor se profesionaliza y estrena varias obras en el circuito comercial está anulando la eficacia de ese pacto. Podría hacerlo en circuitos más incómodos (de Arte y Ensayo, por ejemplo) y, desde luego, de menor rango económico. Si opta por el circuito profesional es porque busca una ganancia económica que, de otro modo, no obtendría.

Alfonso Paso no respondió al envite e, imaginamos, prefirió contestar escribiendo y estrenando comedias. Años después, volvía a la cuestión en una entrevista con Isasi Angulo (1974: 166): “Este mi posibilismo que ha sido tan criticado, no es posibilismo, es negativa del imposibilismo como una actitud estética. Yo me he negado a hacer muchas cosas porque me parecían abrumadoramente estúpidas”.

Sin embargo, Antonio Buero Vallejo sí contestó en el artículo “Obligada precisión acerca del imposibilismo”, aparecido en *Primer Acto* (agosto 1960, n. 15). La discusión se zanjó en un segundo artículo de Alfonso Sastre, “A modo de respuesta” (octubre 1960, n. 16, *Primer Acto*), que no obtuvo respuesta ni de Alfonso Paso –desplazado ya de la cuestión– ni de Antonio Buero Vallejo. Santos Sanz Villanueva (1991: 257) concluía años después:

Sastre termina por afirmar que “la postura posibilista pueda ser el caldo de cultivo en que se desarrollen enmascaradas actitudes conformistas”. El *imposibilismo* predicado por Sastre se convirtió, por lo que se refiere a su propia obra, en una imposibilidad real de llegar a los escenarios.

Basta con echar una somera mirada a los estrenos de ambos dramaturgos durante este periodo. Mientras Antonio Buero Vallejo estrena casi todas sus obras –salvo contadas excepciones–, Alfonso Sastre apenas estrena sus piezas, pues son prohibidas por la censura. Analizada la polémica y las posiciones de los tres dramaturgos con la distancia temporal que nos proporcionan más de cincuenta años, advertimos que Alfonso Paso no pudo llevar adelante su proyectado pacto con el público, pues muy pronto fue absorbido enteramente por él y por –no hay que negarlo– la tentación del éxito fácil y las ganancias económicas. Tampoco Alfonso Sastre consiguió lo que se proponía. Muy reconocido entre los críticos, apenas su obra pudo verse en los escenarios españoles y, por tanto, como diría Alfonso Paso, fue un autor poco eficaz. Su “griterío” imposibilitó el estreno de sus obras y la revolución teatral que tanto había pregonado se vio truncada al no existir (al no ser escenificadas) las piezas que podían haberla hecho posible. Únicamente Antonio Buero

Vallejo, pese a las concesiones admitidas por él mismo y a las críticas (tal vez demasiado vehementes) de un sector de la intelectualidad de la época, ha permanecido como ejemplo de autor teatral pleno, sin claudicar por entero al gusto más comercial ni inclinarse hacia experimentos radicales.

Cuatro y Ernesto

El melodrama satírico en dos actos *Cuatro y Ernesto* subió a los escenarios del Teatro Alcázar de Madrid el 28 de septiembre de 1960. Hay un momento de la obra que nos sorprende: uno de los personajes esnifa cocaína en escena. ¿Sería muy exagerado decir que la alusión tan explícita a esta droga aparecía por vez primera en el teatro español de la postguerra? Pensamos que la ubicación de la obra en Estados Unidos (“a las afueras de Buslow Hill, una pequeña ciudad norteamericana a 42 kilómetros de Canadá”) evitó que fuera censurada³. En el expediente de censura –la obra fue presentada el 16 de abril con la intención de estrenarla a “mediados del próximo mayo”–, apreciamos que a los censores –Montes y José María Cano, en esta ocasión– no les importó la actitud de este personaje ni su condición de cocainómano, pues no pusieron ningún reparo. Sin embargo, pusieron más inconvenientes en la de Ernesto, el policía: “para que el policía no quede como un sinvergüenza, que parezca que se vale de su oficio, convendría realizar algunos cambios en sus últimas palabras”, escribió José María Cano. Se aprobó sin más modificaciones el 27 de abril, autorizándola exclusivamente para mayores de 18 años.

Un 30 de febrero

Era lógico suponer que la historia que se escenificaba en *Un 30 de febrero* no agradara a los censores. Violeta (cuyo verdadero nombre es Pepa) es una joven que llega a Madrid con el deseo de triunfar y termina convertida en la amante de un señor burgués, religiosamente casado y muy decente. Los padres de Violeta llegan a Madrid inesperadamente y, lejos de reprocharle el modo de vida de su hija, se aprovechan para sacar partido de la situación. Con estos mimbres no es raro suponer que la comedia fuera rechazada por la Junta de Censura, a la que se presentó el 12 de junio de 1963, dieciséis días antes del estreno en el Teatro de la Comedia, de Madrid. La consulta del expediente nos permite apreciar que Alfonso Paso realizó cinco versiones diferentes (con múltiples pasajes eliminados y enmendados) antes de que la obra fuera definitivamente autorizada. Pasó por cinco censores: el

Francisco Valladares y Asunción Sancho en
Un 30 de febrero. Teatro de la Comedia, 1963.
Fotógrafo: Gyenes. (CDAEM)



Padre Jorge Blajot la prohibió –“Mientras este planteamiento no se rectifique, la obra no puede autorizarse”–; el crítico Arcadio Baquero Goyanes la autorizó, aunque únicamente para mayores de 18 años, y con una docena de enmiendas; el Padre Luis G. Fierro también la prohibió. El día 21 de junio se volvió a presentar, con modificaciones, y de nuevo fue rechazada. Lo mismo ocurrió el día 25 de junio, tres días antes del estreno. Finalmente, fue autorizada el día 27 de junio –el día previo al estreno–, aunque con la reserva del visado del ensayo general y una vigilancia especial a los “atuendos” de los personajes de las prostitutas.

Alfonso Paso, tras el estreno, insistió en que la obra, con los cortes, “quedaba esquemática y, por momentos, incoherente”. Por ello escribió una carta (fecha el día 10 de julio) dirigida al director general de Cinematografía y Teatro, donde se pedía la inclusión de algunas partes eliminadas. Siete días después, el director general respondía y desestimaba el ruego de Alfonso Paso al mantener el dictamen acordado por la Junta de Censura.

La solución, nunca / La solución, ¿nunca?

La solución, nunca / La solución, ¿nunca? (pues ambos títulos aparecen en su expediente) fue prohibida por la censura en tres ocasiones y permanece inédita y sin estrenar. El expediente de censura está compuesto por dos versiones de la comedia, en folios mecanografiados, de 95 páginas. El elenco de personajes lo formaban tres mujeres y cinco hombres. Gracias a uno de los censores –el reverendo padre Fierro–, conocemos el argumento de esta comedia:

Ramón y Ángela viven amancebados veinte años. Cuando van a casar a su hija, se descubre. Ramón, que iba a ser alcalde, queda difamado ante la ciudad entera. Le retiran el nombramiento, el saludo y el oficio.

El obispo y el Padre Esteban tienen opiniones encontradas sobre la ley de la indisolubilidad del matrimonio y Ramón, ante la rectitud del obispo, dice: “me humillo, pero tengo razón”, que es el tema de la obra.

No queremos extendernos mucho, pues ya comentamos las peripecias de esta comedia en un artículo anterior (2019). Solo cabe señalar que Alfonso Paso se mostró especialmente molesto por la prohibición censora, y así el día 22 de octubre, escribió y firmó una carta dirigida a José María Ortiz, defendiendo su comedia:

Niego y niego y negaré mil veces que yo ataque la indisolubilidad del matrimonio. Únicamente pretendo hacer ver que existen casos de excepción. Para los que fatalmente viven al margen del sacramento, tal estado es muy duro y pretenden preguntar a la Iglesia: ¿qué hacemos?

El autor no convenció a los censores y la obra se prohibió definitivamente. Hoy en día aún permanece inédita.

Las separadas

No menos problemas sufrió *Las separadas*, que, sin embargo, sí pudo ser estrenada el 13 de noviembre de 1963 en el Teatro Club Recoletos, de Madrid. Tal vez se trate de una de las comedias que más quebraderos de cabeza dio a su autor en su paso por la Junta de Censura.

En el diario *Arriba*, Francisco García Pavón, en la crítica pertinente tras el estreno, la describe así:

Trata de demostrar, hasta la reiteración más machacona, que buena parte de las mujeres que se separan de sus esposos (previa provocación por ellas mismas de esta situación y, por supuesto, con una conducta antes y después de la separación que deja mucho que desear) estafan a los maridos, que una vez descasados, han de seguir manteniéndolas. (Álvaro, ed., 1963: 135-140)

La obra fue presentada a la censura el 25 de septiembre. Los dos primeros censores –reverendo padre José María Artola y Víctor Aúz Castro– la prohibieron. Ambos vieron en la comedia una obra “en clave” en la cual, bajo otros nombres, se ponía en escena y se criticaba a personas reales del ambiente cultural del Madrid de la época. Así, el primer censor señaló “la coincidencia del personaje de Paso, Pochola, Marquesa de Albar, con cierta dama, bien conocida, en los medios intelectuales de Madrid”. Sin embargo, el censor intentaba quitar hierro al asunto: “pero estas semejanzas son casuales. Insisto en la inadvertencia fortuita e involuntaria de don Alfonso Paso”. Por su parte, el segundo censor, vio algo más que casualidades:

una serie de personajes perfectamente identificables como personas del mundo de las letras y las artes de Madrid, a las que Paso no tiene ninguna simpatía: Lili Álvarez (Pochola), Alfonso

Sastre (Manuel), su propia mujer (Chova). (...) Me parece la obra un cúmulo de falsedades y de morbosidades y sensacionalismos⁴.

La obra fue prohibida y devuelta a su autor, que debería:

suprimir todo lo que pueda dar lugar a identificar los personajes con personas conocidas, todo lo relativo a lesbianismo imputable a uno de sus personajes y aligerar y limpiar la obra de su excesiva carga de inmoralidades.

Tras los cambios pertinentes, se procede a una segunda lectura a la que se suman dos censores más: los críticos Adolfo Prego y Arcadio Baquero. Estos autorizan la obra, así como Víctor Aúz Castro. El reverendo Artola insiste en su prohibición. Sin embargo, la obra se autoriza definitivamente el 11 de octubre. Es una lástima que permanezca inédita y que no podamos apreciar qué y cuánto quedó de la “obra en clave” tras los cambios realizados.

Guapo, libre y español

No pocos problemas supuso la autorización de la comedia *Guapo, libre y español*, que subió a las tablas el 13 de mayo de 1964 en el madrileño Teatro Marquina.

El argumento de esta comedia –cuya “acción transcurre en un Archiducado que probablemente no existe, bajo el mandato de una Archiduquesa que posiblemente no ha existido nunca”– da idea de la locura y el precipicio al que se iba acercando peligrosamente Alfonso Paso: Juan, un español que sobrevive como puede en un imaginario país centroeuropeo, no quiere renunciar a su libertad y se niega a casarse con una noble de aquel país. Desesperado, se finge homosexual para huir de la boda, pues no le apetece pasar el resto de su vida en una hermosa jaula dorada.

En esta ocasión Alfonso Paso no defiende a la familia, sino la huida de los “grilletes” matrimoniales. Incluso se atreve a poner en boca de su protagonista un recordado: “En mi hambre mando yo”.

La crítica la vapuleó, entre otras cosas porque en esta ocasión el propio autor se lo puso en bandeja de plata. Además, si pretendía ser divertida, tampoco lo consiguió y la obra ni siquiera alcanzó el mes de permanencia.

La obra fue presentada el 2 de marzo de 1964. El 18 de marzo fue prohibida, entre otros motivos “por la inmoralidad que rezuma la primera parte”, escribió el censor Bautista

TEATRO

"Guapo, libre y español", estreno en el Marquina

Belterradas, aunque no muy nutridas, salvas de aplausos acogieron anoche en el Marquina el estreno del vodevil de Alfonso Paso "Guapo, libre y español". El autor saludó en los dos finales. En el último compareció también en



Ricardo Alpuente, Germán Cobos y Zoe Ducos

el escenario el director José Ossa, que había movido con acierto la obra. En el primer acto se aplaudió un mérito de Julieta Serrano. Los bocetos del decorado son de Martín Zerolo, realizados por Manuel López.

El autor nos dice—y aunque no nos lo dijera, a la vista está—que ha querido hacer un vodevil "desenfadado, ágil, lleno de un alegre descaro y de un suave verdor". Eso ha sido, sin duda, el propósito, pero la realidad se ha quedado algo lejos de él. Desde luego, se trata de un vodevil desenfadado; pero no tan ágil, ni tan suave en el verdor, que en ocasiones sube de tono; ni tan divertido como Paso parece figurarse. La realidad es que a nosotros nos ha divertido muy moderadamente y creímos advertir que al público le ocurría otro tanto.

Aquí oremos que resida el fallo principal. Estamos dispuestos a pasar por alto todo, cuando no se pretende más que divertirse. Todo, menos que no se nos divierta, o se nos divierta tan poquito que sólo ocasionalmente, en alguna pincelada satírica o en alguna alusión de actualidad, brote la risa. Y cuando en la pieza no se ha querido hacer otra cosa, ni se puede prestar atención a otra clase más honda de valores teatrales, se puede considerar que el autor no ha dado en el blanco que se proponía y no ha salido adelante con la intención que tuvo.

Quedamos, pues, en que "Guapo, libre y español" es un vodevil desenfadado y con su verdor correspondiente, pero que no consigue divertir en el grado que parece propiamente y que podría constituir su disculpa y su razón de ser. Lo sentimos porque a nosotros nos gusta mucho divertirnos, pero anoche no lo pudimos conseguir.

En piezas de esta clase hay poco que interpretar y basta con que los actores dominen su papel y lo hagan con rapidez y sin tropiezos. Anoche hubo en este aspecto un poco de nervios, que suponemos se acrecentarán en días sucesivos. El reparto es extenso. Tal vez la que sobresalió más fue Julieta Serrano, aunque no le va el papel. También estuvo bien Zoe Ducos. Y entre ellos, Germán Cobos, que es buen actor, pero que se mostró algo inseguro, y Ricardo Alpuente, que compuso bien su tipo.

N. GONZALEZ RUIZ

"Réquiem para una vampiresa", en el Reina Victoria

En el teatro Reina Victoria se estrenó anoche una obra de Fernando Martínez Beltrán. Se titula "Réquiem para una vampiresa". En el reparto desempeñan los principales papeles Luisa Sala y Pastor Serrador. Con ellos actúan Ana Carvajal, Carmina Santos, Conchita G. Cepeda, Rogelio Madrid y Angel Quisiant.

El público, no numeroso, siguió con interés la representación y



Luisa Sala y Pastor Serrador

aplaudió los finales de acto. El autor salió a recibir el homenaje de la sala.

La obra está construida como un serial radiofónico, género en que el autor está especializado. El motivo temático arranca, según nos dice la antecrítica del suicidio de Marilyn Monroe. Falta teatralidad al diálogo. Los intérpretes, especialmente Luisa Sala, Pastor Serrador y Ana Carvajal, pusieron de su parte un loable esfuerzo para darle corporeidad escénica a los diálogos.

La dirección de Francisco Javier Banegas, colaboró a la labor de los intérpretes para desarrollar la tragedia humana de una estrella de cine que, sin fe en nada y ante la desesperación de verse rodar por el tobogán del fracaso, se suicida.

M.

EMPRESA IMPORTANTE

NECESITA taquimecanógrafa de inglés y francés
Teléfono 261 53 60. (3.518.)

Ya, 4 de mayo de 1964

de la Torre. En esta primera versión, la comedia lleva el título de *¡Libre!* y el protagonista trabaja como fotógrafo en Inglaterra. Alfonso Paso entrega una segunda versión –en esta ocasión el título original ha sido tachado y se ha añadido uno nuevo, con bolígrafo azul: *Guapo, libre y español*; y en el interior del original se aprecian una docena de enmiendas–. Creemos que, con la inclusión del gentilicio, Alfonso Paso pretendía “ablandar” el criterio de la Junta de Censura. Sin embargo, no funcionó y la prohibición se ratificó el día 15 de abril. Siete días después, Alfonso Paso envía una tercera versión “y un informe, escueto pero expresivo, dirigido al Pleno dando cuenta de todos los arreglos, modificaciones, cambios y supresiones” –escribe el autor en una carta a José María Ortiz, Director General de Cinematografía y Teatro, Sección Teatro. Hemos contabilizado 30 cortes o modificaciones en el Acto I y 11 en el Acto II. Finalmente, la obra es autorizada el día 6 de mayo –una semana antes del estreno–, con el requisito previo de visado del ensayo general. Además, el autor tuvo que solicitar permiso para citar el nombre del Embajador español. El Ministerio de Asuntos Exteriores autorizó la utilización del nombre.

Segundo inciso: Alfonso Paso contra los críticos

Si los censores castigaban las obras de Alfonso Paso con sus continuas prohibiciones, no debemos extrañarnos si este arremetía contra ellos. Sobre todo destaca un extenso texto publicado en 1971 que servía como prólogo al volumen *Teatro selecto*, publicado por la editorial Escelicer. Sus críticas van dirigidas principalmente contra Enrique Llovet, crítico, dramaturgo y también censor. El texto es extenso, pero no nos resistimos a citarlo aquí (Paso, 1971: 67-68)

(...) Se habían producido ciertas divertidas anomalías en la vida cultural y teatral española. En 1962 llegó al Ministerio de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, hombre culto a la moda, de indudable talento, que sentía una admiración vivísima por Claudel –lo cual ya es sospechoso–, y que estimaba como una de las obras más importantes del repertorio mundial *El zapato de raso*, inefable ladrillo que nos hizo tragar, quisiéramoslo o no, en el Teatro Español, de Madrid.

(...) ABC incorporó como crítico teatral a un ilustre diplomático y magnífico articulista, Enrique Llovet, y todo el país, en sus sectores culturales e intelectuales se vio sometido al cortocircuito europeo. En España, nuestra cultura popular de entraña y raíz antiquísimas, de extracción eminentemente baja y populachera si se quiere, sufre con intervalos más o menos

frecuentes lo que yo llamo el cortocircuito europeo. Por determinadas circunstancias, un grupo de hombres educadísimos, cultos, viajeros y superletrados, se hizo con el poder cultural en la nación. Acto seguido arremetió contra la tradición popular pretendiendo hacer que el pueblo, o sea, el público, comulgara con ruedas de molino. Si el Ministerio de Información y Turismo estaba en manos de Fraga Iribarne, y el ministerio de *ABC*, perdonésemela la broma, en manos de Llovet –son amigos íntimos–, lo que a mí me esperaba estaba bien claro. Autor yo, vinculado a la tradición popular del teatro español, autor de rabiosa comunicación directa con el pueblo y con el público, mi destino era ser tachado de inculto, soez, regresivo y conformista por los productores del cortocircuito. Así ocurrió. Se levantó la veda de Alfonso Paso y se inició su gran cacería. Paso era el opio del teatro y empezaron a darle al tambor con Adamov, Brecht, Gorki, etc.

(...) Llovet salió de *ABC* (marchó a *Informaciones*) a causa de un litigio con el autor Emilio Romero, y acto seguido se hizo muy amigo mío.

Tampoco se anduvo con tapujos a la hora de arremeter contra otro prestigioso crítico: Lorenzo López Sancho.

(...) El sucesor de Enrique Llovet en la crítica teatral de *ABC* fue y es Lorenzo López Sancho, un leonés muy culto a quien no sé por qué, o sí sé por qué, pero me lo callo, expulsaron en *ABC* en 1962, cuando el cortocircuito a que aludí antes. Era entonces en *ABC* crítico de fútbol. (...) Lorenzo López Sancho marchó a París como corresponsal de *La Vanguardia* y retornó luego llamado por el director de *ABC*. (...) Su estilo es tan agresivo, tan acre, tan hiriente y tan insultante como el de Llovet, pero tiene mucha menos gracia. Por todos conceptos, este parisino adoptivo resultaba, al frente de la crítica, un cortocircuito con incendio, explosión y catástrofe sucesivos. (...) Lo que López Sancho quería era que yo no estrenara, no que no escribiera. El lector avisado se preguntará. ¿Para estrenar él? Y yo digo: ni siquiera. Simple y llanamente por hacer “la cusqui” (...) en un insano placer por desmontar el mito de representatividad española. (Paso, 1971: 70)

Como ya hemos comentado, Alfonso Paso se defendió siempre que tuvo oportunidad de hacerlo; y un hombre tan popular y mediático como él dispuso de muchas oportunidades.

El cielo abierto

Inédita y no estrenada, al menos en España, la comedia en dos actos *El cielo abierto* fue presentada a la Junta de Censura el 7 de febrero de 1966, siendo prohibida de manera reiterada. El original consultado, junto al informe de censura, es un ejemplar mecanografiado, en tamaño folio, que consta de 94 páginas: Acto I (46 pp.) y Acto II (48 pp.). La intención era estrenar la obra el 25 de febrero en el Teatro Principal de Valencia. Realizamos un análisis más detallado de la obra en un artículo anterior (Payá Beltrán, 2019).

Mediante el informe de los diversos censores que leyeron la obra sabemos que los protagonistas eran un proxeneta, Juan, y una muchacha masoquista, Rita. El argumento giraba en torno a la vida frívola de un grupo de turistas en la playa: degradación sexual, vicios... Frente a ellos, encontramos la fuerza y el fanatismo político de un violento sargento de la Benemérita.

Desgraciadamente los nombres de los censores que leyeron la comedia son ilegibles. Ambos prohíben la comedia si el autor no suprime una docena de momentos y, sobre todo, si la obra no “rebaja o suprime las alusiones al masoquismo de Rita”. Además, la pieza es “una pintura absolutamente falta de verosimilitud y calumniosa de los dos representantes de la Guardia Civil”.

Alfonso Paso realiza una segunda versión que tampoco satisface a los censores, quienes la vuelven a prohibir de modo definitivo el 22 de febrero de 1966.

Soledad no estuvo tan sola

Como ya ocurriera con la primera obra que hemos comentado en este artículo, a pesar de obtener el beneplácito de la censura para su estreno, *Soledad no estuvo tan sola* no subió a los escenarios españoles.

El 18 de noviembre de 1966, Tirso García Escudero, empresario del Teatro de la Comedia, presentó la obra a la Junta de Censura, sin indicar la posible fecha del estreno. En el expediente hemos encontrado un ejemplar mecanografiado, en folios, que consta de 110 páginas: Acto I (57 pp.) y Acto II (53 pp.). El ejemplar no tiene ninguna tachadura ni enmienda y define la pieza como “obra en dos actos, el segundo dividido en dos cuadros”. Este es el argumento de la comedia: Hilario y Anselmo llevan viviendo en la pensión de Soledad más de veinticinco años. Los dos hombres mantienen una relación íntima con la dueña.

Ella queda embarazada y el problema es: ¿de quién es el hijo puesto que, además, ambos cohabitaron con ella el mismo día?

Ante semejante propuesta es obvio que los censores reclamaran supresiones y enmiendas. V. Doderó escribió: “Hallamos en la obra la constante alusión al acto sexual y la manía del autor por presentar como hipócrita odioso a toda persona de alguna respetabilidad social y como simpático al cínico o al demagogo”.

Los lectores que lo deseen pueden consultar el artículo ya citado (2019), donde se comentan más detalladamente las peripecias censoras.

Pepe Story o La historia de Pepe

Tampoco llegó a subir nunca a los escenarios nacionales la comedia *Pepe Story o La historia de Pepe*, que fue presentada a la Junta de Censura el 17 de septiembre de 1968 con la intención de que fuera autorizada para ser representada por la compañía de Pepe Rubio en el Teatro Club Recoletos el 16 de octubre de 1968.

De los diecisiete censores que conformaron el Pleno, únicamente cuatro de ellos dieron su conformidad, siempre que la obra sufriera modificaciones y enmiendas. Por tanto, el día 15 de octubre (¡un día antes del estreno programado!) el Jefe de Negociado de Licencias, el periodista don Manuel Fraga de Lis, la prohibió. Y nunca ha sido estrenada.

El armario

En *Historia y antología del teatro español de posguerra* (VI: 67) los autores comentan que el argumento de *El armario* –estrenada en el madrileño Teatro Arniches el 6 de abril de 1969– es “una de las mejores ocasiones para entender meridianamente la tesis capital de este último teatro de Paso”. Esta tesis consiste en la censura de la hipocresía moral de la sociedad burguesa española de los años del desarrollo económico. Esta hipocresía pone en peligro la felicidad del individuo y la estabilidad de aquel matrimonio que no esté basado en la recíproca sinceridad, sin las convencionales caretas.

El armario del título simboliza el subconsciente al que aludía Sigmund Freud y que conforma nuestra auténtica personalidad, formada por los deseos no realizados. Unos deseos que son, según Freud y el propio Alfonso Paso, predominantemente sexuales. El armario es, pues, el receptáculo de las frustraciones sexuales de los protagonistas que son también las nuestras como espectadores/lectores.

LOS ESTRENOS DEL DOMINGO DE RESURRECCION

EL «ARMARIO», DE ALFONSO PASO, EN EL ARNICHES

TÍTULO: "El armario".
GENERO: Drama en dos partes.
AUTOR: Alfonso Paso.
INTERPRETES: Pastor Serrador, Conchita Núñez, Doris Coll, Beatriz Savón, Pepe Ruiz, Manuel Tormos y María José Pleta.
DECORADO: Barreto.
EFFECTOS SONOROS: Syre.
DIRECTOR: Alfonso Paso.

En nuestro teatro interno guardamos un secreto que conserva recuerdos leídos, frustrados, deseos insatisfechos, sueños caprichosos y otros impedimentos que no nos permitieron vivir la vida como la habíamos querido vivir. Existe en los humanos una repetición o una sobrevaloración del auténtico "yo", y la deformación que nos impone saberes reprimidos o estimados con exceso, es la que forma la personalidad social, una personalidad verdadera. Si esta modificación es negativa nos conduce a una manifestación sacrificada; el positivismo nos hace salir a las afueras como tapia competente de batalla de vino espumoso, pero en ambos casos se desvirtúa el auténtico ser de nosotros mismos. De aquella modificación que hacen las tristezas, los deseos reprimidos, la falsedad automática, la timidez, la cobardía de ésta, el orgullo, el odio al mundo, la soberbia, la ternura y la hipocresía. Pero la verdad auténtica queda siempre en el fondo del alma.

Este subconsciente de reflexiones condicionadas lo desarrolla Paso en torno a un matrimonio que actúa sobre dos escenarios no por repetidos menos ciertos. Ella, bajo el principio sexual de que no existe mujer fría sino hombre hipócrita; él bajo la norma de que debe sacrificarse afectos, pasiones y recuerdos siempre que estorben para llegar a la cumbre donde quiere llegar. La comedia arranca del momento en que el matrimonio ve colmada su ambición social, a un solo paso de la alvira definitiva. En aquel momento actúa el subconsciente, como si el pensamiento de los esposos quisiera hacer partícipe de su alegría a todos los fantasmas felices de su vida pasada. Una pequeña discusión abre el armario de los recuerdos para enfrentarlos con la insatisfacción de la esposa y la vanidad del marido. No suñó correcto contar el argumento diciendo lo que ocurre, pero si lo es señalar que Alfonso Paso ha construido con estos elementos una comedia honda, valiente, bien llevada y mejor construida. Sin duda alguna necesitaba representarse después de sus últimos trabajos artísticos y lo ha conseguido con plena de verdadera maestría.

"El armario" es, técnicamente, un conjunto juego con el tiempo. El tiempo resulta un aliado caprichoso, pero peligroso, para los autores que desean salirse de la vulgaridad, como Paso cuando quiere hacer algo importante. En la vez ha acertado y lo dijo con la

A la escena de estrenos de que habíamos en nuestro último número se unió otro acontecimiento por causa de las tempestades de montaje y de la repetición de «El amor de los cuarteles», de Frier Urdinar, en versión de Joaquín Cuenca, que iba a representarse en el teatro Maravillas y que se celebrará mañana, miércoles.

Quedó reducida, por tanto, el tradicional Domingo de Resurrección a dos estrenos: la comedia de Alfonso Paso titulada «El armario» y la revista «El Era form española», de Glendora y García Legido, de aliada la propia escena del Alcazar... y para usted de contar.

Habría que pensar en reconstruir la convención de volver a la tradicional noche del sábado, puesto que a esa hora repleta ya en las iglesias las campanas de alegría, conforme a la nueva liturgia. Prever para el domingo por la tarde de la trinidad de la semana Santa no parece excesivo, y la disposición de comenzar los festejos a la una de la madrugada en la noche del sábado al domingo puede favorecer a los salos de fiesta, pero no al teatro. Esto sólo nos permitía, al menos, volver, los días con los festejos de la Pasión, prohibiéndolos totalmente las primeras emociones humanas, pero sin la obligación de proporcionar exclusivamente fílmica religiosa. ¿Por qué no se adaptó con el teatro una media sencilla?

Alí donde la presencia para los verdaderos. Ahora vamos a contar a ustedes las cosas —pero buenas— novedades que nos ofrece la Pasión del año de gloria 1968.

misma satisfacción como para un producto en otras ocasiones producir su desgracia. La comedia estrenada en el Arniches "quedará" cuando en tiempos futuros se explique la obra suástica gigantesca del autor. Queremos por la realidad inextinguible de su tema, su perfecta carpintería, y la

con habilidad de presentarla a un habitual público burgués de forma descarnada, sin hacerle la menor concesión. También, por la extraordinaria habilidad que supone encerrar una historia tan amplia en tan pocas escenas y cronológicas dentro de los reducidos límites técnicos y temáticos de

dos horas en un minicuento.

Para vivir la historia ha contado Paso con unos excelentes colaboradores en todos los actores que componen el reparto. En primer lugar, Conchita Núñez, en su papel de esposa, que fue creíble hasta llegar a abismar gran altura dramática en el segundo ac-

to en creación de la atormentada Ella, construyó una línea de buen hacer y de entrega absoluta al personaje. Pastor Serrador mantuvo el tipo de marido celoso con la naturalidad tradicional en el Doris Coll, graciosa, matada de manera impecable al tipo de mujer mendosa y Pepe Ruiz marcó con vigoroso actor en papel de vicioso, arrogante. Muy bien Beatriz Savón en la clásica Juvenia, Manuel Tormos en el joven solador, y María José Pleta, en su breve intervención. Bien resuelto el decorado plástico de Barreto.

El público se vio sometido a la tensión dramática de la comedia y, al menos, en la función del domingo por la tarde, aceptó las épicas fuertes sin escudarse, dando con ello una prueba de comprensión hacia la difícil realidad psico-social de la época que vivimos. Se aplaudieron dos veces y el momento de Conchita Nú-

III DE LA ANTERIOR

des en el segundo acto, aplaudió el "bravo", y redoblándose los aplausos al final, en que compareció en escena el autor con los intérpretes.

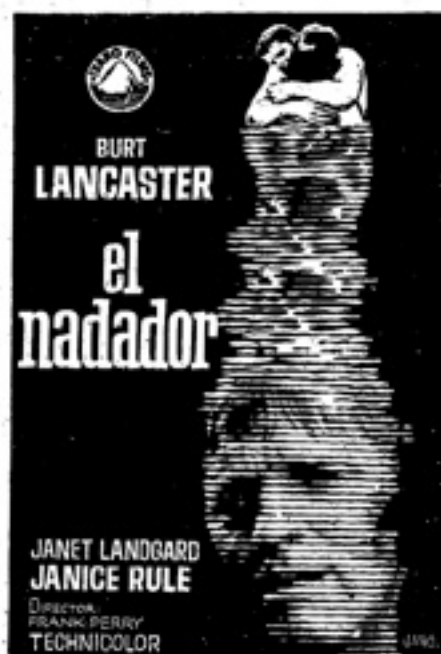
III DE LA ANTERIOR

Carlos III 'Roxy A'
 Princesa Consulado
 Regio

Bilbao Velazquez
 Progreso

CONTINUA 5 TARDE

GRAN EXITO DE DOS PELICULAS FUERA DE SERIE



JANET LANDGARD
 JANICE RULE
 DIRECTOR: FRANK PERRY
 TECHNICOLOR
 PRODUCCION COLUMBIA
 PARA MAYORES DE 18 AÑOS



UNA MUJER ESPERA
 POR SU LARGO METRAJE, ROGAMOS PUNTUALIDAD
 Su vida fue un mundo de amores desenfrenados...
 ¡Un mar de pasión en la alta de Manhattan!
 PARA MAYORES DE 18 AÑOS

A la crítica le gustó –aunque sin vehemencia, claro–. Los más vieron una recuperación del autor, un intento cabal, serio y reflexivo de volver a un teatro equilibrado y estructurado. Muchos no compartieron las ideas del comediógrafo y otros insistieron en la obsesión del autor por el sexo como tema único y omnipresente de sus últimas obras.

El armario está en la línea de sus mejores producciones escénicas. Es una obra escrita con gran sobriedad dialéctica, de la que surge un mundo rico en imaginación. Estamos ante una comedia al margen de ese chorro de disparates que este prolífico autor habitualmente nos ofrece; estamos ante una obra sin ordinariaces ni tópicos sociales, estamos ante una obra bien dialogada, limpiamente dialogada, en la que una serie de problemas muy importantes entran en juego con alegría dramática y precisión de conceptos (Díez Crespo, de *El Alcázar*; cit. Álvaro (ed.) 1969: 42-47).

Sin embargo, el “chorro de disparates” no iba a cesar y el autor no tardaría en dinamitar su (medio) recobrado prestigio en los títulos siguientes.

En el expediente de censura consultado hemos hallado tres originales mecanografiados en tinta verde, tamaño folio. Se presentó el día 11 de julio de 1968 y en un primer momento fue leída por tres censores: Elorriaga y Suevos, que la autorizaron, aunque con una gran cantidad de enmiendas y tachaduras; y Díez Crespo, que la prohibió. Curiosamente el mismo que tras su estreno tanto la alabaría desde *El Alcázar*.

En agosto fue leída por otros dos censores, Juan Emilio Aragonés y el reverendo Arto-la, que la autorizan, pero con numerosas enmiendas. Así pues, la obra se autoriza el 6 de agosto de 1968, siempre que el autor realice las modificaciones propuestas, que incluyen la eliminación de seis páginas completas del original (donde aparecía una escena de lesbianismo). Once días después, Alfonso Paso interpone un recurso donde suplica que la obra sea de nuevo revisada y la supresión de las seis páginas sea levantada.

La obra, entonces, se presenta al Pleno de la Junta de Censura, que tarda medio año en manifestar su parecer. Diez nuevos censores leen la comedia y mantienen las supresiones y enmiendas. El último en leerla es Federico Muelas, el 8 de abril de 1969, ¡dos días después del estreno! Debemos deducir, por tanto, que Alfonso Paso estrenó la comedia tras suprimir y enmendar lo propuesto; y por ese motivo el expediente de recurso quedó interrumpido.

Juan Emilio Aragonés, uno de los censores, escribió en su informe: “Estamos ante una de las mejores obras de Paso. Suprimo la escena lésbica íntegra”.

La noche de la verdad (Flash back, flash forward)

La noche de la verdad (Flash back, flash forward), que se estrenó en el Teatro Carlos Arniches, de Madrid, el día 23 de marzo de 1970, fue presentada a la Junta de Censura el 17 de febrero, con la intención de estrenarla el 17 de marzo. Tres son los censores que leen la comedia y todos dan su autorización, siempre que el autor se avenga a los cambios propuestos. Juan Emilio Aragonés comenta: “Hay escenas de cama y barruntos de perversión sexual”; “excesiva proclividad a la obsesión de Paso”. Martínez Ruiz pone atención en “todas las excrecencias morales”. El tercer lector es De la Torre. Aunque la comedia se autoriza el 3 de marzo, previo visado del ensayo general, y poniendo especial atención en que “la camarera aparezca en escena vestida con traje que responda a su condición de tal, nunca en combinación o en traje de baño”, se pide, el día 12 de marzo, la conformidad del Subdirector General de Espectáculos debido a que en la obra se encuentran “toques de evasión lesbiana y alusiones al Opus Dei”. La resolución debe ser con carácter de urgencia debido a la proximidad de la fecha del estreno. Sin embargo, se hace oídos sordos a dicha urgencia y el día 18 de marzo se entregan los ejemplares a don José María Ortiz y al asesor religioso, quienes la autorizan definitivamente el 20 de marzo. De tal modo que el estreno hubo de ser retrasado una semana de la fecha prevista inicialmente.

Cuatro secretos de alcoba

Cuatro secretos de alcoba es otra de las comedias de Alfonso Paso prohibidas por la censura. Todos los datos sobre esta comedia están extraídos del expediente de censura. El original indica que es una obra en dos actos, protagonizada por seis personajes (tres hombres y tres mujeres), mecanografiada en 72 folios. En el expediente se conservan dos ejemplares.

La obra fue presentada a la Junta de Censura el día 19 de diciembre de 1970 con la intención de representarla el 12 de enero de 1971 en el Teatro Cómico de Madrid, por la compañía formada por Lili Muraty, Carmen G. Maura, Pedro Valentín, María Isbert, Enrique Navarro y Carlos Casaravilla; todos ellos dirigidos por Víctor Andrés Catena.



La noche de la verdad. Teatro Arniches, 1970. Fotógrafo: Santos Yubero. (CDAEM)

El 22 de diciembre tres censores rechazaron la obra y dos la autorizaron, aunque con algunos cambios. Ante la disparidad de opiniones, la comedia fue llevada al Pleno de la Junta de Censura, donde la leyeron diecisiete censores. Once dictámenes fueron negativos y, por tanto, la obra fue prohibida el día 29 de diciembre de 1970. También Berta Muñoz Cáliz (2005: 151) se hace eco de esta prohibición.

Llegamos ya a la última pieza de este somero repaso por la obra de Alfonso Paso en su relación con la censura.

Ocho preguntas para un monarca

Estrenada de manera póstuma en el Teatro Premier de Buenos Aires (el 24 de enero de 1984), *Ocho preguntas para un monarca* fue otra de las obras que más problemas acarrió a su autor.

Gracias a Isasi Angulo (1974: 164 y ss.) sabemos que Alfonso Paso ya estaba trabajando en ella en 1972, y que un primer título provisional era *Antonio Pérez*. En 1973 fue presentada a la censura bajo el título *Yo, el rey*. El expediente de censura que se conserva mantiene este título.

El actor Jesús Puente la presentó a la censura el día 26 de noviembre de 1973 con la intención de representarla en el Teatro Arniches a mediados de enero de 1974. El 30 de noviembre de 1973 el lector Vázquez Doderó informaba negativamente de ella: “Aunque en estos dos años y pico se ha abierto demasiado la mano, sigo pensando que no debe ser autorizada. (...) La escena de la Éboli manoseando a Isabela, antes de ir a entregarse al Rey, es inconcebible en un teatro”. Por su parte, y con la misma fecha, el censor (y también crítico teatral) Manuel Díez Crespo escribía: “Me parece una de las mejores obras de Alfonso Paso”. Opinión con la que coincidía el autor y censor Luis Tejedor: “Uno de los más ambiciosos intentos de este autor”.

El 28 de diciembre de 1973 el Pleno de la Junta de Censura realizó una votación de la que resultó un empate (seis votos a favor y otros tantos en contra), por lo que la pieza fue trasladada a la Jerarquía Política correspondiente. El 8 de enero de 1974 Alfonso Paso escribía una carta al Pleno de la Junta en la que afirmaba haber tardado más de seis años en escribir la obra; recordaba, además, su condición de Licenciado en Historia, alegaba su “patriotismo y amor a España” e insistía en la libertad de todo creador para “encarar los

temas más difíciles y problemáticos de su Patria y su Historia”. La carta no fue efectiva, puesto que el señor Gortari, Subdirector General de Teatro, la prohibió en marzo de 1974.

Sin embargo, Alfonso Paso no cejó en su empeño y un tiempo después volvió a enviar su obra. Así, el 10 de febrero de 1976, Alfonso Paso remitía una carta a la Junta de Censura reclamando una resolución, pues presentó su obra “hace año y medio”. Finalmente, el 16 de marzo de 1976 se reunieron los miembros del Pleno de la Junta de Censura y tras la votación correspondiente (cinco votos negativos y ocho a favor), autorizaron la representación del drama exclusivamente para mayores de 18 años y con reserva del visado del ensayo general. “Autorizable, aunque cruda”, escribió García Cernuda; “El desmadre de la desmitificación”, comentó Antonio de Zubiaurre, y Juan Emilio Aragonés señaló: “a reserva de visado, por los pechos de la Éboli y la desnudez de Isabela”.

¿Por qué estando autorizada a mediados de 1976 la obra no fue estrenada en España? Nunca lo sabremos. Quizá porque en ese momento ninguna compañía teatral quería embarcarse en una producción de Alfonso Paso que, así lo creemos tras la lectura de la obra, suponía una inversión costosa: el público ya le había dado la espalda...

En el expediente de censura hallamos seis ejemplares exactamente iguales, mecanografiados a tamaño folio. Se aprecian subrayados, marcas en las páginas o, en algunos casos, el ejemplar está limpio. Tras el título *Yo, el rey* aparece un subtítulo entre paréntesis: “Ocho preguntas a un monarca. Episodio dramático en dos partes”. La obra está dedicada “A mi hija Carmen María y a mi nieta Alfonsa, con la devoción de su Alfonso”.

Se trata de una obra densa y bastante interesante sobre el poder y lo que este lleva consigo de abuso, pero también de dignidad. Debido a ciertos momentos del diálogo y, desde luego, al retrato de un Felipe II muy alejado de la aureola triunfal con que el régimen franquista lo había retratado, resulta bastante evidente el motivo por el cual la censura prohibió su estreno.

No tenemos conocimiento de que el drama haya sido representado en España.

El recorrido por estos dieciocho títulos, dentro de la ingente producción teatral de Alfonso Paso, es únicamente una pequeña muestra de lo que supondría un estudio intenso de todas las obras presentadas por el comediógrafo madrileño a la Junta de censura.

Asimismo, pensamos que ha servido para mostrar a un autor no tan plegado a la ideología del régimen franquista como, a tenor de algunas de sus declaraciones y, sobre todo, de las opiniones de sus contemporáneos, pudiera parecer. No resulta muy descabellado deducir, a raíz de la breve muestra aquí descrita, que Alfonso Paso fue un autor escasamente bien tratado por el aparato censor de la dictadura. Su recurrencia a temas sexuales, más acentuada en la producción de sus últimos años, y sus ideas en torno al matrimonio no eran, como hemos podido apreciar, del gusto de los censores de la época. Los continuos cambios que hubo de realizar a sus obras, unidos a la prohibición de un puñado de ellas, vienen a redundar en un aspecto del autor que no se había tenido en cuenta y que hacen que nos cuestionemos su relación con las fuerzas políticas de la España de la dictadura: una relación en donde pensamos que predominó la incomodidad frente al beneplácito.

Cerramos este artículo con unas palabras del autor recogidas en una entrevista realizada en 1972 por Gómez Escorial (1972: 55):

Soy uno de los autores más censurados de España. Es lógico, pues, que no esté de acuerdo con ella. ¿Me pregunta si yo hubiera sido igual con censura o sin ella? Pues bien, sería distinto. Me habría acercado más a Tennessee Williams. ¿Que por qué? Muy simple; usted sabe el interés que para mí tiene el tema erótico. Es evidente pensar que, por ese camino, no he podido decir todo lo que quería.

Notas

¹ Damos las gracias a don Daniel Gozalbo Gimeno, Jefe de la Sección de Referencias del Archivo General de la Administración, por las facilidades que nos brindó para acceder a toda esta documentación. También quiero agradecer la ayuda y el apoyo de mi esposa, Ana Martínez Francés, que no tuvo ningún reparo a la hora de acompañarme (y en ocasiones guiarme) entre la ingente y tortuosa cantidad de expedientes y materiales.

² Y así fue, pues pasó a denominarse Mr. Tonzigam; es decir, Alfonso Paso reprodujo fonéticamente el nombre. Cabe suponer que el censor no sabía mucho inglés.

³ En obras posteriores volverá a mencionar el consumo y tráfico de cocaína (por ejemplo, en *El cardo y la malva*, estrenada también ese mismo año, esta vez ambientada en Madrid; prueba de que el consumo de drogas existía, aunque el régimen del general Franco insistiera en que España era un paraíso)

⁴ Elia María González-Álvarez y López-Chicheri (1905-98), conocida como Lili Álvarez, fue una afamada tenista española durante los años veinte y treinta: fue semifinalista en tres ocasiones en el torneo de Wimbledon y la primera mujer española en unos Juegos Olímpicos (París 1924). Casada con el conde de Valdéne, un aristócrata francés, se separó de él y regresó a España en 1941, donde se convirtió en un referente de la vida cultural madrileña, escribiendo sobre asuntos femeninos y religiosos. Fue gran amiga de la escritora Carmen Laforet.

⁵ Cuando nos referimos a las comedias de Alfonso Paso, mencionamos aquí la fecha de publicación, no la del estreno.

Bibliografía citada

- ÁLVARO, Francisco (ed.) (1964). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*, Valladolid, Fco. Álvaro.
- (1965). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, Valladolid, Fco. Álvaro.
- (1969). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1969*, Valladolid, Fco. Álvaro.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1960). “Obligada precisión acerca del imposibilismo”. *Primer Acto*, 15, (jul.-ag.): 1-6.
- GARCÍA RUIZ, Víctor y GREGORIO TORRES Nebrera (eds.) (2004). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975). Vol. VI: 1966-1970*. Madrid, Fundamentos.
- GÓMEZ ESCORIAL, Ángel (1972). “Paso, en pijama”. *Blanco y Negro*, n. 3129 (22 abr.): 52-56.
- ISASI ANGULO, Amando Carlos (1974). *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Madrid, Ayuso.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- PAYÁ BELTRÁN, José (2018). *Alfonso Paso, autor*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- (2019). “Las obras irrepresentadas de Alfonso Paso”. *Acotaciones*, 42 (en.-jun.): 19-43.
- PASO, Alfonso (1953)⁵. *Una bomba llamada Abelardo*. Madrid, Escelicer, col. Teatro, n. 78.
- (1957). “Traición”. *Primer Acto*, 5 (nov.-dic.): 1-2.
- (1958). *Juicio contra un sinvergüenza*. Madrid, Escelicer, col. Teatro, n. 208.
- (1960a). “A modo de respuesta”. *Primer Acto*, 16 (sept.-oct.): 1-2.
- (1960b). “Los obstáculos para el pacto”. *Primer Acto*, 12 (en.-feb.): 7-8.
- (1960c). “Problemas del autor”. *Primer Acto*, 13 (mar.-abr.): 7-9.
- (1961). *Cuatro y Ernesto*. Madrid, Escelicer, col. Teatro, n. 294.
- (1961). *Usted puede ser un asesino*. Madrid, Escelicer, col. Teatro, n. 301.
- (1962). *Papá se enfada por todo*. Madrid, Escelicer, col. Teatro, n. 355.
- (1964). *Un 30 de febrero*. Madrid, Escelicer, col. Teatro, n. 399.
- (1965). *Guapo, libre y español*. Madrid, Escelicer, col. Teatro, n. 454.
- (1969). *El armario*. Madrid, Escelicer, col. Teatro, n. 631.
- (1970). *La noche de la verdad (Flash back, flash forward)*. Madrid, Escelicer, col. Teatro, n. 663.
- (1971). *Teatro selecto*. Madrid, Escelicer.
- (1984). *Ocho preguntas a un monarca*. Madrid, Preyson, col. Arte Escénico, n. 71.
- SASTRE, Alfonso (1960a). “Teatro imposible y pacto social”. *Primer Acto*, 14 (may.-jun.): 1-2.

Fuentes archivísticas

Tierra enemiga, expediente 21/52, caja 73/09003, Archivo General de la Administración.

Una bomba llamada Abelardo, exp. 165/53, caja 73/09065, AGA.

Un ladrón como es debido, exp. 278/54, caja 73/09123, AGA.

Usted puede ser un asesino, exp. 206/57, caja 73/09232, AGA.

Juicio contra un sinvergüenza, exp. 127/58, caja 73/09259, AGA.

Papá se enfada por todo, exp. 292/58, caja 73/09278, AGA.

Cuatro y Ernesto, exp. 121/60, caja 73/09329, AGA.

Un 30 de febrero, exp. 143/63, caja 73/09443, AGA.

La solución, nunca / La solución, ¿nunca?, exp. 229/63, caja 73/09453, AGA.

Las separadas, exp. 219/63, caja 73/09452, AGA.

Guapo, libre y español, exp. 42/64, caja 73/09465, AGA.

El cielo abierto, exp. 36/66, caja 73/09528, AGA.

Soledad no estuvo tan sola, exp. 309/66, caja 73/09569, AGA.

Pepe Story o La historia de Pepe, exp. 297/68, caja 73/09674, AGA.

El armario, exp. 221/68, caja 73/09662, AGA.

La noche de la verdad, exp. 73/70, caja 73/09760, AGA.

Cuatro secretos de alcoba, exp. 531/70, caja 73/09820, AGA.

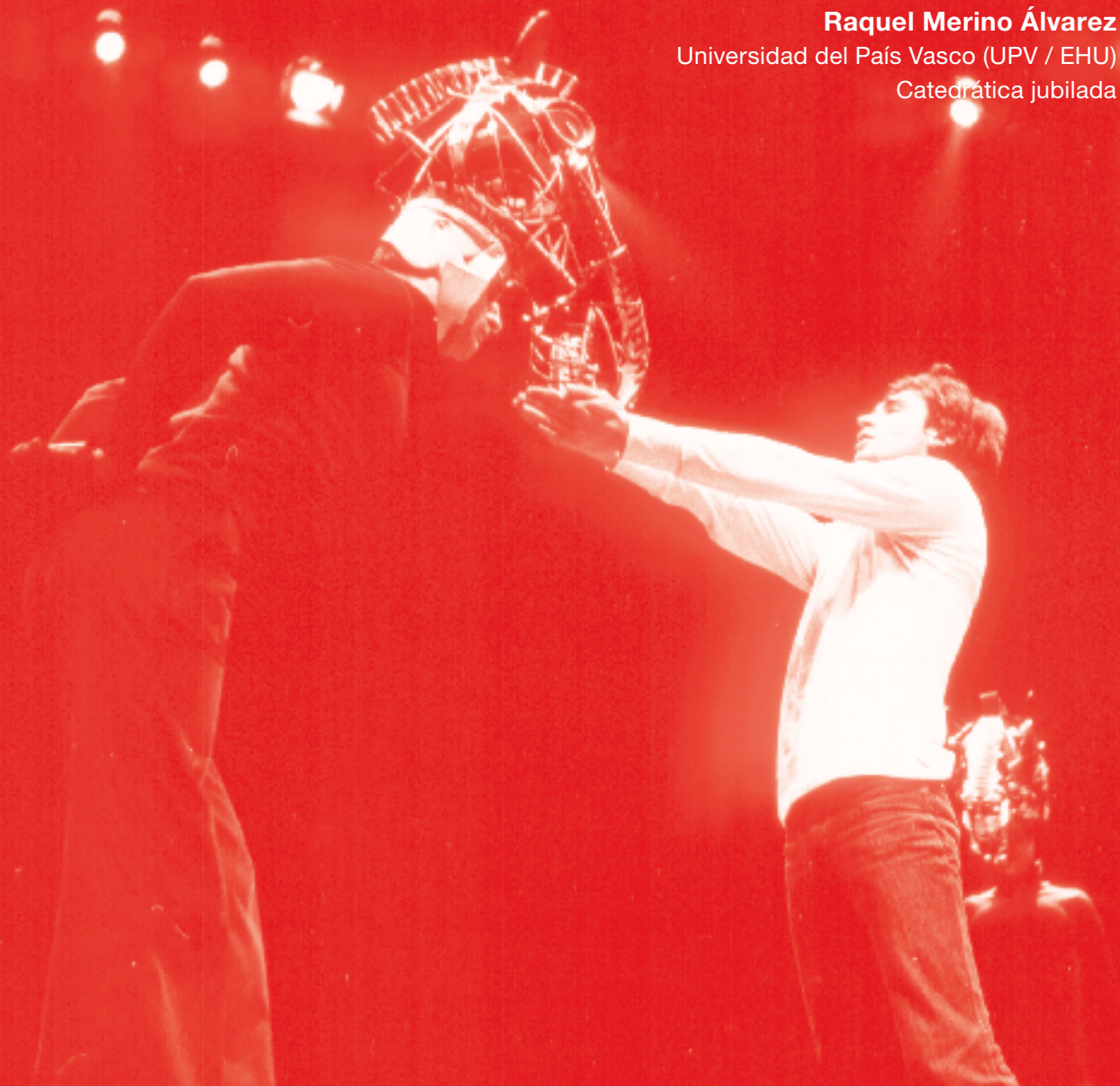
Ocho preguntas para un monarca, exp. 602/73, caja 73/10062, AGA.

EL TEATRO EXTRANJERO EN ESPAÑA, 1975-2025. PANORAMA DESDE EL CDAEM

Raquel Merino Álvarez

Universidad del País Vasco (UPV / EHU)

Catedrática jubilada



< *Equus*, de Peter Shaffer. (Teatro de la Comedia, 1975). Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz. (CDAEM)

EL TEATRO EXTRANJERO EN ESPAÑA, 1975-2025. PANORAMA DESDE EL CDAEM

Raquel Merino Álvarez

Resumen: Cincuenta años después de la muerte de Franco, y cuarenta desde la creación del INAEM (Instituto de las Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura), se considera la posición del teatro extranjero en España, en particular el teatro que pervivió desde finales de la Guerra Civil (1939) y Segunda Guerra Mundial, hasta el siglo XXI, utilizando documentación disponible en el CDAEM, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música.

Palabras clave: Teatro extranjero, censura, España

Abstract: Fifty years after Franco's death, and forty years since the INAEM (Spanish Institute of Performing Arts and Music, Ministry of Culture) was established, this paper considers the role of foreign theatre in Spain, focusing on plays that were translated and performed since the end of the Spanish Civil War (1939) and during World War II, and are still present in 21st Century Spanish theatre, using documents available in CDAEM, Spanish Documentation Centre for Performing Arts and Music.

Key words: Foreign theatre, censorship, Spain

Ayer y hoy del teatro traducido y censurado en España: mirando hacia atrás con datos

A punto de cerrar el primer cuarto del siglo XXI, al pararnos a considerar el impacto que el teatro extranjero tiene en nuestro presente escénico, conviene mirar hacia atrás, al siglo XX, para tratar de entender hechos teatrales aún vigentes que hunden sus raíces en la historia escénica de nuestro país. Cuando celebramos cuarenta años de la creación del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), el catálogo del CDAEM (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música) brinda a los investigadores la posibilidad de acceder con un clic (teatro.es) a la información contextual (recortes de prensa, datos sobre estrenos, programas) y textual (en forma de grabaciones sonoras y audiovisuales) de buena parte del teatro producido el siglo anterior y el presente. La riqueza

de recursos de que disponemos ahora contrasta con la situación de hace cincuenta, cuarenta o incluso treinta años. En 2025 la documentación procedente de materiales impresos y audiovisuales, y la información disponible en el catálogo del CDAEM, o en las publicaciones y demás recursos accesibles en su web, permiten abordar el estudio del teatro extranjero traducido y representado en España con mayor detalle, así como aportar profundidad a investigaciones ya realizadas.

Hace medio siglo contábamos con recursos impresos, ediciones escénicas de piezas teatrales, que solían incluir datos del estreno, accesibles sobre todo en ferias de libro de ocasión. Asimismo, las bibliotecas públicas o las especializadas (destaca la de la Fundación Juan March) albergaban preciados vestigios que permitían vislumbrar el alcance que la cultura teatral traducida había tenido en los escenarios españoles, para así comenzar a reconstruir la historia del teatro traducido (Merino Álvarez, 2010). En los años cincuenta y hasta mediados de los setenta destaca la Colección Teatro de la editorial Escelicer (Puebla, 2012) y, desde mediados de los setenta hasta casi finales del siglo XX, la colección Escena de MK Ediciones¹. El teatro extranjero también se distribuía en ediciones de lectura, en colecciones específicas o selecciones de literatura universal.

En aquel entonces, librerías especializadas, incluidas las de segunda mano, permitían acceder a textos y revistas teatrales, en las que rastrear la presencia del teatro extranjero en nuestro país. Mención especial merece la librería La Avispa (Puebla, 2012: 13), que ofrecía un completo fondo de textos teatrales, con gran variedad de ediciones, sobre todo escénicas, y textos mecanografiados. Allí se podían conseguir los volúmenes de *El Espectador y la crítica*, publicados por Francisco Álvaro entre 1958 y 1985 (Herrero, 2012), un recurso documental fundamental para el estudio del teatro extranjero. Con frecuencia el “Álvaro” se mencionaba como fuente en los Puntos de Información Cultural (PIC) (Izquierdo Loyola, 1984), ubicados en las bibliotecas públicas, en los años ochenta del siglo pasado, donde el usuario podía solicitar un número limitado de búsquedas guiadas (por autor o título) que el funcionario a cargo de dicha sección realizaba, mediante acceso remoto a un ordenador central, cuyos resultados se entregaban al usuario en papel continuo de impresora.

Ya en los años noventa, el acceso a los archivos de censura en la sede del Archivo General de la Administración (AGA) fue determinante para extraer información sobre autores y obras extranjeras traducidas para las que se había solicitado el preceptivo permiso de representación. Consultando primero los ficheros manuales de títulos y autores, pero sobre

todo en consultas aleatorias a cajas AGA (seleccionadas por número y año), se procedió a cartografiar la presencia de obras de teatro extranjero (en particular las procedentes de Gran Bretaña y Estados Unidos) (Merino Álvarez, 2000). Los archivos de censura ofrecían la posibilidad de investigar en profundidad qué autores y obras fueron traducidas con vistas a su representación, qué mediadores intervinieron en el proceso (traductor, adaptador, director, productor) en el periodo 1939 a 1975 (mediante acceso a expedientes de Censura) y hasta 1985², año en el que la reorganización del Ministerio de Cultura supuso la eliminación del registro de Calificación (antes Ordenación). En dichos archivos figura información sobre todo del teatro, español y extranjero (textos incluidos), para el que se solicitó permiso de representación, desde el que no llegó a escena hasta el que dejó rastro en ediciones escénicas (y de lectura) o en la prensa diaria.

En los diversos proyectos TRACE (Rabadán, 2000 y Merino Álvarez, 2007b) se ha utilizado la información recopilada en los fondos AGA de censura para reconstruir la historia del teatro traducido, mediante la catalogación de títulos de autores (sobre todo ingleses y norteamericanos) que hubieron de pasar por el obligado filtro de la censura. El estudio en detalle de casos representativos ha llevado a rastrear la entrada en los escenarios españoles de temas polémicos, como la homosexualidad o el adulterio (Merino Álvarez, 2007a), mediante traducciones de textos teatrales que, por su origen foráneo, podían mitigar el impacto censor. Se argumentaba que las situaciones y personajes que presentaba un dramaturgo extranjero se daban fuera de nuestras fronteras, y se incidía en el éxito obtenido en París, Londres o Nueva York para proponer importar títulos, en particular aquellos que habían sido llevados a la gran pantalla. Es más, la idea de ofrecer en nuestras tablas piezas que habían triunfado en otros países, ayudaba a proyectar una imagen de apertura y normalidad (Merino Álvarez, 2016: 311-312).

No es extraño encontrar casos que ilustran cómo el teatro traducido corría mejor suerte que el de autores propios en su paso por la censura.

Tanto los productores como los directores de escena solían proponer textos extranjeros en versiones de escritores conocidos, tratando de asegurarse el éxito comercial y suavizar el paso por la censura. Así, Marsillach, cuando la producción *¡Suerte, campeón!*, de Antonio Gala³, es prohibida (ABC, 30.11.1973), la sustituye por la obra del irlandés O'Casey *Canta gallo acorralado* (Merino Álvarez, 2021: 251).

En las sucesivas producciones y puestas en escena de títulos traducidos el nombre del dramaturgo extranjero figura a la par que el del director, adaptador o empresario. Una vez traducido (y superado el filtro censor), el teatro foráneo llega a la escena española. Integrado en nuestro país, ya es teatro en español (catalán, gallego o vasco) y pasa a formar parte de nuestra historia escénica, aunque por motivos prácticos se etiquete en virtud de la procedencia geográfica de cada autor. Citaremos más adelante los nombres del británico John B. Priestley o el estadounidense Arthur Miller, cuyas obras se integraron en el teatro español en los años cuarenta y cincuenta, respectivamente, y también los de Luis Escobar o José López Rubio, quienes actuaron como mediadores. Y es que las traducciones a las que aún hoy accedemos, que se siguen representando y leyendo, fueron firmadas por agentes del sistema teatral (directores, dramaturgos, productores) que hicieron posible la entrada e integración de obras como *La herida del tiempo* (1942) o *La muerte de un viajante* (1952). Seguir la estela de estos profesionales nos permite realizar una cata transversal al teatro de un periodo regido por la censura y posteriormente asimilado y reproducido en diversos entornos teatrales, desde teatros estables a compañías *amateur*, en salas comerciales (y todo tipo de locales) de nuestro territorio. Lo investigado sobre teatro traducido y representado a partir del final de la Guerra Civil hasta 1975 (1985), invita a seguir el rastro de títulos y autores, con vistas a comprobar qué había sido de aquellos textos teatrales (censurados), y verificar si siguen integrados y vigentes en nuestro teatro. Partiendo del CDAEM como principal fuente de información sobre producciones teatrales, Andaluz Pinedo (2022) constata que un tercio de los autores traducidos, cuyas obras aparecían en el catálogo TRACE-teatro (recopilado con datos del AGA, Censura) siguen vigentes en el siglo XXI.

Dos hitos del teatro extranjero en la escena española (1939-1985)

Puesto que buena parte del teatro extranjero traducido en el siglo XX parece seguir integrado y vigente en el teatro español, cuando se cumplen cuarenta años desde la creación del INAEM (y cincuenta de la muerte de Franco), traeremos a la memoria hitos escénicos que pretenden ilustrar la importancia del teatro traducido en nuestro país. Desde los noventa y ochenta del siglo pasado, nos retrotraen a finales de la Guerra Civil y comienzos de la Segunda Guerra Mundial, cuando el origen geográfico del teatro importado jugó un papel

fundamental en el conjunto de la cultura (escénica) traducida. En plena guerra mundial el teatro inglés apareció en nuestros escenarios auspiciado por el Instituto Británico y las autoridades del Reino Unido, pendientes de contrarrestar la influencia alemana (Merino Álvarez, 2021), lo que dejó un rastro que llega hasta nuestros días. Una vez acabado el conflicto mundial, en los albores de los años cincuenta, surgen nombres de dramaturgos norteamericanos que llegan precedidos por el éxito obtenido en otros países y por el eco de sus adaptaciones cinematográficas y la creciente influencia de Estados Unidos en el mundo.

La herida del tiempo, hito (inglés) del teatro español (1942-1984)

En noviembre de 1942 se estrenaba, en el Teatro María Guerrero de Madrid, la obra del escritor británico John Boynton Priestley *Time and the Conways* (*El tiempo y los Conway*), o *La herida del tiempo*, título que Luis Escobar eligió para presentar el texto que él mismo había traducido. En abril de 1984, meses antes del fallecimiento del autor británico⁴, José María Morera dirigía la reposición de aquella traducción, tal y como consta en el programa de mano⁵ que aporta datos del estreno (8 de marzo, Teatro Bellas Artes; Alcava, Centro de Producción Teatral, concertado con el Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro). Se incluye una breve biografía de Priestley y extractos de algunas críticas aparecidas en prensa. Así, se cita a José Monleón, quien, en *Diario 16*, habla de “un clásico del teatro mundial”, y a Adolfo Prego, que, en *Cinco Días*, califica a Luis Escobar como “descubridor” y “traductor” de Priestley. El propio Escobar, en un comentario que rubrica con su firma, manifiesta “una gran curiosidad” por volver a ver, “bajo la sensible batuta de José María Morera”, “una de las grandes comedias de este siglo”⁶.

La traducción de Escobar se publica el mismo año 1984 en edición escénica de MK Ediciones⁷. En la contraportada se reproduce el comentario que leíamos en el programa, en el que Escobar evoca el instante que le llevó a traducir y estrenar esta pieza dramática: “Un buen amigo inglés allá por el año 41, me habló por vez primera de J. B. Priestley y de su teatro sobre el misterio del tiempo”. Tal y como leemos en sus memorias, este estreno “fue algo que no complació a los alemanes acreditados en Madrid” (Escobar, 2000: 140)⁸.

La producción de 1984 de *La herida del tiempo* celebra el estreno de 1942, y se suma a la cadena de representaciones y reposiciones de la versión de Escobar. Podemos afirmar que, a comienzos de los sesenta del siglo XX, Priestley era un dramaturgo asiduo en el teatro español. Su obra dramática había llegado al público, e integrada en la cultura teatral,



La herida del tiempo, de J. B. Priestley. Teatro María Guerrero, 1942. (CDAEM)

podía encontrarse en ediciones escénicas⁹ y de lectura: *El tiempo y los Conway* (en traducción de Aurora Bernárdez) encabezó la selección de seis títulos presentados en *Teatro inglés contemporáneo*, en la colección Teatro Contemporáneo de Aguilar (1961)¹⁰.

Un año más tarde, la misma editorial publicó, en la Biblioteca de Autores Modernos, *Teatro Completo de J. B. Priestley* (1962), con prólogo de Felipe Lorda Alaiz. En dicho prólogo se presenta un retrato del autor británico, se habla de su ingente obra dramática y narrativa, de su popularidad, debida en parte a su participación en programas de la BBC, y de su éxito mundial y relación con la industria de Hollywood, así como de su compromiso social. Lorda Alaiz lo define como “ciudadano británico y europeo: marcadamente izquierdista” (1962: 18). El hecho mismo de que se dedique un volumen a ofrecer el conjunto de la producción dramática de un autor extranjero, por inusual, resulta significativo, aún más sorprendente, dado el perfil “marcadamente izquierdista” del escritor inglés. La integración de Priestley en el teatro español era un hecho, aunque no se mencionen de forma explícita en esta edición de Aguilar los éxitos escénicos cosechados. Por contraste, las fotografías (y pies de foto) que jalonan el prólogo rememoran los primeros estrenos en nuestro país, dando fe de la asimilación de Priestley en el panorama teatral español. Así, la fotografía de la página 12 identifica una:

Escena de *El tiempo y los Conway*, estrenada en el Teatro María Guerrero, de Madrid, el 17 diciembre de 1942, con el título *La herida del tiempo*, según traducción y dirección de Luis Escobar. Entre sus intérpretes, Guillermo Marín, Ana María Noé, Carmen Díaz de Mendoza y Ángel de Andrés (Lorda Alaiz, 1962: 12).

En la página 13 la imagen se refiere a: “Ana María Noé y Guillermo Marín, en una escena de *La herida del tiempo* (*El tiempo y los Conway*)”. La página 17 completa la ocupa una fotografía de “Conchita Montes en *Desde los tiempos del paraíso*, estrenada en Madrid con el título *Desde los tiempos de Adán*, en el teatro Benavente”. La página siguiente muestra a “Conchita Montes y Guillermo Marín en una escena de *Desde los tiempos de Adán* (*Desde los tiempos del Paraíso*)”¹¹.

No deja de ser revelador que en *Teatro Completo de Priestley*, volumen dirigido sobre todo a un público lector, se recuerden los primeros estrenos, máxime cuando este tipo de ediciones se centraban en el contexto origen (con datos e imágenes de producciones en el país de procedencia del autor). Aparte de dos fotos del escritor, el material gráfico que se



La herida del tiempo, 1984.
Fotógrafo: Fernando Suárez.
(CDAEM)

aporta en esta edición corresponde a dos estrenos emblemáticos: el primero (1942), en el María Guerrero, un teatro de repertorio, que marca el debut del autor inglés en España, y el segundo, aún más significativo, el estreno de *Desde los tiempos de Adán*, en sesión única. Las imágenes de Guillermo Marín (y Ana María Noé), y las de Conchita Montes, en las instantáneas que ilustran el volumen de Aguilar son en sí mismas iconos de una época¹².

Las referencias gráficas mencionadas rememoran, a principios de los sesenta, estrenos de obras de Priestley de los años cuarenta del siglo XX. Veintidós años más tarde, la producción de Alcava de *La herida del tiempo*, meses antes del fallecimiento de Priestley, prueba que la cadena de hitos continúa. El número de abril de 1984 de *El Público* (teatro.es) se centra en dicha producción y plasma momentos de la entrevista con su director, José María Morera. Habla de su amistad con Guillermo Marín, “que intervino en el estreno”, y de su “interés por recuperar el trabajo desarrollado en el pasado por Luis Escobar”, quien “se atrevió a traducir esta obra a solo tres años del final de la Guerra Civil”. Una obra que “tiene para nosotros un carácter casi mítico”, pues se trataba de “la primera incursión del teatro moderno en la España de la postguerra” (Fernández Torres, y Sulleiro, 1984: 12).

Las palabras de Morera nos recuerdan a las de Torrente Ballester, quien, al comentar la reposición de 1960 de *La herida del tiempo*, decía que la obra era “una de las grandes comedias de esta prolongada posguerra” (*Arriba*, 16.3.1960. CDAEM, PRE-1230904). Por su parte, Adolfo Prego calificaba la pieza como “obra maestra”. Se trataba, decía, de “una de las primeras obras que establecieron el contacto entre el público madrileño y el moderno teatro europeo” en un momento crucial (“tres años de guerra en España y otros tres –hasta entonces– de Segunda Guerra Mundial (...) habían producido un peligroso vacío”) (*Informaciones* 16.3.1960. CDAEM, PRE-1608991). Sin duda, más de cuarenta años después, persiste el vínculo con el contexto histórico en que surgió el primer estreno del británico Priestley.

Morera opinaba, en el artículo mencionado, que para “hacer teatro del futuro” y “para dar continuidad a la cadena del progreso, hay que conectar con el pasado”, y, en esa cadena, *La herida del tiempo* era “un eslabón más”. La traducción de Luis Escobar se erige en un resorte fundamental que abrió paso al teatro británico en tiempos complejos de guerra mundial y consiguió introducir lo inglés como contrapeso de lo alemán en el teatro español. Así se plasma también en la entrevista que María Paz Ballesteros hizo a Luis Escobar Kirkpatrick, “director, actor empresario y autor teatral”. En la grabación¹³ se puede leer sobre-

impreso en pantalla que “durante los primeros años de postguerra”, “(Escobar) contribuyó a abrir la escena española a autores extranjeros”. Rememora el entrevistado su periodo al frente del Teatro María Guerrero (1940-1952), y puntualiza que, a pesar de que se le achacaba una tendencia a favorecer lo foráneo, la proporción de obras extranjeras producidas estaba en torno a un cuarto del total, algo que se puede constatar en sus memorias, donde declara: “ningún elogio me complació más que el de Adolfo Marsillach, cuando decía que en el teatro María Guerrero de la posguerra parecía que no había habido guerra” (Escobar, 2000: 129).

La muerte de un viajante, un hito (norteamericano) del teatro español (1952-1985)

Las traducciones de teatro que surgieron en los cuarenta y cincuenta del siglo pasado, que aún hoy se siguen representando (y leyendo), se integraron en el teatro español de la mano de una serie de profesionales (directores, actores, adaptadores) que hicieron posible la entrada del teatro británico, en tiempos de guerra mundial, y acabada esta, trajeron éxitos de Estados Unidos, en buena parte precedidos del eco de las correspondientes adaptaciones cinematográficas.

Entre los autores norteamericanos destacan en los años cincuenta Arthur Miller y Tennessee Williams y, entre los estrenos emblemáticos que se sucedieron entonces, nos detendremos en el de *La muerte de un viajante* (1952) de Miller, en traducción de José López Rubio, y dirección de José Tamayo. El 15 de enero de 1985 se repone en el Teatro Bellas Artes la versión de López Rubio, dirigida por Tamayo, quien, según José Monleón (*Diario 16*. Madrid. 26.1.1985) (Puebla, 1985: 80), “tiene, entre muchas aportaciones al teatro español, la de haberse atrevido, en épocas difíciles, a traernos esa luz que fue *La muerte de un viajante*.” En palabras de Lorenzo López Sancho (*ABC*. Madrid. 21.1.1985):

Quando Tamayo estrenó la obra en la depauperada –en todos los sentidos– España del 52, el asombro y la admiración fueron la nota dominante, sobre todo, claro, entre los más jóvenes. Tamayo fue el director de entonces y vuelve a serio ahora, treinta y tres años después. (Puebla, 1985: 80)

El estreno de esta obra de Arthur Miller fue un hito del teatro norteamericano en España y, “treinta y tres años más tarde”, demostró su vigencia pero, sobre todo, supuso una celebración del papel que profesionales como López Rubio (asiduo traductor de teatro ex-

La muerte de un viajante, de
Arthur Miller.
Teatro de la Comedia, 1952.
Fotógrafo: Gyenes. (CDAEM)



tranjero) y Tamayo (director) jugaron al integrar en el teatro español éxitos internacionales que perduran. La traducción de López Rubio vio la luz en la Colección Teatro de Escelicer (nº 23) el mismo año de su estreno (1952), volviendo a editarse en 1983 (MK Ediciones, nº 45), con indicación del reparto del estreno de 1952, y, en portada, bajo el nombre de Arthur Miller, se lee: “Versión: José López Rubio (de la Real Academia Española)” (Miller, 1983).

Con motivo de la celebración del centenario de Arthur Miller¹⁴, se recuerda la polémica en torno al estreno de *La muerte de un viajante* (1952)¹⁵, que “marcó un precedente en la escena comercial de la época”, un año después de que José Gordón, al frente de La Carátula¹⁶, presentara *Todos eran mis hijos* en sesión de cámara (1951), en versión de Vicente Balart (Miller, 1962)¹⁷. Treinta y siete años después, llegaría la versión de Enrique Llovet al Teatro Bellas Artes de Madrid (Miller, 1988)¹⁸.

Otros hitos del teatro extranjero en la escena española (1975)

Entre septiembre y noviembre de 1975, tres espectáculos “escándalo” sacudieron la escena española: *Los chicos de la banda*, *Equus* y *Jesucristo Superstar*. Se trata de tres hitos del teatro extranjero, que suscitaron gran polémica en su llegada a escena, antes de la muerte de Franco, tras complejos procesos de censura. Estos casos ilustran lo ocurrido en el primer lustro de los años setenta, cuando la concesión del preceptivo permiso de representación se demoraba, paralizado en los engranajes de la censura, de modo que, solventado el obstáculo, diversos espectáculos polémicos, por fin, afloraron en escenarios comerciales con temas considerados tabúes.

Los chicos de la banda (3.9.1975): la homosexualidad a escena

El 3 de septiembre de 2025 se cumple medio siglo del estreno de *Los chicos de la banda* de la versión de Ignacio Artime y Jaime Azpilicueta. El revuelo que se organizó en torno a este acontecimiento teatral quedó reflejado en la publicación de la obra en MK Ediciones (Crowley, 1975), donde se plasman las reacciones de la crítica, mediante recortes de pren-

sa, viñetas y, en portada, una fotografía de la función. En el expediente de censura correspondiente a esta versión (AGA 533/74) se conserva únicamente el texto mecanografiado, pues la documentación figura como entregada al Subdirector General, el tres de enero de 1975 (Merino Álvarez, 2007a: 265)¹⁹.

Este hito podría haberse dado cinco años antes, cuando Andrés Kramer presentó su solicitud de autorización en la sección de censura teatral, acompañada de la versión de Jaime Salom, que quedó archivada en el expediente correspondiente (AGA 267/70), junto con su Antecrítica²⁰. En la documentación se refleja el resultado de la votación de los miembros de la Junta de Censura Teatral, Pleno por recurso (10 prohibiciones, 8 autorizaciones) (Merino Álvarez, 2007a: 285). En el centro de la polémica y de los argumentos esgrimidos por los censores está la Norma 9, 1ª (“que prohíbe la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama”). En 1972 se solicita revisión del expediente y vuelve a ratificarse la prohibición (Merino Álvarez, 2007a: 265), quedando inédita la versión de Salom.

Al estudiar el caso de *Los chicos de la banda* decíamos que:

El régimen y sus censores prestaban especial atención a temas como la homosexualidad que se instaló en el teatro español, contra todo pronóstico, fundamentalmente a través de textos extranjeros traducidos y censurados” (Merino Álvarez, 2007a: 243).

Luis María Ansón, en *Blanco y Negro*, escribió: “lo que ocurrió la otra noche en el teatro Barceló no es una anécdota pasajera, sino la primera manifestación pública del *gay power* español” (cit. Olmeda, 2004: 208-209).

En teatro.es encontramos varias fotografías del estreno en 1975 y el programa correspondiente a la representación de 1977 (Sevilla, 11 a 22 de mayo. Teatro Nacional “Lope de Vega”. Compañía Actores Asociados). En el comentario dicen sus adaptadores que, cuando se estrenó en Estados Unidos, “marcó un importante hito en la historia del teatro norteamericano” (...) Tal vez porque Crowley trata por primera vez con sinceridad, valentía y seriedad el tema siempre quebradizo, siempre a media voz, de la homosexualidad”. Apelan los adaptadores a:

la sensatez, madurez y formación del adulto espectador español (...) Esta es una gran ocasión para demostrar lo que ya es una clara evidencia, que estamos preparados para asimilar, aceptar y comprender un texto que nos estaba vedado (teatro.es PRO-2365200).



TEATRO NACIONAL "LOPE DE VEGA" de Sevilla

Del Miércoles, 11 al Domingo, 22 de Mayo de 1977

COMPañIA "ACTORES ASOCIADOS"

presenta

¡El gran éxito de la Temporada teatral madrileña!

LOS CHICOS DE LA BANDA

de MART CROWLEY
Adaptación de Artime y Azpilicueta



MANUEL GALIANA
en "Michael"



ANDRES RESINO
en "Donald"



RAMON CORROTO
en "Emory"



DAMIAN VELASCO
en "Hank"



JOAQUIN KREMEL
en "Larry"



JULIO GASSETTE
en "Bernardo"



ERNESTO AURA
en "Alan"



EMILIO SORIANO
en "Cow Boy"



JOSE L. PELLICENA
en "Harold"

LOS CHICOS DE LA BANDA

II UNA COMEDIA INSOLITA que ASOMBRA Y DIVIERTE!!

Dirección: JAIME AZPILICUETA

Gráficas Originales del Pilar, 1-Tel. 13 14 86 - Calaberris
Dep. Legal L.O. 25-1977

MAYORES 18 AÑOS

***Equus* (19.10.1975): desnudos en un escenario**

El estreno de la obra de Peter Shaffer, *Equus*, se recuerda por haber exhibido el primer desnudo integral masculino (y femenino) en un escenario español (Álvaro, 1975), un mes antes de la muerte de Franco. El espectáculo fue autorizado para su representación en una sala comercial, tras un proceso censor que suponemos complejo (el expediente 324/74 está incompleto en el AGA). Una vez más, un nuevo tema tabú (la exhibición de desnudos en escena) se abre paso en el teatro, mediante la traducción de un texto extranjero, que consiguió lo que parecía vedado a los autores españoles. La obra de Shaffer marca un hito en nuestra historia escénica (Merino Álvarez y Andaluz Pinedo, 2017).

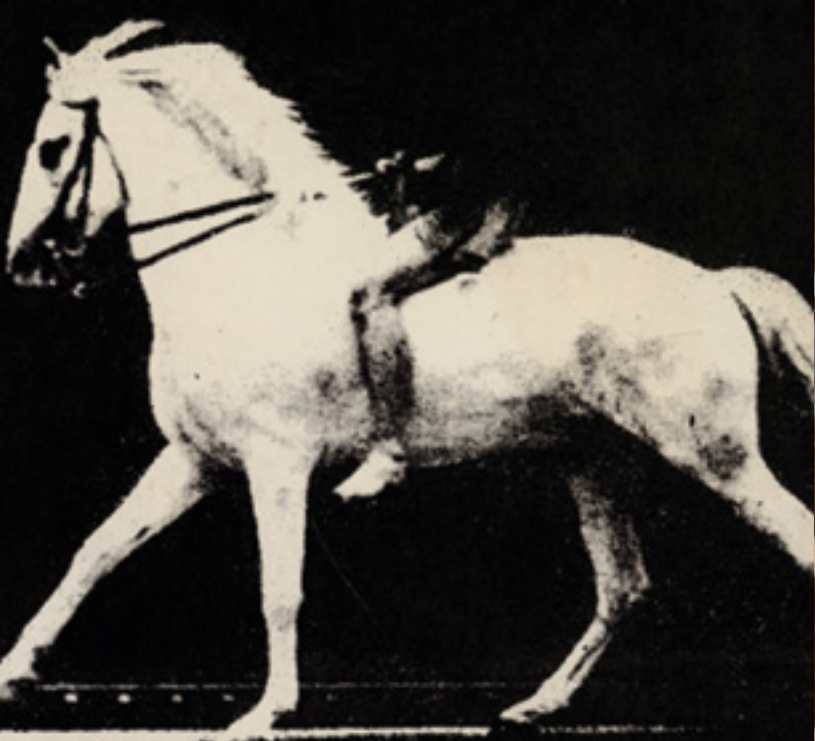
El programa correspondiente al estreno de *Equus* (19.10.1975) en el Teatro de La Comedia (CDAEM, PRO-862469), consta de 61 páginas, en las que las fotografías de desnudos (masculinos y femeninos) ocupan un lugar destacado. Sobreimpresas al material gráfico, podemos distinguir citas de Lorca, Salinas o Miguel Hernández. De no ser por el título y el nombre del autor, se podría pensar que la obra es una celebración de la cultura (y literatura) española²¹.

***Jesucristo Superstar* (6.11.1975): musical “irreverente”**

En 1975 llega a un escenario español el musical *Jesucristo Superstar*, tres años después del primer intento de traer a España el polémico espectáculo²².

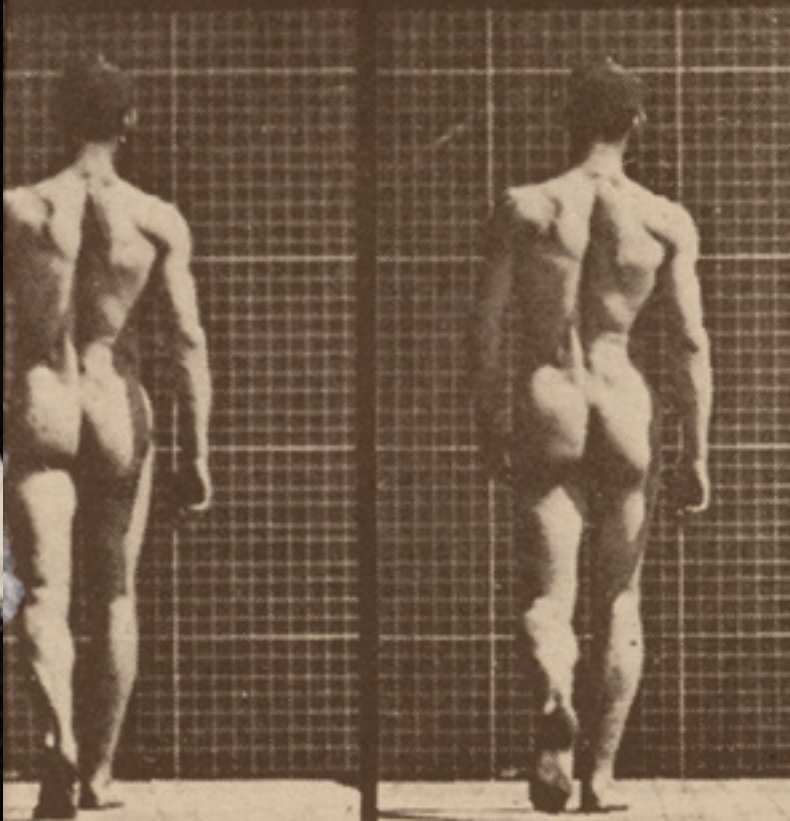
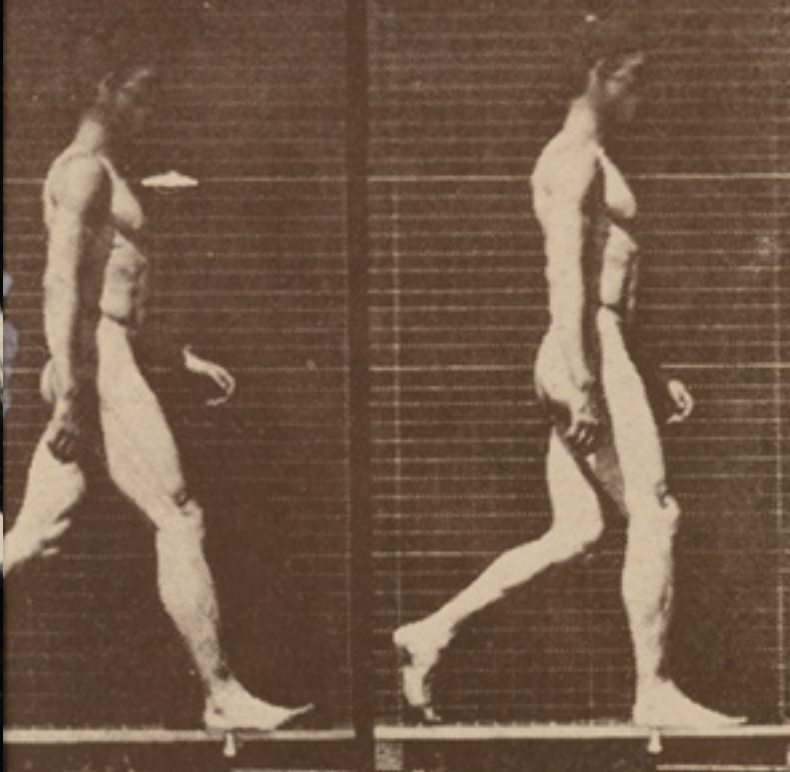
La solicitud de permiso de representación del éxito musical de Lloyd Weber y Rice, *Jesucristo Superstar*, se registra el 9 de noviembre de 1972 (AGA 605/72). Firman la instancia en calidad de empresarios Andrés Kramer y Justo Alonso, la traducción corre a cargo de Ignacio Artime y Jaime Azpilicueta, quien también dirige la obra. El expediente se envía a la Junta Consultiva de Medios de Comunicación Social (Merino Álvarez, 2015: 231).

En la reunión del pleno de la Junta (5.2.1973) nueve miembros se muestran favorables a la autorización, tres estiman que debe prohibirse, y cuatro ponen condiciones, pues opinan que el texto sería “recusable” para el “espectador católico español”. El expediente figura como “enviado al Subdirector General de Teatro” (Merino Álvarez, 2015: 231). No hemos encontrado ningún otro documento hasta el 6 de febrero de 1975, fecha en la que Andrés Kramer y Justo Alonso solicitan un nuevo permiso de representación. En esta ocasión se les expide la guía de censura, a favor de la empresa del Teatro Alcalá Palace, autorizada para mayores de 18 años, sin cortes, a reserva de visado de ensayo.



TEATRO DE LA COMEDIA

EQUUS





En el catálogo del CDAEM (*Estrenos*) podemos consultar dos programas relativos a *Jesucristo Superstar*. Uno, firmado por Camilo Sesto, con logo del musical, indicación de autor inglés (Tim Rice), autor de la música (Andrew Lloyd Weber) y responsables de la versión (Artime y Azpilicueta) (PRO-2527217). En el segundo, figuran los mismos datos (“Jesucristo Superstar, en español”. Teatro Alcalá Palace. Reparto) y se añade una Antecrítica (firmada por Artime y Azpilicueta), donde se lee: “Se ha hablado tanto de *Jesucristo Superstar* (...) Ahora, por fin en castellano (...) El hecho es que aquí está la famosa y polémica ópera rock (...) tras cuatro años de espera involuntaria”, antes de poder traer “el polémico y esperado” *Jesucristo Superstar* a un teatro “tuvimos que vencer infinidad de dificultades” (PRO-855823).

Ocho días después del estreno de *Jesucristo Superstar*, “después de haber recorrido todas las grandes capitales del mundo y las principales provincias españolas”, se presentó en el teatro Monumental de Madrid el “concierto en rock” *Hair*. Aunque algún miembro de la crítica apuntó que faltaban “escenas fundamentales” y que “el tan anunciado desnudo integral” quedaba anulado por “una falta de luz casi absoluta”, la acogida de la crítica fue unánime y el éxito de público calificado de “total” (Álvaro, 1975: 276-278).

Como decíamos, parece que, en 1975, se acumulan los acontecimientos escénicos que habían quedado en espera, pugnando por traer a los escenarios españoles éxitos importados del extranjero, que acercan temas tabúes que, por polémicos, actúan como ariete que ensancha las “grietas del sistema” (Muñoz Cáliz, 2015) y amplían el número de espectadores a los que llegan.

Algunos mediadores del teatro extranjero

En 1975, veíamos, al frente de éxitos musicales, a profesionales de la dirección escénica como Jaime Azpilicueta. Entre otros directores que promovieron el género musical en nuestro país está José Tamayo y, entre los traductores pioneros, que facilitaron la importación del género musical destaca José López Rubio (Merino Álvarez, 2015: 224-229). De forma puntual se contaba con firmas de dramaturgos a quienes encomendar tareas de adaptación de textos polémicos; como es el caso de José María Pemán, respecto a *Godspell*.

JESUCRISTO SUPERSTAR

EN ESPAÑOL



TEATRO
ALCALA PALACE

Como hemos visto, la estela de Arthur Miller (y la de Priestley) en España se vincula con nombres de profesionales del teatro español (Luis Escobar, José López Rubio, José Luis Alonso, Enrique Llovet), a través de sus versiones. Lo mismo ocurre con aquellos directores (Luis Escobar, José Tamayo, José Gordón, Adolfo Marsillach) que pusieron en escena obras del británico y del estadounidense.

El rastro que estos mediadores dejaron en relación con nombres de otros dramaturgos de diferentes procedencias permite efectuar una cata transversal de la pervivencia del teatro extranjero, surgido en un periodo tutelado por la censura, y asimilado y reproducido desde entonces en diversos entornos teatrales, en teatros oficiales, compañías estables o *amateur*, en salas comerciales y locales diversos de todo nuestro territorio. Para trazar el recorrido del teatro extranjero inserto en el nacional, los nombres de los profesionales vinculados a versiones de obras extranjeras (o los directores de las mismas) son un buen punto de partida²³.

A modo de muestra, mencionaremos la labor de cuatro mediadores del teatro extranjero en España: Luis Escobar (director y traductor), Modesto Higuera (director), José López Rubio (traductor) y José Luis Alonso (director).

Luis Escobar Kirkpatrick

Una consulta al catálogo del CDAEM (profesionales) nos da como resultado centenar y medio de referencias a producciones en que aparece “Luis Escobar”, “director escénico, actor y autor”, según su ficha, a la que se podría añadir “traductor”. En su primer año al frente del Teatro María Guerrero (1940), Escobar programa una obra del alemán Hans Rothé y otra del húngaro Aladár László. Al año siguiente lleva a escena obras de Benavente y Pemán, del francés Gaston Baty y del estadounidense Moss Hart. En 1942, presenta obras de Zorrilla y Marquina, y la primera de un autor británico, *La herida del tiempo* de J. B. Priestley, que entra a formar parte del repertorio del María Guerrero²⁴. Ese mismo año, Escobar programa obras de Mihura y Tono²⁵. En 1944, llega la adaptación teatral de *Los endemoniados* de Dostoyevski y *Nuestra ciudad* del norteamericano Thornton Wilder. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, en 1946, se estrenan *Un espíritu burlón* del británico Noel Coward y *Miss Ba*, del británico-holandés Rudolf Besier. Ya en 1950, Escobar programa *En la ardiente oscuridad* de Buero Vallejo, y *Curva peligrosa* de Priestley. En su último año al frente del María Guerrero (1952) presenta *Cocktail party* de T. S. Eliot.

Modesto Higuera Cátedra²⁶

En la base de datos CDAEM (profesionales), Modesto Higuera figura como “director escénico”, desde 1930, en un centenar y medio de entradas, número similar a las correspondientes a Luis Escobar, con quien comparte una trayectoria paralela en el tiempo, aunque Higuera, vinculado al TEU y al Teatro Nacional de Cámara y Ensayo como director, no figure en ningún caso como traductor.

Son numerosas las ocasiones en las que el nombre de Modesto Higuera se relaciona con piezas de teatro extranjero²⁷. En el *Anuario Teatral* de 1985 que venimos mencionando, se da cuenta de su fallecimiento y se recuerda, que, tras la Guerra Civil, Higuera estuvo vinculado a teatros universitarios y de cámara que, en la vanguardia, en sesiones únicas, plantaban la semilla de posteriores producciones comerciales (Puebla, 1985: 273).

Según datos del catálogo del CDAEM, en el primer lustro de los años cuarenta del siglo XX, Higuera figuraba al frente de producciones de obras de dramaturgos españoles (clásicos como Tirso o Cervantes o modernos como Julián Ayesta o Torrente Ballester), al tiempo que programaba obras de dramaturgos extranjeros (Thornton Wilder). En 1946, con motivo de la celebración del 18 de julio, pone en escena en el Teatro Español *Los despachos de Napoleón*, de Bernard Shaw, y *El agricultor de Chicago*, de Mark Twain.

En 1955, al frente del TNCE (junto a Carmen Troitiño), Higuera estrena la primera obra del irlandés Sean O’Casey (*Juno y el pavo real*) que se verá en España, en el Teatro María Guerrero (27 de junio 1955), en versión de Enrique Llovet (entonces en la embajada de París), y el patronazgo de Walter Starkie, primer director del Instituto Británico de Madrid. En el programa correspondiente (CDAEM PRO-861144), junto al texto “Sean O’Casey y el teatro irlandés”, firmado por Starkie, se anuncian obras de Christopher Fry, Terence Rattigan o Singe (sic) para la siguiente temporada (1955-56). Así, en 1956, Higuera consigue poner en escena un antiguo proyecto de García Lorca, *El farsante del mundo occidental*, del irlandés John Millington Synge, que no le había sido autorizada en 1947²⁸.

Su vinculación con Lorca se menciona en el *Anuario Teatral* de 1985, en la sección “Fin de partida”, donde encontramos glosada su figura (Modesto Higuera, 1902-1985). Su nombre “aparece junto al de Federico García Lorca en la creación de La Barraca y en los comienzos del Teatro Español Universitario”. Fue, se dice, un hombre que “vivió para el teatro” (Puebla, 1985: 273)²⁹.

José López Rubio

En la ficha correspondiente del catálogo del CDAEM, se describe a López Rubio como “Autor y director escénico”. No obstante, en el ámbito del teatro, su faceta como “traductor” es más que destacable. López Rubio fue, con toda probabilidad, “el dramaturgo-traductor más importante de su generación”, un “verdadero mediador en la recepción española del teatro inglés y norteamericano” (Merino Álvarez, 2016: 307). Según datos del AGA, sección cultura (1945-1975), un tercio de su producción corresponde a versiones de obras de autores extranjeros.

Todo parece indicar que la primera obra firmada por José López Rubio que obtiene permiso de representación en la época franquista es *El pasado de la Sra. Cheyney*, del estadounidense Frederick Lonsdale (1945). Le sigue la autorización y estreno, en 1947, de *El tiempo dormido*, traducción de la obra del británico Ben W. Levy. (Merino Álvarez, 2016: 308)

Dichas obras “llegan precedidas de un historial escénico y cinematográfico de éxitos y polémicas en Estados Unidos y que marcarán la tónica del tipo de teatro que José López Rubio traducirá en las siguientes décadas” (Merino Álvarez, 2016: 308). En 1952 firma la versión de *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, y ese mismo año, *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde y *La esposa constante* del británico Somerset Maugham, tras el éxito de la producción americana en Broadway.

Con motivo del centenario de su nacimiento, el Centro de Documentación Teatral publicó el volumen *La otra generación del 27. Discurso y cartas* (Torrijos, 2003), donde queda reflejada su trayectoria, sus inicios como autor (en colaboración con Eduardo Ugarte) a finales de los treinta, su experiencia como guionista en Hollywood y su vuelta a España. En su discurso de entrada en la RAE recuerda a sus compañeros de generación (*Tono*, Neville, Jardiel o Mihura).

José Luis Alonso Mañes

En el centenario del nacimiento del director José Luis Alonso, el CDAEM³⁰ celebraba la trayectoria de un profesional que llevó a escena un número considerable de dramaturgos extranjeros: “Ya de joven aprovechaba su excelente conocimiento de idiomas para realizar versiones de Cocteau, O’Neill, Emllyn Williams, Anouilh”. Sucesor de Luis Escobar o José Tamayo, al frente de los teatros María Guerrero y Español, su dilatada trayectoria



El farsante del mundo occidental, de J. M. Synge. Teatro María Guerrero, 1956. Fotógrafo: Basabe. (CDAEM)



La importancia de llamarse Ernesto, de Oscar Wilde, por la compañía La Máscara. 1952. Fotógrafo: Gyenes. (CDAEM)

como director quedó plasmada en un volumen publicado por la Asociación de Directores de Escena (Hormigón, 1991), donde se da cuenta de unas cincuenta versiones de autores extranjeros que llevan su firma.

En el *Anuario Teatral* de 1985, se recoge el estreno de *Cándida* de Bernard Shaw, obra protagonizada por María Dolores Pradera y dirigida por José Luis Alonso, autor de la versión. José Monleón se preguntaba “por qué ahora” (*Anuario* 1985: 196-197). Quizá se refiriera el crítico a la polémica³¹ que en su día suscitó esta obra en España y que podría considerarse superada. Alonso alude al estreno español de 1928 y recuerda que la obra escandalizó al público (inglés de principios de siglo) que no “podía asimilar fácilmente, entonces (¿hoy sí?) que *Cándida* (...) dijera a su marido y amante en potencia: ‘Hablemos como tres buenos amigos’”. Alonso parece haber elegido la obra con vistas a colaborar con la actriz principal, pues recuerda: “María Dolores Pradera y yo dimos juntos, en el Teatro, nuestros primeros pasos (...) en el año 1952 con *Soledad* en sesión única de Cámara” (alude a la dificultad de que apareciera el nombre de Unamuno), y con *El jardín de los cerezos* de Chejov (1960), su primera obra como director del María Guerrero (Hormigón, 1991: 348-349).

Queda en el aire la semblanza de otros mediadores del teatro extranjero en nuestro país, vinculados con los nombres de dramaturgos mencionados. Sin ir más lejos, los de Enrique Llovet y Adolfo Marsillach³², o la también directora Conchita Montes (Ríos Carratalá, 2014), a quien se define como actriz, productora y “traductora”, en la entrevista que le realizó María Paz Ballesteros en 1984³³. Huelga decir que hemos querido poner el foco en casos que consideramos representativos, tratando de relacionar lo ya investigado con datos procedentes de la web del CDAEM, con las limitaciones propias de un artículo.

El teatro traducido perdura en la cultura escénica audiovisual

Los títulos y temas relacionados con autores extranjeros que, hace cuarenta años, recogía el *Anuario Teatral* de 1985, nos conectan con estrenos anteriores, muchos provenientes de época de censura franquista (1939-1975), pero también con estrenos recientes. Cada referencia a un dramaturgo extranjero abre la posibilidad de rastrear su pasado, pero también su pervivencia en nuestros escenarios. Del mismo modo, podemos observar la labor de directores, adaptadores y traductores de piezas extranjeras para constatar el origen geográfico de los autores importados, y establecer cómo lo nacional y lo foráneo se entrelazan en nuestra historia escénica. Hoy está a nuestro alcance utilizar los recursos digitales del

CDAEM, o los fondos del AGA, entre otros, para profundizar en el papel que la cultura escénica traducida ha tenido (y sigue teniendo) en la cultura teatral de nuestro país. Pero, sobre todo, conviene recordar que mucho del trabajo investigador se sustenta, a día de hoy, en soportes digitales y recursos audiovisuales.

Más allá de los datos disponibles online (fichas, programas teatrales, recortes de prensa digitalizados), contamos en la actualidad con productos audiovisuales, a los que podemos acceder en la propia plataforma teatro.es. Muchas de estas grabaciones se encuentran también disponibles online, en RTVE³⁴ y en canales especializados de YouTube. Los textos del pasado cobran vida, grabados, a golpe de clic, y nos llevan al momento en que fueron difundidos en el medio televisivo que, gracias al género teatral, amplió la audiencia, como ya lo había hecho antes el medio radiofónico. Ahora estos productos subsisten y se difunden por medios audiovisuales, en formatos digitales.

Sin duda, gracias a recursos como la *Teatroteca* (<https://teatroteca.teatro.es/>), el teatro extranjero perdura, avanzado ya el siglo XXI, como parte integral del teatro de nuestro país, como parte de nuestra cultura escénica. Podría parecer repetitivo volver a traer a colación nombres y títulos ya mencionados, pero no está de más hacerlo desde la perspectiva del teatro que sigue vivo en grabaciones disponibles online.

En la *Teatroteca* podemos acceder a tres grabaciones de obras de Priestley, dos de *El tiempo y los Conway* –la de 1993, dirigida por Mario Gas, y la versión de Luis Alberto de Cuenca de 2011 (grabada en 2012)– y una de *Llama un inspector* (2007). De Arthur Miller encontramos la versión de López Rubio de *La muerte de un viajante* del año 2000 (grabada en 2001), y la traducción de Eduardo Mendoza de *Panorama desde el puente* del 2000 (grabada en 2001), *Las brujas de Salem* (2007; 2017, en versión accesible) y *Todos eran mis hijos* (2011).

La propia *Revista Don Galán*, que se define como audiovisual, da la posibilidad de enlazar los artículos con recursos audiovisuales y, al tiempo que el usuario lee una aportación en pantalla, puede consultar fotografías y videos, o documentos digitalizados en el CDAEM, mediante enlaces.

Cumple, pues, seguir documentando el papel que jugó el teatro extranjero en la programación que diseñaron aquellos mediadores, ya que, efectivamente, lo que somos, lo que ya éramos en los sesenta y setenta del siglo XX, se deriva en buena parte de lo que fuimos en época de post-guerra(s). Volvemos nuestra mirada con nostalgia a aquellas edi-

ciones escénicas, testigos de un “teatro anómalo” (Santos Sánchez, 2021), encontramos esas portadas *online*, en forma de imágenes, y recordamos un tiempo investigador muy diferente del frenético devenir digital. Conjugar ambos nos permite añadir profundidad y riqueza a lo investigado entonces, que cobra aún más sentido ahora. El panorama que nos brinda hoy la web, desde el puente del CDAEM, gracias a la labor de aquellos que se ocuparon y se ocupan de “conservar y difundir las huellas de nuestra escena” (Huélamo, 2017b), nos permite viajar en el tiempo, recorrer el espacio que dista entre diversas producciones de textos extranjeros que fueron clave al introducir temas y situaciones, decenio a decenio del siglo XX, que, año a año del XXI, aún perduran.

Notas

- ¹ La revista *Primer Acto* publicó, desde su fundación, versiones escénicas de textos teatrales (<https://primeracto.com/textos-teatrales>), entre las que destacan un buen número de títulos extranjeros. En su primer número (1957) la revista publicó *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, que había sido estrenada en 1955 (Merino Álvarez, Raquel y Andaluz-Pinedo, Olaia, 2020), en versión de Trino M. Trives (<https://www.teatro.es/efemerides/el-hombre-que-nos-descubrio-a-beckett-ionesco-pinter>).
- ² Gracias a la anotación de una funcionaria en el libro de registro (AGA 73665) sabemos que recibe instrucciones para dejar de dar entrada a las solicitudes de calificación de espectáculos teatrales. Entre las últimas anotaciones (el libro se abre el 7 de enero de 1982 y se interrumpe el 10 de junio de 1985) está *La muerte de un viajante*, de Miller, calificada para mayores de 14 años. Estos vestigios del procedimiento burocrático apenas aportan información contextual pero siguen siendo útiles para rastrear la continua presencia del teatro traducido en el decenio que va desde la muerte de Franco hasta 1985, cuando se produce la reorganización del Ministerio de Cultura y desaparece la Comisión de Calificación, Dirección General de Teatro y Espectáculos.
- ³ “La censura contra Gala y Marsillach” (teatro.es, efemerides, 26.8.1973) <https://www.teatro.es/efemerides/la-censura-contra-gala-y-marsillach>.
- ⁴ El diario *El País* recoge la noticia, el 16 agosto de 1984, con el título: “La muerte del autor de *Llama un inspector*. La definitiva herida del tiempo”.
- ⁵ El programa consultado (teatro.es, PRO-2446523) corresponde a la representación en el Teatro Cinema de Santander (28 a 31 de agosto de 1984).
- ⁶ teatro.es, PRO-2446523.
- ⁷ En la edición de MK Ediciones (Priestley, 1983), Colección Escena, nº 43, figura “©1942 Luis Escobar” y “©1983 MK Ediciones”. La traducción de Escobar había aparecido ya en la editorial Aymà, en 1944.
- ⁸ Víctor García Ruiz (2007: 96) coincide con Escobar cuando afirma que el “éxito teatral de ‘lo inglés’ puso nervioso al numeroso personal germano acreditado en una capital que contemplaban como afín”.
- ⁹ *Llama un Inspector* de Priestley fue la primera obra de un dramaturgo extranjero publicada en la Colección Teatro de Escelicer (1951, nº 6), centrada en éxitos escénicos (Puebla, 2012).
- ¹⁰ La selección incluía los siguientes títulos: Noel Coward, *Un espíritu burlón* (traducido por Luis Escobar y Fernando Mondragón); Terence Rattigan, *El chico de los Winslow* (traducidos por Manuel Sito Alba); T. S. Eliot *Cocktail party* (traducido por Miguel Alfredo Olivera); Peter Ustinov, *El amor de los cuatro coroneles* (traducido por Luis de Baeza); Graham Greene, *El cuarto en que se vive* (traducida por Victoria Ocampo).
- ¹¹ No aparece indicación de fecha, no obstante correspondería a la función única: 4ª sesión Teatro de Cámara, 11 de julio de 1947. Teatro Español, Madrid (*Documentos para la Historia del Teatro Español*, Claves, El tiempo y la memoria. 1947, teatro.es).

¹² Aunque no se indica el autor de las fotografías, bien podría haber sido el popular fotógrafo Gyenes, nacido el 21 de octubre de 1912, efeméride que se recuerda en teatro.es, <https://www.teatro.es/efemerides/gyenes-o-el-tesoro>, que enlaza con “Gyenes : El tiempo recuperado”, *Revista Digital de la Escena*, https://www.teatro.es/contenidos/revistaDigitalDeLaEscena/RDE12_1/conAcento_Gyenes.html.

¹³ Disponible en <https://www.teatro.es/contenidos/figuras/luis-escobar/>. Se puede ver, en pantalla, una fotografía del estreno de *La herida del tiempo* (6’20”), mientras Escobar dice que Priestley fue “el primer autor extranjero que estrené”, que resultó “una verdadera sensación”. De su última función en el María Guerrero recuerda *Cocktail party* de T. S. Eliot, por su dificultad (8’25”). Habla de su etapa en el Eslava, con estrenos como *Yerma* (1960) de Lorca, y de otros de autores rusos y alemanes, o ingleses (Pinter).

¹⁴ En teatro.es (efemérides) se celebra “El siglo de Arthur Miller” (<https://www.teatro.es/efemerides/el-siglo-de-arthur-miller>), enlazado con “Centenario de Arthur Miller. La bienvenida al teatro de Miller en España”, *Revista Digital de la Escena*. (https://www.teatro.es/contenidos/revistaDigitalDeLaEscena/RDE15_1/conAcento_arthur-miller.html). Y en el canal de YouTube del Ministerio de Cultura, se presenta (“con motivo del centenario del nacimiento de Arthur Miller (1915-2005), la *Revista Digital de la Escena* rememora la llegada de su teatro a España y su rápida recepción en la década de los cincuenta”) un video en el que se proyectan recortes de prensa, fotografías e imágenes de programas de mano, que comienzan con las producciones de Tamayo de los años cincuenta. (<https://www.youtube.com/watch?v=qbxEtNxKlp4>).

¹⁵ El 9 de enero de 1953 la obra llega al Teatro Comedia de Barcelona, donde se repitió el enorme éxito de público cosechado en Madrid, animado por las polémicas recogidas en la prensa. <https://www.teatro.es/efemerides/la-muerte-de-un-viajante-llega-a-barcelona>

¹⁶ José Gordón, con La Carátula, representó *Verano y humo* de Tennessee Williams (1952) y *El zoo de cristal* (1957), que llegaría a tener un largo recorrido en nuestros escenarios (Torres Nebrera, 2013).

¹⁷ En teatro.es, efemérides (13.5.1963), se habla de esta obra como “uno de los hitos del Teatro del siglo XX”. <https://www.teatro.es/efemerides/el-triunfo-de-201ctodos-eran-mis-hijos201d>

¹⁸ En el catálogo del CDAEM (PRE-1608649) se recoge la repercusión que tuvo en la prensa el estreno de otra obra de Miller, *Panorama desde el puente*, en 1958. Se trataba de una producción procedente de Buenos Aires, donde había tenido un éxito extraordinario. Se destaca en la prensa la figura de López Lagar (actor español retornado para esta ocasión) y el éxito de público en Madrid de la versión (quizá adaptación) de López Rubio. En 1980 llegaría el estreno de la versión de José Luis Alonso, publicada el mismo año en MK Ediciones. En el comentario en contraportada, afirma que su versión se corresponde con el texto revisado por Miller. Alonso conocía la obra y acomodó la división en actos conforme al original revisado. Sin embargo, parece que su versión se basa en la traducción argentina de Jacobo Muchnik, que seguía el primer original (Merino Álvarez, 1994: 80-122), y que se utilizó en el estreno y promoción de la obra en Argentina. En el año 2000, Miguel Narros llevó a escena la traducción de Eduardo Mendoza, que podría resultar ser la única basada en el original revisado.

¹⁹ Lo cierto es que esta obra se relacionaba, por temática, con *Té y simpatía* (1955), *Ejercicio para cinco dedos* (1959) e *Historia del zoo* (1963), en críticas aparecidas en prensa (Álvaro, 1975: 86).

²⁰ Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a Jaime Salom por haber accedido a que su Antecrítica, archivada en el expediente AGA 267/70, fuera publicada (Merino Álvarez, 2007a: 286).

²¹ El polémico desnudo parece actuar como reclamo para esta obra de Peter Shaffer, dramaturgo inglés de sobra conocido del público español, desde 1959, cuando se estrenó *Ejercicio para cinco dedos*, una obra que traía ecos de otro tema tabú, la homosexualidad. Shaffer asistió en persona a aquel estreno y fue homenajeado por personalidades del mundo teatral español. La icónica fotografía de Juan Ribó, desnudo, apareció en *El espectador y la crítica* (Álvaro, 1975) y se reproduce en Merino Álvarez y Andaluz Pinedo, (2017: 269), artículo que aborda la presencia de Shaffer en España.

²² En 1974, se pudo ver en Madrid, “después de dificultades”, *Godspell*, otro musical polémico, que se relaciona con “espectáculo-escándalo”, como “*Jesus Christ Superstar* o *The Boys in the Band*”, “tan de moda en Europa y América” (ABC, 13.10.1974, citado en Merino Álvarez, 2015: 229).

²³ En un año concreto (1985), encontramos otros nombres de dramaturgos extranjeros, vinculados a profesionales del teatro español: *Salomé* de Oscar Wilde, en versión de T. Moix, con la Compañía de Nuria Espert; tres piezas breves de Pinter del Centrè Dramatic de la Generalitat de Catalunya; montajes de Sartre, Chejov, O'Neill, Brecht, Bernard Shaw, por El Globus de Terrasa; *Esperando a Godot* de Beckett y La Carátula (Puebla, 1985).

²⁴ Esta producción llega a Barcelona el 22 de julio de 1943 (teatro.es, efemérides) <https://www.teatro.es/efemerides/...y-la-herida-del-tiempo-llena-el-verano-de-barcelona>.

²⁵ En *Recuerdos de un siglo de teatro* (<https://www.teatro.es/es/publicaciones/recuerdos-de-un-siglo-de-teatro-1851-1955>) se recoge el dato de la puesta en escena (temporada 1943-1944) de *La voz amada*, comedia musical de Hans Rothe, traducida por Luis Escobar, en un recorte de prensa donde se lee “el Sr. Rothe saludó desde el escenario”. En sus memorias, Luis Escobar dice que “Dámaso Alonso tradujo y nos ofreció la obra de un autor alemán, Hans Rothe, establecido entonces en Madrid, pudiera ser que por disidencia con el régimen nazi” (Escobar, 2000: 139).

²⁶ Son numerosas las ocasiones en las que el nombre de Modesto Higuera se relaciona con teatro extranjero. Hemos querido mencionar su labor aquí por encontrar, en el ya mencionado *Anuario Teatral* de 1985, la noticia de su fallecimiento, donde persiste el recuerdo de su etapa como “barraco”. Higuera no dejó en el olvido, como veremos, proyectos de teatro extranjero que Lorca tenía pensado llevar a escena.

²⁷ Entre otros títulos que resultaron polémicos para teatros comerciales, y que Higuera lleva al escenario con el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (1957), está *El chico de los Winslow*, del británico Terence Rattigan (versión de Manuel Sito Alba), obra en la que se sugiere el tema de la homosexualidad.

²⁸ Higuera obtuvo permiso para representar *Jinetes hacia el mar*, de Synge, en 1947 (Merino Álvarez, 2021: 235). En 1964 volverá a dirigir otra obra del autor irlandés, *Deirdre de los pesares*, con el Aula de Teatro del

Servicio Nacional de Educación y Cultura. Ese mismo año está documentada una solicitud de representación del mismo título, firmada por Alfredo Marqueríe para su puesta en escena con el grupo A.R.A. de Málaga (Merino Álvarez, 2021: 236).

²⁹ En el catálogo del CDAEM (PRO-860967) figura la referencia a la conferencia “Calderón y *La vida es sueño*”, que pronunció Higuera el 29 de julio de 1984 en el Real Coliseo El Escorial de Carlos III, un año antes de su fallecimiento.

³⁰ CDAEM, Efemérides (9.7.1924): <https://www.teatro.es/efemerides/jose-luis-alonso-manes>

³¹ La censura prohibió *Cándida* en 1941, autorizándola en enero de 1946, para mayores de 16 años (De Isabel Estrada, 2001: 243). El 13 de febrero de 1957, Dido Pequeño Teatro estrenó la versión de Ricardo Baeza, de la mano de Trino Martínez Trives, en el Teatro Bellas Artes. La polémica quizá favoreció la emisión de esta obra en catalán, desde TVE Cataluña, en 1978, un año después de que se viera en el mismo medio e idioma *Salomé* de Oscar Wilde (Merino Álvarez, 2021: 252).

³² A la espera de que veamos glosada la trayectoria de Adolfo Marsillach en la sección Efemérides del CDAEM, cuando en 2028 se cumplan cien años de su nacimiento, queremos destacar la figura de este director, actor y dramaturgo, que puso en escena un nutrido número de obras de autores extranjeros, entre los que se encuentran Arthur Miller o Molière (<https://www.teatro.es/efemerides/el-tartufo-de-llovet-y-marsillach>). Marsillach reconocía en sus memorias la aportación de directores pioneros como Luis Escobar. Menciona en ellas a otros profesionales con quienes compartió espacio escénico, como es el caso de José Luis Alonso, quien dirigió el *María Guerrero* al tiempo que Marsillach estaba al frente del *Español* (Marsillach, 1998: 276).

³³ <https://www.teatro.es/contenidos/figuras/conchita-montes/>

³⁴ Así, del dramaturgo inglés John B. Priestley encontramos, emitidas en TVE, Estudio 1 y disponibles a día de hoy (<https://www.rtve.es/play/videos/teatro-en-el-archivo-de-rtve/>): *La herida del tiempo* (1967), *Música en la noche* (1968), *El árbol de los Linden* (1970), *Llama un inspector* (1973), *Yo estuve otra vez aquí* (1974) o *Curva peligrosa* (1975). En la misma web de RTVE encontramos la primera producción televisiva de *La muerte de un viajante* de Miller, dirigida por Pedro Amalio López en 1972, con José M^a Roderó, Juan Diego y Jaime Blanch en los papeles principales, y textos de Adolfo Prego en la presentación. En 1973 se emitió *Las brujas de Salem*.

Bibliografía citada

- ÁLVARO, Francisco (1975). *El espectador y la crítica*. Valladolid, Edición del autor.
- ANDALUZ PINEDO, Olaia (2022). *Traducciones teatrales (inglés-español) desde la censura franquista hasta el siglo XXI: análisis del corpus TEATRAD*. Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco, UPV/EHU. (Tesis doctoral).
- BALLESTEROS, María Paz (2017). “Entrevista: Luis Escobar Kirkpatrick. La importancia de un director: Luis Escobar, un espíritu burlón”. *Figuras, Entrevistas de teatro*, 2, Centro de Documentación Teatral (INAEM. Ministerio de Cultura) (Grabado en 1984). [En línea].
- (2023). “Entrevista: Conchita Montes, Actriz, traductora, directora de escena y productora”, *Figuras. Entrevistas de la escena*, 7, CDAEM, INAEM, Ministerio de Cultura (Grabado en 1984). [En línea].
- CROWLEY, Mart (1975). *Los chicos de la banda*, versión de Ignacio Artime y Jaime Azpilicueta. Madrid, MK Ediciones.
- DE ISABEL ESTRADA, María Antonia (2001). *George Bernard Shaw y John Osborne: recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*. Madrid, Universidad Complutense. (Tesis doctoral).
- ESCOBAR, Luis (2000). *En cuerpo y alma*. Madrid, Temas de hoy.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto y José M. Sulleiro (1984). “Veredicto. Ni inocentes ni culpables”, *El Público* (abr.): 12-13. (En línea: teatro.es)
- GARCÍA RUIZ, Víctor (2007). “El baile de Edgar Neville: un tiempo dormido”. En: Juan A. Ríos Carratalá (ed.), *Universo Neville*. Málaga, Instituto Municipal del Libro, 87-115. <https://hdl.handle.net/10171/27390>.
- HERRERO, Fernando (2012). “Francisco Álvaro: la mirada total”, *Don Galán: Revista de Investigación Teatral*, 2: 147-150. [En línea].
- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.) (1991). *Teatro de cada día de José Luis Alonso*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- HUÉLAMO, Julio (2017a). “El archivo de López Rubio y García Zamorano, origen y base de *Recuerdos de un siglo de teatro* (1851-1955)”. *Don Galán: Revista de investigación teatral*, 7: 53-57. [En línea].
- (2017b). *Preámbulo a Recuerdos de un siglo de teatro*. [En línea].
- IZQUIERDO LOYOLA, Víctor M. (1984). “El programa Puntos de Información Cultural”. *Anabad*, 34:1, 31-38. [En línea].
- LORDA ALAIZ, Felipe M. (1962). “Prólogo: J. B. Priestley, artista, intelectual pletórico”. En: *Teatro Completo de J. B. Priestley*. Madrid, Aguilar, 11-19.
- MARSILLACH, Adolfo (1998). *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona, Tusquets.

- MERINO ÁLVAREZ, Raquel (1994). *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*. León, Universidad de León y UPV/EHU. <http://hdl.handle.net/10810/15988>
- (2000). “El teatro inglés traducido desde 1960: Censura, ordenación, calificación”. En: Rosa Rabadán (ed.), *Traducción y censura inglés-español 1939-1985*, León, Universidad de León, 121-151. <http://hdl.handle.net/10810/42753>
 - (2007a). “La homosexualidad censurada: estudio sobre corpus de teatro TRACeTi inglés-español (desde 1960)”. En: Raquel Merino Álvarez (ed.), *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACe: cine, narrativa, teatro*, 243-313. <http://hdl.handle.net/10810/10169>
 - (ed.) (2007b) *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACe: cine, narrativa, teatro*. Bilbao, UPV/EHU. <http://hdl.handle.net/10810/10169>
 - (2010). “La historia de las traducciones de teatro inglés en España en el siglo XX: perspectiva desde el proyecto TRACe”. En: Rosa Rabadán, et al. (eds.), *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*. León, Universidad de León, 357-384. <http://hdl.handle.net/10612/4820>
 - (2015). “Musicales traducidos y censurados en los escenarios españoles (1955-1985)”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, XX: 219-235. <http://hdl.handle.net/10810/41495>
 - (2016). “Censura, traducción e integración en el teatro de la época franquista: José López Rubio, hombre de teatro y traductor”. *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies*, 17(4): 303-321.
 - (2021). “Dramaturgos irlandeses en la cultura teatral en España durante el franquismo”. En: Diego Santos Sánchez (ed.), *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 233-260.
 - y Olaia Andaluz Pinedo (2017). “Peter Shaffer en la cultura española”. *Creneida*, 5: 239-278. <http://hdl.handle.net/10810/36403>
 - y Olaia Andaluz Pinedo (2020). “Sesenta años de Beckett en España”, en Bernardo Santano Moreno et al. (eds), *Samuel Beckett. Literatura y Traducción; Literature and Translation; Littérature et Traduction*. Berna, Peter Lang, 37-57. <http://hdl.handle.net/10810/42448>
- MILLER, Arthur (1952). *La muerte de un viajante*, versión de José López Rubio. Madrid, Escelicer.
- (1962). *Todos eran mis hijos*, versión de Vicente Balart. Madrid, Escelicer.
 - (1983). *La muerte de un viajante*, versión de José López Rubio. Madrid, MK Ediciones.
 - (1988). *Todos eran mis hijos*, versión de Enrique Llovet. Madrid, MK Ediciones.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2015). “La censura: las grietas del sistema” (Conferencia), Seminario “El teatro independiente en España: 1962-1980” (25 nov.). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [En línea].
- OLMEDA, Fernando (2004). *El látigo y la pluma: homosexuales en la España de Franco*. Madrid, Oberón, Anaya.

- PRIESTLEY, John B. (1962). *Teatro Completo de J. B. Priestley*. Madrid, Aguilar.
- (1984). *La herida del tiempo*, versión de Luis Escobar. Madrid, MK Ediciones.
- PUEBLA, Lola (2012). *La Colección Teatro de Editorial Escelicer*. Madrid, Centro de Documentación Teatral (INAEM. Ministerio de Cultura). [En línea].
- (coord.) (1985). *Anuario Teatral. El Público*. Madrid, Centro de Documentación Teatral (INAEM. Ministerio de Cultura). [En línea].
- RABADÁN, Rosa (ed.) (2000). *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*. León, Universidad de León. <http://hdl.handle.net/10612/5467>
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2014). “Conchita Montes, primera actriz”. *Don Galán: Revista de investigación teatral*, 4: 113-117. [En línea].
- SANTOLARIA SOLANO, Cristina (2017). *Documentos para la Historia del Teatro Español*, Claves, El tiempo y la memoria. 1947. [En línea].
- SANTOS SÁNCHEZ, Diego (ed.) (2021). *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid - Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2013). “Las memorias teatrales de José Gordón: Arte Nuevo y La Carátula”. *Don Galán: Revista de investigación teatral*, 3: 60-65. [En línea].
- TORRIJOS, José María (ed.) (2003). *José López Rubio. La otra generación del 27. Discurso y cartas*. Madrid, Centro de Documentación Teatral (INAEM. Ministerio de Educación y Cultura). [En línea].

LA CENSURA TEATRAL EN DEMOCRACIA Y OTRAS CENSURAS

Juan A. Ríos Carratalá
Universidad de Alicante



< *La torna* de Els Joglars, 1977

LA CENSURA TEATRAL EN DEMOCRACIA Y OTRAS CENSURAS

Juan A. Ríos Carratalá

Resumen: El final del franquismo no supuso la desaparición de la censura que afectaba a la totalidad de las manifestaciones creativas, incluidas las teatrales. Al margen de los datos relacionados con las cuestiones legales y judiciales, el proceso para afianzar unos mínimos de libertad de expresión acordes con un país democrático fue lento, conflictivo y sintomático de una Transición repleta de contradicciones y limitaciones. A partir de lo analizado en *Ofendidos y censores* (2022), sintetizo algunos ejemplos de aquellos años, que enlazo con otros recientes para probar algunos de los problemas que todavía afronta la libertad de creación artística en un clima donde la intolerancia sigue presente como una de las herencias de la cultura franquista.

Palabras clave: censura, franquismo, *Ofendidos y censores*.

Abstract: The end of Francoism did not mean the disappearance of censorship, which affected all forms of creative expression, including theatre. Apart from the data related to legal and judicial issues, the process of establishing minimum standards of freedom of expression in line with a democratic country was slow, conflictive and symptomatic of a Transition full of contradictions and limitations. Based on the analysis in *Ofendidos y censores* (2022), I summarise some examples from those years, linking them to more recent ones to demonstrate some of the problems still facing artistic freedom in a climate where intolerance remains present as one of the legacies of Francoist culture.

Keywords: censorship, Francoism, *Ofendidos y censores*.

Una Transición contradictoria

El historiador de la cultura sabe que un mismo fenómeno cambia sus apariencias y recibe distintas denominaciones a lo largo del tiempo. También puede pasar de contar con un respaldo oficial y administrativo a mostrarse de forma tan solapada como efectiva. Incluso, cuando su existencia con la denominación de origen provoca vergüenza o rechazo en sec-

tores mayoritarios, ese mismo fenómeno se transmuta a la búsqueda de nuevas estrategias para neutralizar cualquier oposición y ajustarse a la evolución de los tiempos.

La censura es un buen ejemplo. El franquismo la utilizó desde el principio hasta el final del régimen como uno de sus instrumentos de control y represión. La obviedad apenas merece una explicación basada en una bibliografía presente en estas mismas páginas. No obstante, cabe reflexionar acerca de si la censura desapareció con la aprobación de la Constitución de 1978, que en su artículo 20 consagró la libertad de expresión. La respuesta, aunque sea otra obviedad por la tozudez de los hechos, es negativa, salvo que creamos en los milagros tan infrecuentes en términos históricos. Tampoco se dieron en la Transición, a pesar de los imaginativos relatos acerca de la misma.

Un tiempo de transición es, por definición, un tiempo de contradicciones agudizadas por la intensidad y la rapidez de los cambios que comporta. Estos procesos históricos no son uniformes hasta el punto de impregnar la totalidad de una sociedad y, desde luego, su ritmo de implantación varía según los colectivos o los ámbitos examinados. La circunstancia se agrava cuando el cambio se concreta en su máxima expresión legislativa, la citada Constitución de 1978, sin haber desmontado buena parte del aparato legal que sostenía la anterior etapa histórica y, sobre todo, contando con los servicios de quienes defendían aquella legalidad preconstitucional de manera contumaz.

Así, entre otras consecuencias paralelas en términos de contradicciones, la libertad de expresión consagrada constitucionalmente debió abrirse camino en un período histórico donde pervivía una legislación contraria a la misma. Al menos, capaz de cuestionarla de acuerdo con los restrictivos criterios de una judicatura que, sin ninguna depuración, pasó de servir al franquismo a sostener la incipiente democracia. La historia de lo sucedido con la mayoría de los miembros del Tribunal de Orden Público el 4 de enero de 1977, convertidos en jueces de la democracia con destino en la Audiencia Nacional al día siguiente de la disolución del órgano represivo, merece un recuerdo para evitar los relatos ingenuos.

A partir de 1978, ya nadie se presentó en público como censor y el pasado de quienes lo fueron quedó en el limbo de los destinos en la administración que ni siquiera merecen la curiosidad de los historiadores. Las razones son obvias, pero –salvo en casos puntuales de los primeros años– tampoco se daba esa circunstancia de lo públicamente reconocido durante el franquismo. La práctica de la censura oficial al servicio de la dictadura siempre

procuró la discreción y el eufemismo nominal más allá de los círculos férreamente identificados con el régimen del general Franco.

Una vez en democracia y sin un explícito respaldo legal, ese propósito necesitado del disimulo se convirtió en un imperativo resuelto con la ayuda de una legislación todavía deudora de la etapa anterior. Las prohibiciones o las multas relacionadas con “escándalos públicos” durante las representaciones, las sentencias condenatorias tanto en la jurisdicción civil como la militar, las cancelaciones por orden de la autoridad gubernativa... persistieron en el ámbito de las artes escénicas tras la aprobación de la Constitución. Sus responsables utilizaron los resortes de una legislación preconstitucional cuya aplicación dependía de la mentalidad, igualmente preconstitucional, de un importante sector de la judicatura. Ante lo inevitable de la llegada de la democracia, este reducto del “búnker” intentó limitarla hasta en un derecho fundamental como es la libertad de expresión y de creación. El azar de tropezar con un juez acorde con la evolución de los tiempos u otro involucionista era decisivo en este sentido. Las anécdotas al respecto abundan en la hemeroteca, pero los censores con toga nunca actuaron en nombre de la censura, que incluso era negada por quienes la practicaban con voluntad entusiasta para limitar o cuestionar el cambio histórico de la Transición.

Al cabo de los años, las muestras de ingenuidad resultan entrañables cuando expresan un deseo pronto traicionado por la persistencia de los hechos. *El País*, a partir de lo aprobado el día anterior en un consejo de ministros presidido por Adolfo Suárez, publicó un titular cuyo optimismo parece candoroso por su confianza en lo estipulado gracias a un decreto o una ley: “Desaparece totalmente la censura teatral y de espectáculos” (28.1.1978).

Las propias páginas del periódico dirigido por Juan Luis Cebrián prueban la falsedad del titular. Los censores, aparte de su voluntad de ofendidos por los más variados motivos, disponían de un arsenal legal que perduró hasta ser neutralizado a finales de los ochenta. Esta evidencia comprobable gracias a la hemeroteca ha sido obviada por los relatos oficiosos de la Transición. Sus autores siempre subrayan la importancia de los logros legislativos, como si implicaran el automatismo de los cambios efectivos en la realidad, o los muestran a modo de concesiones de un destino preconcebido por “el gran timonel”. En cualquier caso, esos relatos ignoran o minusvaloran los obstáculos que debieron superar quienes protagonizaron, con su empeño arriesgado, la concreción de esos mismos logros legislativos.

Los ejemplos de ese empeño abundan más allá de los casos mejor conocidos por su repercusión pública: el consejo de guerra de Els Joglars cuando ya se habían celebrado las primeras elecciones democráticas, el procesamiento de Pilar Miró a raíz del frustrado estreno de *El crimen de Cuenca* (1980), los atentados terroristas contra medios de comunicación como *El País* o *El Papus*, el secuestro judicial o gubernativo de películas como *Rocío* (1980), de Fernando Ruiz Vergara, y publicaciones –la lista de las mismas es larga–, el procesamiento de grupos musicales (Las Vulpes) y teatrales (Els Joglars) por el delito de escándalo u ofensa de los sentimientos religiosos supuestamente cometido en sus actuaciones...

La enumeración de esos casos con repercusión mediática se podría alargar durante varios párrafos. A la vista de la investigación realizada, la lista es lo suficientemente representativa como para desechar el fruto de lo anecdótico o accidental. *Ofendidos y censores. La lucha por la libertad de expresión (1975-1984)* (Sevilla, Renacimiento-UA, 2022) surgió de la experiencia de haber sufrido en la primavera de 2019 un intento de censura en unos trabajos académicos. A partir de una situación capaz de retrotraerme a la juventud vivida en la Transición, analicé estos conflictos relacionados con la libertad de expresión y creación artística por su incuestionable importancia a la par que repercusión pública. También procuré ir más allá a la búsqueda de unos protagonistas a menudo olvidados de esa lucha que tuvo concreciones inesperadas e inclasificables. Al menos, de acuerdo con las restrictivas pautas establecidas en los estudios culturales de nuestras universidades.

El relato progresista o de izquierdas acerca de la Transición ha compartido con el oficialista la voluntad de orillar determinadas manifestaciones culturales de la época. Y no fueron precisamente las menos significativas desde un punto de visto sociológico. Así, la lucha por la libertad de expresión en apariencia solo fue protagonizada por representantes de posturas más o menos afines con la citada ideología, a la par que ejemplos de una cultura sujeta al canon progresista. La realidad histórica, qué duda cabe, no respondía a esa selección retrospectiva en aras de la coherencia o uniformidad de un relato alternativo al oficial.

Los ejemplos recordados o analizados en *Ofendidos y censores* parten de una búsqueda más propia del historiador que del relator en nombre de la memoria. Los resultados permiten conocer una lucha por la libertad de expresión con protagonistas nunca reivindicados hasta fechas recientes, cuando han surgido iniciativas periodísticas, cinematográfi-

cas y académicas promovidas por quienes no vivieron en primera persona aquella época. Un ejemplo llamativo entre otros muchos del omnipresente “destape” de la época es el protagonizado por Susana Estrada, cuya presencia en una monografía universitaria merece una justificación sin necesidad de acudir a una fotografía para ilustrarla.

La musa del destape siempre ha sido una mujer con argumentos para el debate, pero nunca teorizó sobre la libertad de expresión. Ni siquiera en sus consultorios sexuales, por cuya publicación fue demandada en reiteradas ocasiones. La posibilidad de escribir con osadía rompía los esquemas de quienes suponen que las rubias agraciadas son, por definición, tontas. La polifacética Susana Estrada aunó las recomendaciones basadas en la propia experiencia con la práctica en los escenarios de numerosos locales de la época (discotecas, salas de fiesta, cafés teatro...), donde triunfó de manera abrumadora. Así, sin una defensa más allá de la procurada por sus propios medios económicos, la musa acumuló con sus espectáculos en vivo más procesos judiciales que nadie relacionado con ese ambiente transgresor. El motivo siempre era el socorrido “escándalo público”, que tanto limitó la libertad de expresión y creativa, aparte de justificar multas, acosos y hasta agresiones físicas.

El caso de los espectáculos y los consultorios de Susana Estrada llegó en reiteradas ocasiones al Tribunal Supremo, que por aquellas fechas todavía dictaba sentencias sobre la oportunidad o no de publicar portadas con mujeres en bikini. La circunstancia judicial dista de ser un fenómeno aislado. La razón es obvia: en buena medida, la lucha por la libertad de expresión y creación artística durante la etapa posterior a la Constitución encontró un tremendo obstáculo en la pervivencia del delito de “escándalo público”, siempre sujeto a la percepción subjetiva de la judicatura y utilizado preferentemente por los censores con toga durante la década de los ochenta.

Los primeros gobiernos de Felipe González tenían otras urgencias en su limitado desmantelamiento del franquismo legislativo y judicial. Aquellos felipistas ahora añorantes de una Transición que consideran una obra tan propia como cerrada, olvidaron que la supresión del escándalo público como delito era un imperativo para garantizar la libertad de expresión. Incluso, en el colmo de la incongruencia con el texto constitucional, en el caso de Las Vulpes lo utilizaron a través de la Fiscalía General del Estado en la primavera de 1983 porque quienes ocupaban el poder ejecutivo compartían mentalidades preconstitucionales en determinados temas o necesitadas de un *aggiornamento*.

Una mirada desde el presente

A principios de julio de 2023, los lectores de la prensa nacional supimos que unos concejales de Vox reclamaron la interrupción de las representaciones de *La villana de Getafe*, de Lope de Vega, que un grupo de vecinos y aficionados con patrocinio municipal estaban llevando a cabo en la localidad madrileña del título (*El Mundo y Público*, 4.8.2023). El motivo no era el autor o el texto de la comedia aurea, sino la presencia en el escenario de “un falo y una vulva de considerable tamaño”. Las fotos publicadas en la prensa atestiguan esa última circunstancia. Y, por supuesto, sabemos que dichos elementos escenográficos no estaban previstos por quien en su época hizo alardes de sensualidad, pero nunca pudo ser tan explícito con lo dispuesto en un corral de comedias. Tras la consiguiente polémica, el empeño teatral de los vecinos quedó paralizado y no me consta que la iniciativa haya cuajado para incorporarse a la nómina de representaciones populares de los clásicos del Siglo de Oro, que tantos éxitos han cosechado en localidades como Zalamea, Fuente Ovejuna u Olmedo. Una lástima, porque la divertida comedia de Lope de Vega lo merecía.

Por esas mismas fechas, como si de un sarpullido se tratara, aparecieron en la prensa nacional noticias similares derivadas de las elecciones municipales celebradas en la primavera de 2023. La prevista representación de *Orlando*, de Virginia Woolf, a cargo de la compañía TeatroDefondo fue cancelada en la localidad madrileña de Valdemorillo por la relación de la obra con una homosexualidad que a estas alturas creíamos normalizada (*El Mundo*, 28.6.2023). En el municipio cántabro de Bezana sucedió algo parecido con la proyección de una película infantil protagonizada por Buzz Lightyear donde se incluía un fugaz beso lésbico, que seguramente pasaría desapercibido para los propios chavales (*La Vanguardia*, 3.7.2023). Alberto Conejero, autor de *El mar: visión de unos niños que no lo han visto nunca*, supo que su apreciada obra no se podía representar donde más sentido tenía, en Briviesca (Burgos), por “problemas técnicos” de difícil justificación (*El País*, 4.07.2023 y 5.10.2023). Otros dramaturgos y actrices, como Paco Bezerra y Ann Perelló, también sufrieron las consecuencias de esos problemas con las autoridades locales o autonómicas. Cuando su índole resultaba poco verosímil, los impedimentos quedaban sustituidos por las cuestiones presupuestarias o contractuales, que son tan sufridas como el propio papel donde quedan estampadas.

Lo sucedido durante el verano de 2023, al margen de su previsible utilización en un clima de disputa electoral, se podría completar con otras noticias similares, que en una



El mar, de Alberto Conejero y Xavier Bobés. Fotógrafo: Sergi Bernal. Procedencia: Web del Teatro de la Abadía

democracia consolidada tuvieron antecedentes tan llamativos como la detención y el encarcelamiento de Alfonso Lázaro y Raúl García, los titiriteros de la compañía Títeres desde abajo, en febrero de 2016 por un supuesto delito de enaltecimiento del terrorismo. La obra representada en el madrileño barrio de Tetuán era, a tenor de las descripciones leídas, inadecuada para un público infantil. No obstante, este error de los programadores no merecía una pena de cárcel para los titiriteros, que acabaron indemnizados por los insultos de la prensa (*El Diario*, 13.10.2022). El positivo desenlace de este episodio (*El País*, 14.9.2016) con reacciones desmesuradas desde la judicatura debiera invitar a la reflexión acerca de la libertad de expresión, que incluye la posibilidad de manifestar o presenciar lo que nos incomoda u ofende. Un expediente habría aclarado lo sucedido a la espera de depurar posibles responsabilidades políticas o administrativas, pero hubo quien optó por encarcelar a los protagonistas del episodio antes de conocer el verdadero alcance de lo representado. La puesta en libertad de los titiriteros, el archivo definitivo del caso por parte de la Audiencia Nacional y la indemnización por los insultos recibidos, cuatro mil euros, no compensarían la angustia de cinco días en la cárcel y varios meses pendientes de la justicia por haber puesto en escena una obra de títeres, con independencia de lo afortunada o no que fuera la misma.

Algo similar cabe decir acerca de lo sucedido el 8 de marzo de 2013 en Málaga con la denominada procesión del “santo chumino rebelde”, que por las descripciones leídas podríamos relacionar con una *performance* del teatro de calle (*Público*, 14.10.2020). La portadora del susodicho chumino de considerables dimensiones fue condenada a una multa de 2.700 euros (*El Diario*, 24.11.2020). Al margen de las cuestiones relacionadas con el buen gusto o la ofensa a determinados sentimientos, siempre más protegidos legalmente que sus antagonicos, la judicialización de estas manifestaciones supone una muestra de autoritarismo e inmadurez democrática relacionada con la libertad de expresión y de creación artística.

La provocación puede resultar molesta. También innecesaria e inoportuna, pero quienes la sufrimos todos los años viendo, en la misma Málaga y a modo de ejemplo, a los viriles protagonistas militares de unas procesiones con el máximo respaldo oficial, sabemos que estas cuestiones solo merecen la crítica o la indiferencia de los tolerantes con la libertad de los demás. La cultura de la cancelación guarda demasiadas semejanzas con la práctica de la censura.

La crónica de estos episodios contra la libertad de expresión relacionada con las artes escénicas y acaecidos en el marco de una democracia consolidada abarca otros muchos ejemplos, que no siempre cuentan con una repercusión mediática. En el caso de poder recopilarlos en su totalidad la crónica sería más completa, pero el denominador común parece evidente a partir de unos pocos ejemplos sucedidos en el verano de 2023.

La coalición PP-Vox que por entonces accedió a numerosos gobiernos municipales delimitó el campo de actuación de cara a la política cultural del futuro y las omnipresentes “guerras culturales” de una sociedad polarizada. La actuación política más o menos coordinada siempre tuvo lugar en localidades ajenas a las grandes capitales para evitar la incomodidad de algunos medios de comunicación o la posible contestación de grupos organizados. Sus protagonistas fueron representantes secundarios de los citados partidos, los concejales de tantas salidas de tono, y sin aparecer nunca en público con una explícita voluntad de censurar. Puestos a imaginar coartadas para los comunicados de prensa, siempre habría algún niño traumatizado ante la contemplación de una vulva de cartón piedra, un patio sin las oportunas medidas de seguridad o un presupuesto recortado por necesidades más perentorias que recordar a Santa Teresa de Jesús o a un maestro republicano empeñado en ver el mar con su alumnado del interior. Y, si todo esto no bastara, una pancarta a descifrar puede ser la antesala de una temporada en la cárcel tras haber representado una obra de títeres. Una vez descifrada, nadie se sintió obligado a reconsiderar sus decisiones judiciales o a pedir disculpas por haberlas jaleado en la prensa.

Aquel sarpullido del verano de 2023 no parece haber tenido continuidad, al menos noticiosa, ni haber ido a más. La impresión es la contraria, aunque a veces los lectores nos sorprendamos con noticias que informan de la cancelación, en plena actuación, de obras incorporadas al canon de lo clásico como *Lisístrata*. Lo publicado dio cuenta de la airada reacción de una concejala de Linares (*El País*, 16.3.2025), que alegaba las excesivas y deslenguadas libertades tomadas en la versión actualizada de la comedia de Aristófanes. La escandalizada señora debió ignorar que, desde hace mucho tiempo, la huelga de sexo protagonizada por aquellas mujeres atenienses siempre aparece en el escenario gracias no solo a una versión actualizada, sino también libérrima. Descartada en la concejala una voluntad filológica de permanecer fiel a la literalidad del comediógrafo, solo cabe pensar en una demostración de ignorancia, que suele ser un rasgo identificativo de quienes en nombre de la ofensa se comportan como censores, aunque nunca lo reconozcan.

Estas salpicaduras de la censura sin respaldo legal continúan en otras manifestaciones culturales, donde apenas sorprende que un concejal de la localidad valenciana de Burriana decida la retirada de libros de una biblioteca municipal por su temática relacionada con las distintas identidades sexuales. El supuesto motivo es que estaban al alcance de los lectores escolares (*ABC*, 27. 9.2023). O, incluso, la prohibición por orden de la alcaldesa de Santa Marta de los Barros (Badajoz) de utilizar en el cementerio de la localidad flores con los colores republicanos para recordar a quienes fueron asesinados, ya es casualidad, por su condición de republicanos (*El Salto*, 14. 4.2025).

Si observamos estas noticias de forma inconexa o anecdótica, como sacadas de un *Celtiberia Show* en la línea del cultivado por Luis Carandell durante el franquismo, el balance para quienes las originan con sus decisiones parece negativo. La figura del censor apenas cuenta con apoyos explícitos en los medios de comunicación conservadores o reaccionarios y, por el contrario, afronta un alud de críticas en los rivales de orientación progresista. Incluso el texto o el autor censurado vive un momento de popularidad compatible con el de víctima.

La censura, para que resulte verdaderamente efectiva, requiere un estado dictatorial capaz de controlar la totalidad de los medios de comunicación. Si la premisa se incumple, lo que es o aparenta ser fruto de la censura acaba sufriendo las consecuencias del “efecto Streisand”. Este bumerang tantas veces ejemplificado debiera desanimar a quienes prohíben, cancelan, marginan... en nombre de las más peregrinas razones. Nunca serán esgrimidas por los líderes de sus partidos para evitar el descrédito, mientras estos políticos se benefician del miedo infundido por quienes, en su condición de subordinados o meritorios, realizan una labor propia de concejales anónimos.

Al margen de los limitados efectos a corto plazo, estas actuaciones censoras continúan en democracia porque la reacción en contra se circunscribe a las minorías irreductibles de los abajo firmantes, en el peor de los casos apenas supondrían un hipotético coste electoral en las propias filas y, sobre todo, representan un aviso para caminantes que casi nunca resulta ignorado en los medios de las artes escénicas. El éxito de los censores de nuevo cuño no radica en las prohibiciones puntuales, sino en crear un clima de temor o incomodidad en donde los creadores, las productoras, las compañías, los programadores... deben moverse con la lógica precaución.

Las razones para mantener esa precavida actitud abundan. De las noticias arriba indicadas apenas se derivaron consecuencias prácticas. Incluso algunas obras alcanzaron mayor nombradía por haber sido temporalmente censuradas. No obstante, ese goteo censor cala en la mente de los citados profesionales. Al final, hay proyectos olvidados o postergados, tratamientos ajenos a cualquier posible provocación y una comprensible voluntad de evitar problemas. Los mismos no suelen acarrear cárcel o multas inasumibles tras casi cincuenta años de democracia, pero dificultan la trayectoria profesional de quienes se dedican a las artes escénicas. Ahí radica el verdadero éxito de quienes censuran sin voluntad aparente de ser censores: delimitan el marco de la libertad de expresión con la conciencia de que los creadores dispuestos a ampliarlo, asumiendo el consiguiente riesgo, forman una minoría. El resto se amolda sin necesidad de pasar por una consciente autocensura.

Si estas circunstancias que afectan a la libertad de expresión y creación artística todavía son habituales tras tantos años de democracia, resulta fácil imaginar el calvario que las artes escénicas sufrieron durante la Transición en el caso de apostar por la heterodoxia o la innovación transgresora en algún aspecto conflictivo. *Ofendidos y censores* analiza varios ejemplos menores, de los olvidados por su pequeñez, pero que resultan significativos en el marco de una lucha por las libertades con protagonistas tan múltiples como a veces inesperados. Frente a ellos, el poder ejecutivo tuvo numerosas actuaciones coercitivas por una impronta autoritaria cuyo origen parece fácil de establecer. No obstante, el verdadero problema residía en el judicial, donde hubo avances para acomodarse a la evolución de los tiempos. Negarlo sería absurdo, pero en los juzgados la libertad de expresión todavía gozaba de un margen estrecho que fue preciso ensanchar afrontando el riesgo de procesos, condenas y multas capaces de quebrar voluntades creativas. Al menos, cabía rescatar la memoria de quienes padecieron esa persecución judicial por motivos que ahora, al cabo de unas pocas décadas, nos asombran porque preferimos imaginar un pasado menos negro.

El consejo de guerra de Els Joglars

El 1 de septiembre de 2005, Albert Boadella estrenó *La torna de La Torna* en el teatro Romea de Barcelona, tras algunas representaciones iniciadas el 25 de junio en Reus. La elección de la localidad tarraconense no fue casual, pues allí comenzaron en noviembre de

1977 las actuaciones judiciales que culminarían en un consejo de guerra capaz de marcar un hito en la lucha por la libertad de expresión durante la Transición. La obra interpretada por alumnos del Institut del Teatre, junto con algunos profesionales, permaneció sin problemas durante varias semanas en la cartelera de la capital catalana y poco después inició una gira, que finalizó el 4 de junio de 2006. El balance quedó registrado con la letra menuda de tantas puestas en escena. Ahora podemos ver una grabación de aquellas representaciones en el catálogo del CDAEM, un organismo dependiente del Ministerio de Cultura. El material audiovisual está a disposición de los investigadores y docentes relacionados con la historia del teatro, que también pueden consultar el archivo de los actores Ferrán Rañé y Andreu Solsona. El mismo fue cedido en 2017 al Institut del Teatre para su digitalización y consulta por parte de los interesados en el procesamiento de los miembros de Els Joglars. La Transición, a estas alturas, ya forma parte de las materias históricas con sus correspondientes archivos y fuentes documentales.

El tiempo modifica la percepción de cualquier acontecimiento del pasado. Al estudiar en *Ofendidos y censores* el consejo de guerra por las representaciones de *La torna*, una obra que apenas me interesó cuando la vi antes de su prohibición en otra región militar, el asombro se mezcló con lo absurdo y hasta estrafalario. La consiguiente sensación de extrañeza se repitió en otros episodios de aquella lucha por la libertad de expresión analizada en el citado libro. El mismo Albert Boadella junto con Els Joglars protagonizó un larguísimo periplo judicial con motivo de las denuncias presentadas a raíz de las representaciones de *Teledium* (1983), que tampoco me interesó como espectador. Al igual que sucediera con el consejo de guerra, su crónica pronto deriva en un episodio berlanguiano donde la participación de Rafael Azcona parece imprescindible.

La impronta berlanguiana también caracteriza el análisis de las historias de un fiscal general del Estado empeñado en perseguir a unas deslenguadas muchachas vascas, un juez dispuesto a prohibir un documental sobre el Rocío porque un testigo recuerda la represión de la posguerra, unos militares incapaces de asumir que el proceso por el crimen de Cuenca fue un bochornoso fiasco, unos concejales ofendidos por la existencia de un “libro rojo del cole” en las bibliotecas madrileñas, un Tribunal Supremo puntilloso en su jurisprudencia sobre la aparición del bikini en las portadas de las revistas... Y así hasta completar el conjunto de episodios analizados en un libro cuya redacción requirió el conocimiento de conflictos que, al cabo de los años, parecen absurdos, innecesarios y hasta risibles, como



La torna de la torna, de Els Joglars. Teatre Romea de Barcelona, 2005. Fotografia: David Ruano. (CDAEM)



Teledeum, 1983. Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz

el protagonizado por un policía local que retiró de un escaparate la imagen de la maja goyesca para que no provocara reacciones libidinosas entre la juventud cacereña.

El problema radica en que lo absurdo, para algunos, resultó trágico o dramático. La prueba está en las víctimas de las bombas estalladas en las sedes de distintos medios de comunicación y librerías, la pareja adolescente procesada por escandalizar a un juez con sus “efusiones eróticas” que terminaron con el suicidio del muchacho encarcelado, el joven asesinado por no llevar corbata en un baile municipal, los intérpretes encarcelados por recrear en los escenarios una barbarie –la ejecución de Heinz Chez– corroborada por los historiadores, la vedette procesada y multada por exhibir su cuerpo para reivindicar una sexualidad desinhibida, los periodistas encarcelados por trasladar a la prensa lo sucedido en la calle... La lista de las víctimas de aquella lucha por la libertad de expresión en diferentes ámbitos no admite bromas, aunque el recuerdo de los conflictos precise del humor y la ironía para evitar el absurdo de quienes hicieron alardes de autoritarismo e intolerancia con el objetivo de limitar la libertad en la naciente democracia. El general Franco había fallecido en 1975, pero el franquismo seguía vivo una década después.

Frente a la censura, sea la legal respaldada por una dictadura o la tácita mantenida con diversas coartadas legales y administrativas, solo cabe la denuncia del autoritarismo y, por el contrario, la práctica de la tolerancia, que nunca prevé la posibilidad de sentirse ofendido para actuar a continuación como un censor. Esta opción supone un error, aunque se actúe en nombre de los más nobles ideales. A partir de estas premisas, escribí *Ofendidos y censores* con la confianza de analizar un momento histórico ya superado, pero el presente me ha recordado que la difamación y la intolerancia nunca desaparecen. Incluso pueden contar con un reconocimiento judicial para negar lo documentado acerca del pasado más trágico en términos de libertad de expresión, cuando decenas de periodistas y escritores fueron procesados en consejos de guerra por ejercerla en defensa o en convivencia con el régimen republicano.

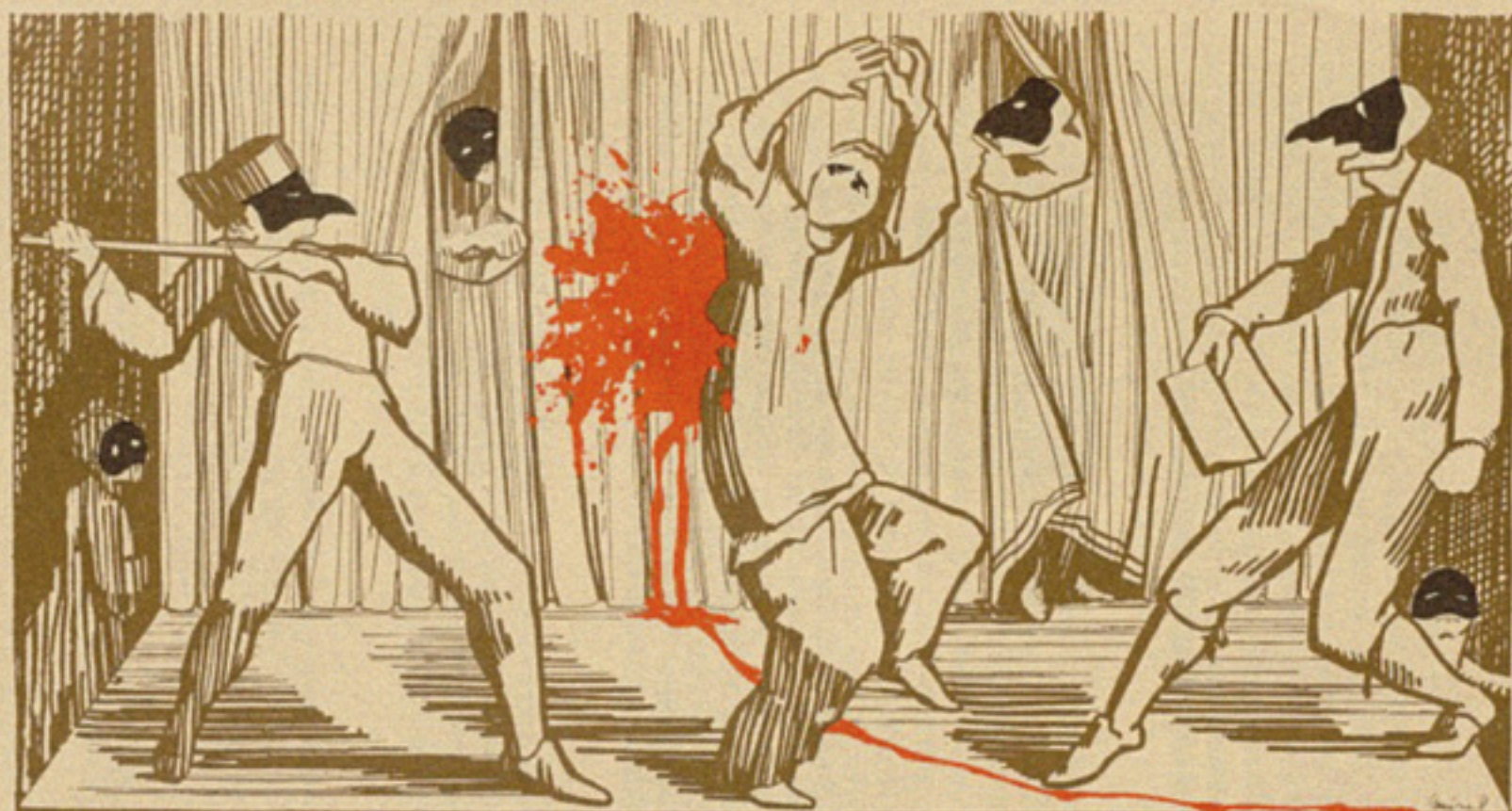
Este episodio vivido en primera persona espero contarlo con humor retrospectivo para no caer en el victimismo lacrimógeno y recordando, a modo de referencia, lo sucedido el 6 de marzo de 1978 en el consejo de guerra de *La torna*, cuando los militares presentes –el tribunal, el fiscal y el defensor– tenían una circunstancia común: no habían visto una obra de la que tampoco disponían de grabaciones (*La Vanguardia*, 7.3.1978). Al final, la condena a varios miembros de Els Joglars la basaron en un programa de mano cuyas notas debían

ser corroboradas por los testigos de la acusación, que a su vez hablaban a partir de lo comentado por unos espectadores que asistieron a las representaciones. Paco Candel, presente en la sala, lo contó así:

Siete hombres que no habían presenciado una obra teatral tenían que juzgarla; no la habían visto, pero tenían un informe de otra persona que tampoco la había visto, aunque había tomado declaración a otras personas que sí. ¿Personas elegidas al azar? En aquel momento interrogaban al teniente de la Guardia Civil señor Lara. Eran unas personas, dijo, que le inspiraban confianza “por los cargos que ostentaban”, pero no dio tales nombres porque se trataba de algo confidencial (*Ofendidos y censores*, p. 165).

La singularidad de la situación recuerda lo visto en los consejos de guerra de periodistas y escritores que analizo en los volúmenes de una trilogía publicada por Renacimiento y la Universidad de Alicante. La misma singularidad no fue menor en el juzgado que procesó a Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán cuando, en enero de 1975, comparecieron por una denuncia a raíz de publicar al alimón una versión erótica del cuento de Caperucita, la “roja”. El juez, con la seriedad debida, les preguntó quién era el lobo y quién escribió en nombre de una jovenzuela que, con las hormonas desatadas, se merendó al susodicho.

La cuestión planteada en el interrogatorio no quedó resuelta. La duda motivó el consiguiente archivo tras pasar el mal trago de la declaración en sede judicial. Al cabo de las décadas, ese juez habrá comprobado que la pregunta estaba destinada al anecdotario del fracaso de quienes, sin el apoyo de una dictadura, pretenden limitar la libertad de expresión y creación, aunque por el camino hagan sufrir a las víctimas de procesos tan absurdos como innecesarios. Y, sobre todo, provoquen silencios precavidos porque nadie quiere acabar demandado ante un juez dispuesto a hacer preguntas o valoraciones que desconocen el proceso creativo de una obra literaria, teatral o de investigación académica.



ELS JOGLARS LA TORNA

LA CENSURA TEATRAL DURANTE EL FRANQUISMO. SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

María José González Ribot
CDAEM (Ministerio de Cultura de España)

LA CENSURA TEATRAL DURANTE EL FRANQUISMO. SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

María José González Ribot

Resumen: La bibliografía sobre la censura teatral bajo la dictadura franquista se ha enriquecido de forma notable desde el final de la misma, y especialmente en estos primeros 25 años del siglo XXI. Por ello, se ha considerado necesario reunir en una Bibliografía selecta las principales contribuciones al respecto, complementando así las referencias que se incluyen en cada uno de los artículos de este monográfico. Se recogen aquí las principales aportaciones sobre esta materia, tanto las de carácter académico como aquellas especialmente relevantes que se han publicado desde los años setenta en las principales revistas teatrales.

Palabras clave: bibliografía, teatro, censura, franquismo.

Abstract: The bibliography on theatrical censorship under the Francoist dictatorship has grown considerably since its end, and especially in the first 25 years of the 21st Century. Therefore, it was deemed necessary to compile the main contributions on this subject into a select bibliography, thus complementing the references included in each one of the articles in this monograph. This bibliography includes the principal contributions on this topic, both scholar works and those particularly relevant publications that have appeared in leading theater journals since the 1970s.

Keywords: bibliography, theatre, censorship, Francoism.

ANDALUZ PINEDO, Olaia (2022). *Traducciones teatrales (inglés-español) desde la censura franquista hasta el siglo XXI: análisis del corpus TEATRAD*. (Tesis doctoral). Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea. [En línea]*

ANDALUZ PINEDO, Olaia y Raquel Merino-Álvarez (2020). “La censura del teatro de Samuel Beckett en España (1955-1978)”. En: José Francisco Fernández Sánchez (coord.), *Samuel Beckett en España*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 91-115.

- ARNAUD, SIMON (2016). “Censura y teatro para niños en la España franquista (1960-1975): de la censura previa a la ‘mediación censora’”. En: Pedro César Cerrillo y César Sánchez Ortiz (coords.), *Prohibido leer. La censura en la literatura infantil y juvenil contemporánea*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 129-138.
- “Balance y polémica. Encuesta sobre la censura” (1974). *Primer Acto*, 170-171 (jul. ag.): 4.
- BANDÍN FUERTES, Elena (2004). “Traducción y censura del teatro clásico inglés (1939-1985). Construcción del catálogo”. *Interlingüística*, 15 (1): 169-176.
- (2005a). “La recepción de *Volpone* en la España franquista: traducción, versión y adaptación para la escena española”. En: Raquel Merino-Álvarez, Eterio Pajares Infante y José Miguel Santamaría López (coords.), *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 4*. Bilbao, Universidad del País Vasco. Servicio Editorial, 27-38.
- (2005b). “Traducciones censuradas de teatro clásico inglés en la España franquista: normas preliminares”. En: María Luisa Romana García (coord.), *Formación, investigación y profesión: II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 891-898.
- (2007a). “Traducción, censura y recepción de *Los lunáticos*: a reserva de visado de ensayo general”. En: Isidro Pliego Sánchez (dir.). *Traducción y manipulación: el poder de la palabra*. Sevilla, Bienza, 203-218.
- (2007b). *Traducción, recepción y censura de teatro clásico inglés en la España de Franco. Estudio descriptivo-comparativo del Corpus TRACETci (1939-1985)*. (Tesis doctoral). Universidad de León. [En línea]
- (2010). “Representaciones de Shakespeare en España: Estudio de los dictámenes de censura”. En: José Luis Oncins Martínez, Manuel Sánchez García y Ramón López Ortega (coords.), *Ensayos sobre Shakespeare*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 91-106.
- (2011). “Performing Shakespeare in a Conflicting Cultural Context: *Othello* in Francoist Spain”. *SEDERI: Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, 21: 119-132. [En línea]
- BARRERO PÉREZ, Óscar (2018). “La comedia española entre 1961 y 1970: ¿un caso de ingeniería social?”. *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 50. [En línea]
- CAMPOS GARCÍA, Jesús (2004a). “La larga sombra de la censura”. *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 18: 3. [En línea]
- (2004b). “*Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*. Cuaderno de bitácora”. *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 19: 27-30. [En línea].
- “Censura, teatro social y teatro político en España. (Encuesta)” (1971). *Primer Acto*, 131 (abr.): 11-21.
- CRAMSIE, Hilde F. (1984). *Teatro y censura en la España franquista. Sastre, Muñiz y Ruibal*. New York, Peter Lang.

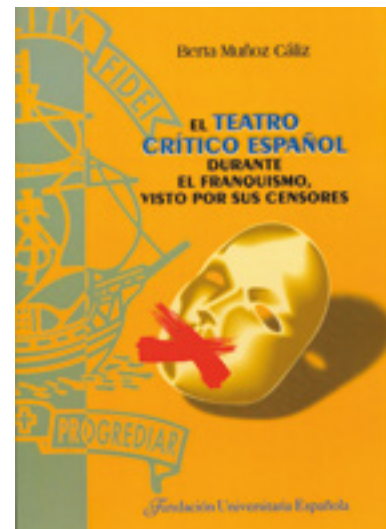
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2008). “La censura teatral bajo el franquismo: la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales = A Journal of Cultural Studies*, 22: 263-276. [En línea]
- (2009). “La institución de la censura teatral franquista (1938-1941)”. *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 34: 371-386.
- DONAHUE, F. (1983). “Spain’s Political Theater”. *Southwest Review*, 68 (2): 105-119. [En línea]
- DOS SANTOS, Ángela (2023). *La voz silenciada: las obras teatrales lorquianas censuradas en las dictaduras brasileña y española*. (Tesis doctoral). Universidad de Alcalá [En línea]
- “Encuesta sobre la censura” (1974). *Primer Acto*, 165 (feb.): 4-14.
- “Encuesta sobre la censura” (1974). *Primer Acto*, 166 (mar.): 4-11.
- Falcón O’Neill, Lidia (2004). “Libertad, ¿para todo? Altius, celtius, fortius”. *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 19: 7-9. [En línea]
- FELDMAN, Sharon G. y Francesc Foguet i Boreu (2016). *Els límits del silenci: la censura del teatre català durant el franquisme*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- FERNÁNDEZ POZA, Óscar (2020). “Unha primeira aproximación á documentación censora do teatro galego (1942-1970) no Arquivo Xeral da Administración”. *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, n. extra 23: 153-162.
- FERNÁNDEZ POZA, Óscar y Juan Miguel Ribera Llopis (2019). “Documentación censora del A.G.A. sobre el teatro catalán (1940-1959)”. En: Isabel Marcillas Piquer, Gabriel Sansano i Belso (coords.). *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat, autories, escenificacions, recepcions: Una visió comparatista*. Valencia, Universitat de Valencia, 225-246. [En línea].
- FERNÁNDEZ QUESADA, María Nuria (2007). *Evolución de la obra teatral de Samuel Beckett en los escenarios españoles: 1955-2000. Censura, representación y crítica*. (Tesis doctoral). Sevilla, Universidad Pablo Olavide.
- (2011). “Under the Aegis of the Lord Chamberlain and the Franco Regime: the ‘Bowdlerisation’ of *Waiting for Godot* and *Endgame*”. En: Catherine O’Leary y Luis Alberto Lázaro Lafuente (coords.). *Censorship across Borders: the Reception of English Literature in Twentieth Century Europe*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 193-209.
- (2020). “La palabra condicionada: el teatro nacional y traducido ante la censura franquista”. En: Sergio Marín-Conejo (coord.), *El mundo a través de las palabras: Lenguaje, género y comunicación*. Madrid, Dykinson, 59-69.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1980a). “Fin de la censura teatral”. *Primer Acto*, 184 (abr.-may.): 120.
- (1980b). “El santuario y el prostíbulo”. *Pipirijaina*, 13 (mar.-abr.): 46-49.
- FEUILLASTRE, Anne Laure (2021). “Estudio de los elementos constitutivos del Nuevo Teatro Español: entre crítica y necesidad de esquivar la censura”. En: Diego Santos Sánchez (coord.), *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid, Iberoamericana: Vervuert, 117-135.



- FOGUET I BOREU, Francesc (2015). “Ricard Salvat, censurat (Salvador Espriu, Bertolt Brecht i Josep Maria Muñoz Pujol)”. *Els Marges: Revista de Llengua i Literatura*, 107(): 12-31. [En línea]
- (2016). “El teatre de Baltasar Porcel i la censura franquista”. *Estudis Romànics*, 38: 213-237. [En línea]
- (2021). “La censura preventiva del teatro de Llorenç Villalonga (1954-1975)”. En: Diego Santos Sánchez (coord.), *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, Madrid, Iberoamericana: Vervuert, 177-196.
- FOGUET I BOREU, Francesc y Mireia Sopena i Buixens (2011). “Editar contra la censura. El cas de Teatre català de postguerra (1973), de Jordi Arbonès”. *Estudis Romànics*, 38: 237-262. [En línea]
- GARCÍA PINTADO, Ángel (1980). “El franquismo explica la censura”. *Pipirijaina*, 6 (en.-feb.): 46-48.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1996). “Los mecanismos de censura teatral en el primer franquismo y *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte (1948)”. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 22 (nov.): 59-85. [En línea].
- (1997). “Sociedad, prensa y autocensura en el franquismo: la frustrada recepción de *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte (1948)”. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 24 (nov.): 119-133.
- GÓMEZ GARCÍA, Alba (2020). “Género y homosexualidad en el punto de mira de la censura teatral franquista: ¿Odio?, de Rafael Rosillo y Josita Hernán”. *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, 46 (2): 116-130.
- (2021). “De las identidades posibles en el teatro comercial de posguerra: la homosexualidad femenina”. En: Diego Santos Sánchez (coord.), *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 159-176.
- GOÑI ALSUA, Edurne (2017). *Traducción y censura, traducción de dialectos: las versiones al castellano de Pigmalión de George Bernard Shaw*. (Tesis doctoral). Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea. [En línea]
- HALSEY, M. T. (1986). “Writers and their Critics: Buero’s *La detonación*”. *Hispanic Journal*, 8 (1): 47-60. [En línea]
- HARO TECGLÉN, Eduardo (2004). “Libertad o dinero”. *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 19: 4-6. [En línea]
- HENRÍQUEZ, José (2004). “El teatro y la cruzada censora. Tiempo de manifestación ciudadana”. *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 19: 10-13. [En línea].
- JULIO, María Teresa (2023). “Autoras y censoras de literatura dramática infantil durante el franquismo (1966-1978)”. En: Ramón Tena Fernández y José Soto Vázquez, *La censura de la literatura infantil y juvenil en las dictaduras del siglo XX*. Madrid, Dykinson, 33-50.
- KEITH GREGOR, Graham, y Elena Bandín Fuertes (2011). “The Role of the Censor in the Reception of Shakespearean Drama in Francoist Spain: the strange Case of *The taming of the shrew*”. En:

- Catherine O'Leary y Luis Alberto Lázaro Lafuente (coords.), *Censorship across Borders: the Reception of English Literature in Twentieth Century Europe*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 143-160.
- KMET, Maša (2021). "El teatro no profesional frente a la censura franquista: el caso del grupo Pequeño Teatro Dido". En: Diego Santos Sánchez (coord.), *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid, Iberoamericana: Vervuert, 211-230.
- LARRABIDE, Aitor L. y Juan José Sánchez Balaguer (2024). *La censura y Miguel Hernández*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1980). "¿Que viene la censura! *Concilio de amor*. Una tragedia celeste". *Pipirijaina*, 13: 40-45.
- MARGALLO, Juan (2021). "La censura del Teatro Independiente durante la dictadura franquista: entrevista a Juan Margallo". Ramón Tena (Entrev.). En: Ramón Tena Fernández y José Soto Vázquez (eds. lits.), *La censura cultural en el franquismo: Estudios y entrevistas*. Valencia, Tirant lo Blanch, 225-248.
- MARZO, Jorge Luis (2011). "Arte, conflicto y poder". *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 40: 4-7. [En línea]
- MATILLA, Luis (2021). "La situación del teatro infantil e independiente durante la censura franquista: entrevista a Luis Matilla", Ramón Tena (Entrev.). En: Ramón Tena Fernández y José Soto Vázquez (eds. lits.), *La censura cultural en el franquismo: Estudios y entrevistas*. Valencia, Tirant lo Blanch, 175-196.
- MERINO-ÁLVAREZ, Raquel (2001). "Textos dramáticos traducidos y censurados en la España de Franco (años sesenta): el teatro y el cine, espectáculos controlados". En: John D. Sanderson (ed. lit.), *¡Doble o nada!: actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*. Alicante, Publicacions Universitat Alacant, 85-97.
- (2009). "Traducciones (censuradas) de teatro inglés en la España de Franco: TRACE: una perspectiva histórica". *TRANS: Revista de Traductología*, 13: 19-31.
 - (2012). "A historical Approach to Spanish Theatre Translations from Censorship Archives". En: Isabel García Izquierdo y Esther Monzó Nebot (dirs.), *Iberian Studies on Translation and Interpreting*. Lausanne, Peter Lang (New Trends in Translation Studies, 11), 123-140.
 - (2016a). "Censura, traducción e integración en el teatro de la época franquista: José López Rubio, hombre de teatro y traductor". *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 17 (4): 303-321.
 - (2016b). "The Censorship of Theatre Translations under Franco: the 1960s". *Perspectives: Studies in Translatology*, 24 (1): 36-47.
 - (2019). "Translation and Censorship under Franco and Salazar: Irish Theatre on Iberian Stages". En: Javier Muñoz Basols, Laura Lonsdale y Manuel Delgado (coords.), *The Routledge Compan-*

- ion to Iberian Studies*. London, Routledge / Taylor & Francis Group, 439-449.
- (2020). “La censura del teatro de Samuel Beckett en España (1955-1978)”. En: José Francisco Fernández Sánchez (coord.), *Samuel Beckett en España*. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 91-115.
 - MERINO-ÁLVAREZ, Raquel y Olaia Andaluz Pinedo (2020). “Sesenta años de Beckett en España: *Esperando a Godot*, de la censura a la audio descripción”. En: Bernardo Santano Moreno, Concepción Hermosilla Álvarez y Severina Álvarez González (coords.), *Samuel Beckett: literatura y traducción*. Lausanne, Peter Lang, 37-58.
 - MIRALLES, Alberto (1978). “El contagio de la paranoia. (La censura que no cesa. Juzgado de guardia)”. *Pipirijaina*, 8-9 (sep.): 54-57.
 - MONLEÓN, José (2004). “La libertad”. *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 18: 4-6. [En línea]
 - MORENO ESCRIBANO, David (2023). “Lucha en hilos. Ecos de la censura franquista en el títere de los años 70 y 80”. En: Ramón Tena Fernández y José Soto Vázquez, *La censura de la literatura infantil y juvenil en las dictaduras del siglo XX*. Madrid, Dykinson, 51-64.
 - MUÑOZ CALIZ, Berta (1995). “El teatro de Lauro Olmo visto por sus censores”. *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 8 (Ejemplar dedicado a: Lauro Olmo): 119-138. [En línea].
 - (1999). “La Fundación ante la censura franquista”. *Primer Acto*, 277 (en.-mar.): 36-38.
 - (2001a). “La censura en el teatro de humor durante la primera década de la dictadura franquista (1939-1948)”. En: Alberto Romero y Marieta Cantos (eds.), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española*. Cádiz, Fundación Muñoz Seca y Universidad de Cádiz, 141-151.
 - (2001b). “La censura teatral”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 84: 234-240.
 - (2001c). “Las subversivas, S. L. Una obra prohibida de Ricardo López Aranda”. *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 13-14: 257-265.
 - (2001d). “Jardiel, prohibido por la censura franquista”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 86: 94-98.
 - (2003). “Notas sobre la crítica teatral durante el franquismo: las difusas fronteras entre crítica y censura”. *Las Puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 15 (Ejemplar dedicado a: La crítica): 19-25. [En línea].
 - (2004a). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. (Tesis doctoral). Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
 - (2004b). A vueltas con el *posibilismo* teatral”. *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 20 (jun.): 171-198.
 - (2004c). “Entrevista. Arcadio Baquero Goyanes, Miembro de la Junta de Censura Teatral entre 1963 y 1967”. *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 18: 17-21.



-
- (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
 - (2006). *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid, Fundación Universitaria Española. 2 vols.
 - (2007a). “La censura teatral y la Iglesia Católica durante la dictadura franquista”. En: Fidel López Criado (ed.), *La literatura, la Iglesia y el reino de este mundo*. A Coruña, Deputacion da Coruña, 157-165. (Monográficos de Artabria).
 - (2007b). “El teatro silenciado por la censura franquista”. *Per Abbat: Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 3: 85-96. [En línea].
 - (2008). “Los expedientes de la censura teatral como fuente para la investigación del teatro español contemporáneo”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales = A Journal of Cultural Studies*, 22: 25-38. [En línea].
 - (2009a). “Los expedientes de censura de dos textos fundamentales de Carlos Muñiz: *El grillo* y *El tintero*”. En: Joaquín Álvarez Barrientos, et al. (coord.), *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1237-1250.
 - (2009b). “Los expedientes de censura de José María Camps: las difíciles relaciones entre censura y teatro del exilio”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales = A Journal of Cultural Studies*, 23: 567-580. [En línea].
 - (2010a). “Los expedientes de censura de dos dramaturgos exiliados en Francia: Manuel Martínez Azaña y José Martín Elizondo”. *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, 1: 71-81.
 - (2010b). “Tres calas en las relaciones entre censura y teatro del exilio: los expedientes de censura de Paulino Masip, Pablo Picasso y Rafael Dieste”. En: Antonio Fernández Insuela, María del Carmen Alfonso García, María Martínez-Cachero Rojo y Miguel Ramos Corrada (coords.), *Setenta años después: el exilio literario español de 1939*, Oviedo, KRK: 423-442.
 - (2010c). *Censura y teatro del exilio: incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, José Ricardo Morales y Ramón J. Sender*. Murcia, Universidad de Murcia (Editum. Teatro, 7).
 - (2011a). “Valle-Inclán y la censura de representaciones durante el franquismo”. *Don Galán: Revista de Investigación Teatral*, 1. Texto completo
 - (2011b). “Documentos censurats, autors callats. Els expedients del franquisme”. *Hamlet. Revue de les Arts Escèniques*, 20-21 (nov.-dic.): 71-75.
 - (2014). “El teatro de María y Gregorio Martínez Sierra ante la censura franquista”. En: María Francisca Vilches de Frutos et al. (coord.). *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*. Leiden, Brill, 135-150.
 - (2019). “Teatro, censura y cintas de video: el archivo filmico y sonoro del Centro de Documentación Teatral como fuente para la investigación sobre la dramaturgia española durante la

- transición política”. En: Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (coords.), *Cartografía teatral: en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid, Visor Libros, 683-699.
- (2020). “*Estos autores de hoy que infectan nuestros escenarios...*”: La censura teatral del franquismo y la desmemoria histórica”. En: María José Olaziregi Alustiza y Lourdes Otaegi Imaz (coords.), *Censura y literatura: memorias contestadas*, Lausanne, Peter Lang, 195-211.
 - (2021). “Teatro y censura durante la dictadura franquista: de la prohibición a la formación del canon”. En: Fernando Larraz Elorriaga y Diego Santos Sánchez (coords.), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid, Iberoamericana: Vervuert, 109-134.
 - (2024). “La censura de espectáculos en el Colegio Mayor San Juan Evangelista”. En: Luis Gracia Gaspar, Javier Huerta y Julio Vélez Sainz (dirs.), *Del teatro y la amistad. Estudios en homenaje a Francisco Gutiérrez Carbajo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 325-338.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta y María Victoria Sotomayor Sáez (2016). “Censura y teatro infantil”. En: Pedro César Cerrillo Torremocha y María Victoria Sotomayor Sáez (eds. lits.), *Censuras y literatura infantil y juvenil en el siglo XX: (en España y 7 países latinoamericanos)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 183-216.
- NOTARO, Giuseppina (2021). “La censura anula toda identidad: *Diálogos de la herejía y Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas* de Agustín Gómez-Arcos”. En: Diego Santos Sánchez (coord.), *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 197-210.
- O’CONNOR, Patricia W. (1966). “Government Censorship in the Contemporary Spanish Theatre”. *Educational Theatre Journal*, 18 (4): 443-449. [En línea].
- (1984). “Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo”. En: Mariano de Paco de Moya (coord.), *Estudios sobre Buero Vallejo*. Murcia, Universidad de Murcia, 81-92.
 - (1990). “Censorship of the Franco Era and Women Dramatists”. En: Juan Fernández Jiménez, José Julián Labrador Herraiz y L. Teresa Valdivieso (coords.), *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. S.I., Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en los Estados Unidos = Spanish Professionals in America, Inc. (ALDEEU), 460-465.
 - (2012). “The difficult Authenticity of Dissenting Dramatists in Franco Spain (1939-75): a Look Back at Censorship”. *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, 1: 70-90.
- O’LEARY, Catherine (2005). *The Theatre of Antonio Buero Vallejo: Ideology, Politics and Censorship*. Woodbridge, Boydell & Brewer.
- (2019). “Censoring the Outsider: The Theatre of Albert Camus in Franco’s Spain”. *Modern Drama*, 62 (3): 292-319.
 - (2020). *La censura del teatro durante la guerra civil española*. Madrid, Guillermo Escolar Editor.
- O’LEARY, Catherine y Michael Thompson (2023). *Theatre Censorship in Spain, 1931-1985*. Cardiff, University of Wales Press.

PIDRIANA

REVISTA DE TEATRO. N.º 13 200 PTAS



- OLIVA, César (2004). "A tres décadas de *El Fernando*. Cuaderno de bitácora". *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 17: 23-25.
- PAYÁ BELTRÁN, José (2019). "Las obras irrepresentadas de Alfonso Paso". *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 42 (en.-jun.): 91-116.
- P[ÉREZ] CASSAUX, Manuel (1980). "La censura y otros demonios". *Primer Acto*, 184 (abr.-mayo): 90-91.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (1980). "¡Que viene la censura!". *Pipirijaina*, 13 (mar.-abr.): 35-39.
- PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María (2000). "Traducción y censura en la escena española de posguerra: creación de una nueva identidad cultural". En: Rosa Rabadán (coord.), *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*. León, Universidad de León, 153-190.
- (2001). "El traductor como (auto)censor: la traducción dramática en la España franquista". En: Raquel Merino-Álvarez, Eterio Pajares Infante, José Miguel Santamaría López (coords.), *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 4*. Bilbao, Universidad del País Vasco. Servicio Editorial, 311-320.
- (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*. (Tesis doctoral). [Vitoria-Gasteiz], Universidad del País Vasco, Servicio Editorial = Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitaipen Zerbitzua.
- (2005). "Inventario de las traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)". En: Raquel Merino-Álvarez, Eterio Pajares Infante, José Miguel Santamaría López (coords.), *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 4*. Bilbao, Universidad del País Vasco. Servicio Editorial, 97-112.
- RIBES TRAYER, Purificación (2024). "Leyendo entre líneas. Análisis de la recepción crítica del *Mercader de Venecia* de Nicolás González Ruiz (Teatro Español, 1947)". *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XLVII: 209-228. [En línea]
- ROMERO, R. E. (2005). "Some Notes about Arthur Miller's Drama in Francoist Spain: Towards a European History of Miller". *Journal of American Studies*, 39 (3): 485-509. [En línea].
- SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2009). "El teatro de Lorca y la censura franquista: *La casa de Bernarda Alba*". *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, 11: 113-124.
- (2011a). "El teatro de masas durante el franquismo: la revista teatral frente a la censura". En: Ana M. Cabello García et al. (coords.), *En los márgenes del canon: aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*. Madrid, CSIC Publicaciones, 159-174.
- (2011b). "Mariana Pineda's Struggle against Censorship". *Bulletin of Hispanic Studies*, 88 (8): 931-944.
- (2013a). "'Verboten!'. La censura del teatro extranjero durante el franquismo: el caso de Bertolt Brecht". En: Montserrat Cots Vicente, Pere Gifra Adroher y Glyn Hambrook. *Interrogating Gazes: Comparative Critical Views on the Representation of Foreignness and Otherness*. Lausanne, Peter Lang, 503-512.

- (2013b). “Dramaturgas y censura en el primer franquismo: Pilar Millán Astray y Julia Maura”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 37 (2): 319-338.
- (2015). “Los aparatos teatrales de Estado: una propuesta teórica para abordar las relaciones entre teatro y dictadura en la España de Franco”. *Iberoromania: Revista dedicada a las Lenguas y Literaturas Iberorrománicas de Europa y América*, 82: 170-184.
- (2016). “Dramaturgas y censura en el último franquismo: Carmen Resino y Ana Diosdado”. *Revista de Literatura*, 78 (156): 499-523.
- (2020). “El teatro español universitario frente a la censura franquista (1940-1950)”. En: Daniel Migueláñez González y Javier Huerta Calvo (coords.), *El Teatro Español Universitario: espacios de libertad durante el franquismo*. Lausanne, Peter Lang, 17-41.
- SASTRE, Alfonso (2004). “La mordaza. Cuaderno de bitácora”. *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 18: 27-29.
- SERRANO AGUILAR, María (2021). “La estética ceremonial a ojos de la censura: Los casos de Miguel Romero Esteo y Luis Riaza en el ocaso del franquismo”. En: Diego Santos Sánchez (coord.), *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 137-156.
- SERVIDOR (1970). “Se reorganiza la Junta de Censura Teatral”. *Yorick*, 44 (dic.): 11.
- SOTOMAYOR SAEZ, María Victoria (1998). *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches*. Madrid, Ediciones de la Torre.
- (2006). “Incidencia de la censura en el teatro de Carlos Arniches (1940-1943)”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En línea].
- SUÁREZ PAJARES, Javier (2016). “Detrás de las tijeras: censuras y censores en el teatro musical de la posguerra”. En: *Jornadas de Zarzuela (4.ª Cuenca)*. Jacinto Guerrero. Amores y amoríos. Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 92-113.
- SUÁREZ-INCLÁN GARCÍA DE LA PEÑA, José (2016). *El teatro de Jardiel Poncela: humor y modernidad ante la censura franquista*. (Tesis doctoral). Madrid, UNED.
- TENA FERNÁNDEZ, Ramón (2020). “Luis Matilla y las dificultades del teatro contestatario durante la censura franquista”. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 39: 1-21. [En línea].
- (2021a). “Entrevista a Rosa Montero. ‘El franquismo terminó cayendo por obsoleto, absurdo, casposo y ridículo’”. En: Ramón Tena Fernández y José Soto Vázquez, *La censura cultural en el franquismo. Estudios y entrevistas*. Valencia, Tirant lo Blanch, 167-174.
- (2021b). “Entrevista a Luis Matilla. La situación del teatro infantil e independiente durante la censura franquista”. En: Ramón Tena Fernández y José Soto Vázquez, *La censura cultural en el franquismo. Estudios y entrevistas*. Valencia, Tirant lo Blanch, 175-196.
- (2021c). “Entrevista a Juan Margallo. La censura del teatro independiente durante la censura franquista”. En: Ramón Tena Fernández y José Soto Vázquez, *La censura cultural en el franquismo*.

PIPIRIANA

REVISTA DE TEATRO. N.º 6. 150 PTAS.

**LA
CENSURA
CAE**

**LOS
CENSORES
SIGUEN**

albert boadella,
solidaridad



- Estudios y entrevistas*. Valencia, Tirant lo Blanch, 225-248.
- (2021d). “Ángel García Pintado. Cronología de la censura franquista: expedientes y censores teatrales”. En: Ramón Tena Fernández y José Soto Vázquez, *La censura cultural en el franquismo. Estudios y entrevistas*. Valencia, Tirant lo Blanch, 279.
 - THOMPSON, Michael (2004). “Rodríguez Méndez en el laberinto de la censura: el confuso expediente sobre la *Historia de unos cuantos*”. *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, 1: 19-27.
 - (2007). “‘Una cosa ofensiva’: la vanguardia teatral española frente a la censura (el caso de *El hombre y la mosca*)”. En: Héctor Brioso Santos y José Vicente Saval (eds.), *Nuevas aportaciones a los estudios teatrales: (del Siglo de Oro a nuestros días)*. Alcalá, Editorial Universidad de Alcalá, 87-98.
 - (2012a). “The Effect of Censorship on the Construction of Character in Spanish Theater during the Franco Dictatorship”. *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, 2: 70-86.
 - (2012b). “The Order of the Visible and the Sayable: Theatre Censorship in Twentieth-Century Spain”. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 13 (2): 93-110.
 - (2018). “‘La totalidad de la obra se representará en perfecto castellano’: Censorship of Theatre in Catalonia after the Civil War”. En: L. H. Davies, J. B. Hall, y D. G. Walters (eds.), *Catalan Culture: Experimentation, Creative Imagination and the Relationship with Spain*. Cardiff, University of Wales Press, 35-59.
 - VELILLA, Beatriz (2018). “Teatro, revolución y fascismo. Entrevista a Fermín Cabal”. *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 51. [En línea]
 - WELLWARTH, George E. (1977). *Spanish Underground Drama*. Madrid, Villalar. Prólogo y notas de Alberto Miralles. (Hoy es Siempre Todavía, 4).

* En la bibliografía de la edición impresa, como en las del resto de artículos de este volumen, se han omitido las url completas de las webs que se citan. El lector que desee consultar estas obras en línea puede hacerlo desde cualquiera de las versiones digitales de este número de *Don Galán*, pues tanto en la edición html como en la versión pdf se encuentran activos los hipervínculos correspondientes. (Nota de la ed.).

Edición html:

<https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum14/>

Edición pdf:

<https://www.teatro.es/contenidos2/monografico-don-galan-14.pdf>

Edición del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM.

EQUIPO DEL CDAEM

Directora

Marina Bollaín Pérez-Mínguez

Administración

Daniel González Camhi
María del Carmen Martínez Campos
Víctor Martínez Martínez

Agencia del ISMN

Marta Fernández Sandín

Archivo

Miguel Ángel Hermida Jiménez
Álvaro Pajares González

Atención a investigadores

María Isabel Álvarez Domínguez

Audiovisuales

Juan Antonio Ávila Tellería
José Manuel Bonilla Garrido
David González Saiz
Eduardo Lamamie de Clairac Palarea
Antonio Martín Rodríguez
Javier Olmo Fernández
Javier Suárez Gómez

Biblioteca

Irene Vera de la Fuente

Comunicación y apoyo a la dirección

Carlos San José Vargas

Contenidos

José Ramón Fernández Domínguez

Documentación

Adoración Casas Carpio
Pilar García Ledesma
Eugenio Gómez del Pulgar Rodríguez
Elena Legido García
Cristina Marcos Patiño
Pedro Ocaña Triguero
Pilar Sanz Corral

Investigación y Difusión

María José González Ribot
Berta Muñoz Cáliz

Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música

Sede de Retiro: Alfonso XII, 3-5. 28014 Madrid.

Sede de Lavapiés: C/ Argumosa, 41. 28012 Madrid

+ 34 91 353 39 41

cdaem@inaem.cultura.gob.es

<https://cdaem.mcu.es>

Este volumen se acabó de imprimir el 20 de noviembre de 2025,
50 aniversario del final de la dictadura franquista.

la impedirlo)

ciante en pie sobre unos zancos tus recibos con
abiertos. Ante

(Una enorme calavera prosigue la ceremonia)

mis amigos, en este día de vuestra feliz ab

os invito a que contestéis a mis preguntas.

admites a esta mujer, para darle de darme

mprrarlo cosas el día de su santo y ponerle el

uando sea necesario, hasta que la muerte os se

admito.

er admites a este hombre, para darle las darme

nas morticias, y darle otras satisfacciones, qu

ee oportuno detallar en este momento, hasta que

os separe.

admito.

bro, renuncias a pensar por tu cuenta, para con

E. - Hombre, renuncias a pensar por tu cuenta,
entre el estado de tu esclavitud, comprendes
cambiar nada de lo que está en su sitio y así
glos de los siglos, hasta que la muerte os sepa.
Si renuncio.

E. - Mujer, renuncias al coqueteo y al tapeo, al
choteo, al bailoteo y al cachondeo, hasta que
separe.

Si renuncio.

E. - Hombre, abdicas de todo tu poder y de
utilizaras tu futuro para hacer un futuro, a no ser
que estes maduro y así hasta que la muerte os sepa.
Si abduco.

E. - Mujer, abdicas de tu alegría, para poder
ponerte gorda o chuchurria, hasta que la muerte
Si abduco.

OTRAS PUBLICACIONES DEL CDAEM

MONOGRAFÍAS IMPRESAS

INAEM. 40 años (en prensa)

Narciso Hurtado de Córdoba. La huella de un bailarín errante (en prensa)

¡Más difícil todavía! Una crónica del circo en España (1940-1975)

Teatro de resistencia. Lauro Olmo / Pilar Enciso

Las revistas teatrales. Vol. I: Desde sus orígenes hasta 1899

El repertorio del Ballet Nacional de España (1978-2023)

Antonio Gades y los clásicos

50 años del Centro de Documentación Teatral

MONOGRAFÍAS Y REVISTAS DIGITALES

Revista Figuras (Entrevistas de la escena)

Música vocal escénica (1950-2024)

Violín solo, a dúo y solista (1950-2022)

Índices de Las Puertas del Drama. (Revista de la AAT) (1999-2020)

*The Classical Guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany.
A General Approach to Its History*

Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1994)

Homenaje a María de Ávila

¡Arriba el telón! La creación de una puesta en escena de gran formato

PREMIOS CALDERÓN DE LA BARCA

Todas las vidas

Massa brillant / Demasiado brillante

Las pequeñas alegrías

Más información en: <https://libreria.cultura.gob.es/>
y en <https://www.musicadanza.es/es/publicaciones>

Con motivo de la conmemoración de España en Libertad. 50 años, el CDAEM ha llevado a cabo una serie de publicaciones, entre las que se encuentra este número especial del monográfico de *Don Galán*, además de unos Encuentros sobre *El Teatro Independiente en el franquismo y su legado* y de una nueva web que completará los contenidos y mejorará el formato de la ya existente. Con estos proyectos el CDAEM continúa su labor de recuperar la memoria histórica de profesionales de aquella etapa olvidados o poco atendidos, ofreciendo la documentación de sus archivos y la información de sus bases de datos para futuros investigadores que quieran continuar estas u otras líneas de estudio. Es esta una parte fundamental de un trabajo como el del Centro, que se inicia en la captación y recopilación de documentos y tras pasar por los distintos eslabones de la cadena documental culmina con la investigación y la difusión del conocimiento en las materias relacionadas con las artes escénicas y la música.

Ante las opiniones, lamentablemente aún vigentes, que afirman que el teatro no es política o que esta no debe entrar en los teatros o en las instituciones educativas, este trabajo nos recuerda que el teatro, por acción u omisión, es siempre político. Revisar la censura desde el franquismo hasta nuestros días se hace más necesario que nunca. (Marina Bollaín. Directora del CDAEM).