



DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

Tesis doctoral

El teatro universitario en Sevilla (1940-1970)

María Jesús Bajo Martínez

Director: Juan Carlos Hidalgo Ciudad

Tutor: Juan Montero Delgado

Universidad de Sevilla

Diciembre, 2015

ÍNDICE

0. Introducción	3
0.1. Importancia del tema, por qué se investiga y estado de la cuestión	3
0.2. Antecedentes. Las Misiones Pedagógicas, La Barraca y El Búho	8
0.3. Procedimiento: materiales, método y esquema del capitulado	24
0.4. Agradecimientos	31
1. Infraestructura sociopolítica del TEU	32
1.1. Nacimiento del TEU	43
1.2. Visión española global	62
1.3. Situación del TEU en Andalucía	82
2. Sociología del TEU. El TEU de Sevilla	126
2.1. Cronología del TEU de Sevilla	138
2.2. Infraestructura y financiación	206
2.3. Compromiso político	212
2.4. Problemas con la censura	221
2.5. La relación del TEU con los teatros de cámara, independiente y profesional	229
2.6. El papel del TEU de Sevilla en el panorama teatral de la ciudad	254
3. Dramaturgia y puesta en escena	267
3.1. Directores y grupos	271
3.2. Autores y obras. Autores específicos del TEU	305
3.3. Lugares de representación y ensayos	319
4. Conclusiones	327
5. Bibliografía	331
6. Hemeroteca y fuentes documentales utilizadas	337

Anexo: programas de mano

0. INTRODUCCIÓN

El teatro ha estado unido siempre a la enseñanza y ha representado un apoyo sumamente valioso para las disciplinas humanísticas desde la Edad Media hasta nuestros días. El teatro clásico era una magnífica forma para el aprendizaje de estas lenguas. Los jesuitas practicaban habitualmente esta disciplina artística en sus colegios, y en las propias reglas de fundación de la Congregación Salesiana, Don Bosco incluye la norma de hacer representaciones teatrales e incluir un espacio escénico en cada centro docente. Esta preceptiva será similar en el Instituto de las Hijas de María Auxiliadora. En definitiva, el teatro ha encarnado en Occidente, a través de los tiempos, como ningún otro instrumento, la máxima *Docere et delectare*.

La práctica del teatro en la universidad española, que a partir de los años sesenta es un hecho aislado e incluso raro, anteriormente, y sobre todo a partir de los años cuarenta, fue una actividad frecuente. En esa época, la escenificación teatral realizada por los estudiantes estaba plenamente instituida y gozaba del reconocimiento y el apoyo de las instituciones académicas. Su importancia trascendía el ámbito estudiantil y pasó a desempeñar un papel en la sociedad. El Teatro Español Universitario (TEU) tuvo un papel decisivo tanto en la vida cultural como en la política de la historia reciente de España. Su trayectoria es un reflejo fiel de la evolución del país en los años de la dictadura. El TEU, unido indefectiblemente desde sus orígenes a la política, será vehículo de ideas opuestas en sus distintas etapas, y su conocimiento aporta claves para la comprensión de hechos próximos en el tiempo.

0.1. Importancia del tema, por qué se investiga y estado de la cuestión

El TEU representa desde sus orígenes hasta su disolución tres décadas de actividad teatral en todo el país, actividad de unas características homogéneas y una evolución paralela, un amplio periodo de tiempo que acota un fenómeno concreto. Este hecho escénico, a pesar de haber finalizado en los años sesenta, constituye el antecedente directo de la actividad teatral universitaria que se

desarrolla a partir de la década posterior, y que actualmente se continúa desarrollando no sin vaivenes.

El TEU ejerció su influencia en la cartelera a lo largo de toda su trayectoria, especialmente en las ciudades alejadas de los dos grandes centros de producción dramática nacional, Madrid y Barcelona. Desde sus orígenes mantuvo esta condición de avanzadilla que le proporcionaba su carácter minoritario y culto. El TEU, durante muchos años, representó casi en solitario a los clásicos españoles del Siglo de Oro, que el teatro comercial ignoraba mientras lo que había de otro teatro no profesional se limitaba a la comedia fácil, en el mejor de los casos. Pero, además, el TEU fue introduciendo paulatinamente autores extranjeros contemporáneos, mal vistos por el régimen, y devolvió a la escena española a los autores teatrales exiliados tras la guerra civil, como Alejandro Casona, Rafael Alberti, Max Aub..., o a los ya fallecidos y cuyas obras estaban vetadas para la escena por razones estrictamente políticas, como García Lorca, Valle Inclán.... También durante largo tiempo, el TEU sirvió de primera oportunidad de representación para dramaturgos noveles, especialmente para los representantes de la generación realista; autores como Alfonso Sastre y Martín Recuerda estrenaron algunas de sus obras en el TEU. Durante toda su trayectoria, el TEU intenta introducir las novedades escénicas y metodológicas que imperaban en muchos teatros de Europa. El TEU supuso igualmente una fuente de buenos actores y directores que iniciaron aquí sus pasos para luego dar el salto al teatro profesional: Ricard Salvat, Juan Antonio Hormigón, Salvador Salazar, José Sanchis Sinisterra, Alberto Castilla, Adolfo Marsillach, Gustavo Pérez Puig, Juan José Alonso Millán, Alberto González Vergel, Jaime Azpilicueta, Carlos Álvarez-Nóvoa, José Tamayo, Martín Recuerda, Víctor Andrés Catena, Suárez Radillo, David Ladra, Pérez Muniaín, Miguel Bilbatua, Fernández Montesinos, José M^a Loperena... El TEU también propuso e innovó la representación en espacios escénicos al aire libre, como una manera de extender el hecho teatral a un público más amplio. En definitiva, puede afirmarse que el TEU supuso, durante largos años, una alternativa al teatro comercial, muchas veces con una calidad y una «profesionalidad» parejas a la de este último, cuando no superior.

El TEU desempeñó también un papel importante en la concienciación de los estudiantes y los ciudadanos en general, y lo hizo siendo exponente activo de las vicisitudes políticas que vivió el país durante el régimen franquista. El TEU que sirvió primero de vehículo de transmisión para las ideas falangistas, fue luego avanzadilla importante para las democráticas, contribuyendo decididamente a su difusión.

Igualmente, el TEU estuvo vinculado al surgimiento de dos movimientos esenciales de la dramaturgia de la segunda mitad del siglo XX en España: el primero el teatro de cámara, teatro íntimo e innovador que surgió en los años cincuenta y que supuso un decisivo impulso para la renovación escénica de este país; el segundo movimiento teatral heredero en gran medida del TEU fue el teatro independiente. El teatro actual es una consecuencia, en condiciones democráticas, de este teatro independiente que surge en gran medida en el seno del propio TEU, para abandonarlo cuando su desarrollo resultaba ya imposible dentro del corsé institucional del régimen franquista, contribuyendo a su vez a la desaparición del propio TEU.

En el ámbito estrictamente académico, el TEU servía para dar a conocer las últimas tendencias escénicas europeas y americanas a los estudiantes, además de acercar el teatro a universitarios de disciplinas alejadas de la literatura y a crear afición a las artes escénicas. También hay que reconocerle su contribución a un cierto acercamiento de la universidad a la calle.

Cualquier manifestación del teatro español de posguerra ha permanecido en el olvido durante largos años, y aquí hay que incluir al TEU. El teatro universitario se ha considerado carente de valores artísticos, se ha ignorado su aportación a la historia de la escena en sus múltiples facetas y se ha minimizado su papel político. El olvido en el que estaba el teatro realizado desde los inicios de los años cuarenta hasta nuestros días se ha ido corrigiendo en los últimos años, y al teatro hecho en la universidad y por universitarios también le ha tocado el turno de la recuperación y el reconocimiento de sus aportaciones.

Durante largo tiempo, el TEU solo ha merecido algunas líneas en las publicaciones que se acercaban a la época, o referencias someras en algunos artículos, generalmente de protagonistas de este hecho escénico. Sin embargo, hay algunas excepciones en las que el tema del teatro universitario, o algún periodo o algún aspecto concreto se ha abordado con mayor profundidad. Mención destacada merece la obra de Luciano García Lorenzo *Documentos de teatro español contemporáneo* (1981), que aporta una interesante información sobre los años sesenta y la época inmediata a la disolución del Sindicato Español Universitario (SEU), un sindicato inspirado por Falange que ya no tenía cabida en la universidad de mediados de los sesenta. También ha habido otras aproximaciones a algunos aspectos del fenómeno que lo relacionaban con determinados movimientos o etapas, pero ninguna de estas aproximaciones presentaba un estudio detenido de la complejidad del fenómeno TEU. Y sobre todo no se ha dado una visión cronológica de los hechos escénicos protagonizados por el teatro universitario ni se investigaba sobre sus protagonistas.

En este sentido, hay que considerar pionero el libro de César Oliva *Ocho años de teatro universitario (TEU de Murcia 1967-1975)*. Este estudio se acerca a un periodo reciente, centrándose en las obras y en su representación. Un enfoque más amplio e histórico es el que encontramos en *60 anys de teatre universitari*, editado en 1993. Aquí se estudia la práctica escénica en la Universidad de Valencia desde los años treinta hasta la creación del Aula de Teatro de los noventa. Esta obra colectiva se detiene en las diferentes etapas y en los diversos aspectos de la actividad teatral. También cuenta con testimonios directos de sus protagonistas. En esta línea, y también de varios autores, es *El teatre universitari a Barcelona*, de 1994. Este estudio se divide en dos partes, la primera se ocupa del TEU histórico y la segunda lo hace de la experiencia de diez años del Aula de Teatre de la Universidad Autònoma de Barcelona. Otro estudio de un TEU histórico es también la obra colectiva *Teatro Universitario de Zaragoza 1939-1999*. En esta publicación se hace un estudio minucioso de todas las épocas, de sus influencias y repercusiones.

Sobre el TEU Nacional se habla en la *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, publicada en 1993. Aquí se estudia sobre todo la relación del TEU con la creación de los teatros nacionales y se incide de manera especial en la figura de Modesto Higuera, su primer director. Un paso decisivo para el panorama general de los TEU de España fue la celebración de un seminario sobre el tema en la Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, durante el curso 1995-1996, bajo la dirección de Luciano García Lorenzo. Este curso se plasmó posteriormente en la publicación de *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*. En ella se recoge por primera vez una panorámica amplia de los TEU españoles. Aunque no se trata el teatro de todas las universidades, es el estudio más completo sobre el tema, y todos los investigadores intervinientes participan de un enfoque similar.

Sobre el TEU en Andalucía, a pesar de la importancia y el número de sus universidades, y de la proyección que en sucesivas etapas tuvo su teatro universitario, no existe ningún trabajo, ni general ni parcial, y las referencias son escasas y casi siempre ligadas a alguna personalidad de la escena en una u otra faceta, como José Martín Recuerda¹. El TEU de Sevilla no es ninguna excepción, y al margen de alguna mesa redonda, conferencia o debate, y de algunos artículos de nuestra autoría publicados en revista especializada², libro de actas³ y una edición colectiva⁴, carece de un estudio completo y detallado sobre su historia, sus componentes, las obras representadas y sus repercusiones en el conjunto de la actividad teatral.

¹ Ángel Cobo, *José Martín Recuerda. Génesis y evolución de un autor*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1993.

² M^a Jesús Bajo Martínez, «Orígenes del Teatro Universitario de Sevilla», *Revista de Estudios Teatrales* nº 5, Alcalá de Henares, junio de 1994, pp. 45-50.

³ M^a Jesús Bajo Martínez, «La práctica escénica en la universidad española de posguerra: el TEU de Sevilla»; en *Actas del I Congreso Iberoamericano de Teatro*, Artes Gráficas Nuevas, Cádiz, 1996, pp. 407-413.

⁴ M^a Jesús Bajo Martínez, «Tres décadas de teatro universitario en Sevilla»; en Luciano García Lorenzo (ed.), *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1999, pp. 235-278.

0.2. Antecedentes. Las Misiones Pedagógicas, La Barraca y El Búho

La II República se propuso llevar a cabo una profunda reforma educativa. Esta reforma estaba inspirada en el ideario de la Institución Libre de Enseñanza, cuya orientación filosófica y pedagógica se sustentaba en el pensamiento krausista. Marcelino Domingo, ministro de Instrucción Pública en el Gobierno Provisional de la República, y muy especialmente Fernando de los Ríos incluyen en sus programas las principales directrices de la Institución Libre de Enseñanza, entre las que destacan la implantación de una educación laica, la reforma universitaria, la libertad de cátedra, la creación de escuelas públicas y la renovación del profesorado.

En este periodo tuvo especial importancia el departamento de Extensión Cultural, que tenía como principal objetivo llevar la cultura al pueblo, y muy especialmente al campesinado, secularmente olvidado. Amparándose en estos principios, Extensión Cultural vertebrará diferentes proyectos del Ministerio de Instrucción Pública para la difusión de la cultura, como la universidad popular.

La universidad desempeñó también un cometido importante en la difusión y la renovación cultural emprendida. La Federación Universitaria de Estudiantes (FUE) habían tenido un papel muy activo en la oposición a la dictadura de Primo de Rivera y luego contra la monarquía hasta su derrocamiento, y parte del profesorado y del alumnado tenía una fuerte conciencia de la necesidad de un profundo cambio político y social de España. Varios de los proyectos pedagógicos que se emprendieron en este periodo tuvieron como protagonistas y principales responsables de su ejecución a universitarios. Nos referimos a las Misiones Pedagógicas, La Barraca y El Búho.

Las Misiones Pedagógicas

El 29 de mayo de 1931, a las pocas semanas de la proclamación de la II República, se creó por decreto el Patronato de Misiones Pedagógicas. Su presidente será

Manuel Bartolomé Cossío⁵, discípulo y colaborador de Francisco Giner de los Ríos en la Institución Libre de Enseñanza. Los demás componentes del patronato eran los siguientes: Domingo Barnés, como vicepresidente; Luis Álvarez Santullano, como secretario; y como vocales, Antonio Machado, Rodolfo Llopis, Luis Bello, Óscar Esplá, Pedro Salinas, Marcelino Pascua Martínez, Enrique Rioja, M^a Luisa Navarro, José Ballester, Ángel Llorca, Francisco Barnés, Amparo Cebrián, Juan Uña y Lucio Martínez Gil.⁶

El objetivo de las Misiones Pedagógicas era paliar la inmensa desigualdad que había entre el desarrollo de la cultura y la educación en las zonas rurales y el de las ciudades y grandes poblaciones de España. A principio de los años treinta, el medio para la formación de amplias capas de la población, sobre todo rurales, se limitaba al acceso a una pequeña escuela que disponía de recursos muy limitados. Luis Álvarez Santullano⁷ así lo refleja:

Se trata de llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aun los apartados, participen en las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos. Conocido es el abandono de los poderes públicos en cuanto se relaciona con estos propósitos. Los pueblos rurales en todo el ámbito nacional apenas han conocido otra influencia que la obra modesta de la Escuela primaria, la cual difícilmente podía compensar la ausencia de otros recursos culturales y la presencia de egoísmos y afanes nocivos que mantuvieron al pueblo en la ignorancia.⁸

⁵ Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935). De 1882 a 1927, año en que se jubila, es el director del Museo Pedagógico Nacional. En 1904 es titular de la cátedra de Pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. En 1915, tras la muerte de Giner de los Ríos, es nombrado director del Instituto Libre de Enseñanza.

⁶ Eugenio Otero Urtuza, *Las misiones pedagógicas: una experiencia de educación popular*, Ediciós de Castro, A Coruña, 1982.

⁷ Luis Álvarez Santullano también ocupó el puesto de la sección de Bachillerato en la Residencia de Estudiantes, y ya en 1912 había creado una biblioteca ambulante en la provincia de Zamora.

⁸ «Biblioteca de Misiones Pedagógicas», *Educación y Biblioteca* n^o 119, 2001, p. 16.

Las Misiones iban dirigidas a toda la población sin discriminación de sexo ni de edad, como expresaba Cossío en un discurso que, a modo de presentación de las Misiones, se leía en cada localidad:

Esta a modo de escuela recreativa es para todos, chicos y grandes, hombres y mujeres, pero principalmente para los grandes, para los que se pasan la vida en el trabajo, para los que nunca fueron a la escuela y para los que no han podido volver a ella desde niños, ni tenido ocasión de salir por el mundo a correr tierras, aprendiendo y gozando; lo cual constituye para ellos una grave injusticia, ya que los viejos y los mozos de las ciudades, por modestas que sean, tienen ocasiones fáciles de seguir aprendiendo toda la vida y también de seguir divirtiéndose ...⁹

Las principales zonas de actuación de las Misiones la constituían las comarcas más deprimidas de la península; a Baleares y Canarias solo llega el envío de bibliotecas, y en Galicia, País Vasco y Cataluña puede decirse que su influencia fue muy limitada. Las Misiones transportaban un museo itinerante con exposiciones de pintura y fotografía, programaban conferencias, audiciones, proyecciones cinematográficas —que incluían dibujos animados— y realizaban recitales de poesía y teatro en directo. El programa no era exactamente el mismo para todas las plazas, aunque había apartados siempre presentes, como el cine y la charlas sobre el concepto de igualdad en la Constitución española de 1931. Hay que tener en cuenta que el 75 por ciento de los habitantes de las poblaciones a la que se desplazaban desconocía el cinematógrafo y el gramófono, y puede afirmarse que ninguno había asistido ni tan siquiera una vez a una exposición o conferencia. En cada lugar que visitaban, las Misiones depositaban además una biblioteca básica, y en algunos pueblos se hacía entrega de un gramófono junto con una colección de discos de música clásica, zarzuela y música popular española. Las Misiones Pedagógicas también se preocuparon de organizar cursos de formación y orientación para los docentes. En algunas provincias, la Misiones Pedagógicas crearon delegaciones permanentes que facilitaban la organización y el desarrollo de las tareas programadas.

⁹ *Ibíd.*, p. 19.

En las Misiones participaron alrededor de seiscientas personas, entre las que destacamos a María Zambrano, Luis Cernuda, Carmen Caamaño, Ramón Gaya, Arturo Serrano Plaja, Agapito Marazuela, Lorenzo Varela, Carmen Conde, Matilde de Moliner, José Valdelomar, Eduardo Vicente, Germán Somolinos, Enrique Azcoaga, Modesto Bargalló, Eusebio Criado y Gervasio Manrique.

Las Misiones Pedagógicas se ocuparon también de dotar a su proyecto de un teatro, denominado Teatro Ambulante o Teatro del Pueblo. La responsabilidad de esta iniciativa correspondió en primer lugar a Eduardo Marquina, aunque fue Alejandro Casona quien la desarrolló de forma efectiva y plena. El grupo estaba compuesto por estudiantes universitarios que actuaban en los días festivos y durante las vacaciones. La escenografía y el vestuario corrían a cargo de Piti Bartolozzi y Pedro Lozano, y actuaba también un coro que habitualmente cantaba en los entreactos de las representaciones y cuyo responsable era Eduardo M. Torner.¹⁰

El repertorio se seleccionó mayoritariamente entre el acervo clásico español, piezas populares y próximas en forma y contenido al público mayoritario: *La égloga del pastor Mingo*, de Juan del Enzina; *La carátula*, *Los convidados* y *Las aceitunas*, de Lope de Rueda; *Los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*, de Cervantes; *El dragoncillo*, de Calderón; *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, de Casona; *La fantasma del lugar*, de Ramón de la Cruz; *El médico a palos*, de Molière (en versión de Moratín); *Sancho Panza en la ínsula de Barataria* (inspirada en la aventura sanchopancesca del *Quijote* de Cervantes); *Solico en el mundo*, entremés de los Álvarez Quintero. Y además sainetes de Quiñones, Benavente y Ricardo de la Vega y una adaptación de *El conde Lucanor*. Las adaptaciones solían ser del propio Casona. El repertorio lo completaban romances, serranillas, cantigas y canciones populares, y al finalizar las representaciones se repartían copias de romances como *La loba parda*, *El Conde Olinos*, *El pastor desesperado*, *La Condesita* o *Misa de amor*.

¹⁰ Juan Aguilera Sastre, «Antecedentes republicanos de los teatros nacionales»; en *Historia de los teatros nacionales 1939-1962*, Instituto Nacional de las Artes y la Música, Madrid, 1993.

La elección de este repertorio compuesto básicamente por obras breves y poco profundas lo explicaba Alejandro Casona en una entrevista:

... nuestro repertorio tenía que ser forzosamente más simple, piezas cortas con música y pequeñas danzas. Lo difícil era crear este repertorio, que no existía. Así pusimos en escena los *Juicios de Sancho Panza en la Ínsula de Barataria*, y otras cosas que estábamos seguros que iban a merecer una atención del pueblo auténtico, del pueblo aldeano, del pueblo sin libros, del pueblo virgen al que llegaba por primera vez el teatro.¹¹

La concepción de su labor como herramienta educadora y la forma de desempeñarla es clara:

El teatro de las Misiones [...] había de ser regocijado y elemental, ambulante, de fácil montaje, sobrio de fondos y ropajes. Y además educador, sin intención dogmatizante, con la dialéctica simple de los buenos proverbios.¹²

La mayoría de las giras del Teatro del Pueblo o Teatro Ambulante se realizaron por localidades de la Meseta, y su primera actuación tuvo lugar en Esquivias (Toledo), el 15 de mayo de 1932.

También se creó un teatro de guiñol, conocido como Teatro de Fantoques, que se encomendó a Rafael Dieste.¹³ Tanto el tamaño físico del propio retablo como el menor número de actores necesario para su realización lo hacían tremendamente efectivo en sus fines divulgativos, pues estas características facultaban al teatro de guiñol para acceder con mayor facilidad que otras propuestas a las poblaciones más apartadas y con peores comunicaciones. El repertorio guiñolesco estaba compuesto mayoritariamente por farsas, muchas de las cuales

¹¹ Entrevista de Mario Gómez Santos: «Alejandro Casona cuenta su vida», diario *Pueblo*, 15, 16 y 17 de agosto de 1962.

¹² *Patronato de Misiones Pedagógicas (septiembre de 1931-diciembre de 1933)*, Madrid, 1934, p. 3.

¹³ Rafael Dieste (1899-1981). Director del Teatro Guiñol de las Misiones Pedagógicas, para el que escribió varias farsas. Durante la guerra fue director del Teatro Español en el Madrid republicano, Creó con Gil Albert y Sánchez Barbudo la revista *Hora de España*. También fundó *El mono azul* y *El buque rojo* y dirigió *Nova Galiza*. En el exilio desempeñó tareas editoriales en Uruguay y Argentina. Entre 1949 y 1952 es lector de español en Cambridge. En 1953 da clases en la Universidad de Monterrey, en México. Posteriormente regresa a Argentina. En 1979 lo nombran miembro de la Real Academia Galega de la Lingua. Desarrolló una amplia labor como periodista, poeta, ensayista y editor.

las había escrito exprofeso Rafael Dieste. La primera función fue el 20 de octubre de 1933, en la localidad coruñesa de Malpica. El objetivo que se pretendía alcanzar con las farsas era «despertar en el pueblo emociones regocijadas y primitivas, pero también fecundas, dignas y limpias».

Entre los coros y el teatro en sus dos modalidades, las Misiones Pedagógicas montaron en total 286 espectáculos, pero las dos modalidades teatrales coincidieron solo en una ocasión, el 20 de agosto de 1936, en una gala benéfica que se celebró en el Teatro Español.

Sin embargo, a pesar de la tarea realizada y la buena recepción nacional e internacional, las actividades de las Misiones Pedagógicas también recibieron críticas negativas, y no solo del sector conservador, sino de algunos intelectuales progresistas que les reprochaban no atender a las necesidades más acuciantes de los campesinos. En este sentido, Ramón J. Sender escribió lo siguiente:

Es absurdo querer ir contra esa corriente enviando teatritos decadentes a las aldeas que saben hacer teatro como el de Castilblanco. Contra la vacilante, tímida y envilecida cultura del espiritualismo burgués, los hechos nuevos ganan cada día una batalla.¹⁴

Podrían servir como respuesta a estas acusaciones las palabras de Rafael Dieste:

No se esperaba de nosotros que fuéramos a hacer ninguna clase de revolución, ni se deseaba fuésemos a eso. Nosotros creábamos un orden de ilusiones, de formas de sociabilidad, de participación, y esto probablemente podía ser estímulo para vigorizar en el pueblo el sentido cívico y la voluntad de reforma.¹⁵

Las asignaciones económicas para este proyecto con cargo al presupuesto del Ministerio de Instrucción Pública fueron las siguientes:

- 1931: subvención general 300 000 ptas. + bibliotecas 50 000 ptas.
- 1932: subvención general 525 000 ptas. + bibliotecas 100 000 ptas.

¹⁴ Ramón J. Sender, *La cultura y los hechos económicos*, Orto, marzo, 1932.

¹⁵ Eugenio Otero Urtuza, *Las misiones pedagógicas: una experiencia de educación popular*, Edición de Castro, A Coruña, 1982.

- 1933: subvención general 700 000 ptas. + bibliotecas 100 000 ptas.
- 1934: subvención general 650 000 ptas. + bibliotecas 50 000 ptas.¹⁶

En 1935, el Gobierno de la derecha radical-cedista eliminó la dotación presupuestaria de las Misiones Pedagógicas, y en octubre de 1936, ya en plena guerra civil, estas llevaron a cabo su última misión. Dentro del Patronato de Misiones Pedagógicas se creó una sección de propaganda cultural y se renovaron los miembros de la comisión. En 1937, el Gobierno de la República creó un servicio de difusión de la enseñanza por medios mecánicos. Este servicio dependía del Museo Pedagógico y el personal de las Misiones pasó a depender de él.

La Barraca

A diferencia de las Misiones Pedagógicas, el origen de La Barraca no es institucional. La Barraca surge en el marco de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH), como teatro universitario. El 23 de marzo de 1932, Fernando de los Ríos, ministro de Instrucción Pública, defendió en las Cortes la concesión de una subvención de 100 000 pesetas, aunque la UFEH había solicitado 300 000. Pero incluso antes de la concesión de esta subvención, Federico García Lorca habían comenzado a dirigir los ensayos.

Hubo un proyecto previo presentado por la FUE, dependiente de la UFEH, a Marcelino Domingo, ministro de Instrucción Pública anterior a Fernando de los Ríos. Este proyecto inicial contemplaba la creación de dos compañías compuestas por estudiantes universitarios, una fija en Madrid y otra itinerante por los pueblos, pero ambas con el objetivo de dar a conocer las obras del teatro clásico español. La parte que concernía al teatro estable exigía unos costes notables, por lo que la UFEH, presidida en esos momentos por Arturo Sáez de la Calzada, presentó a Fernando de los Ríos —nuevo ministro de Instrucción Pública desde mediados de diciembre de 1931— un proyecto desarrollado en dieciséis artículos

¹⁶ Francisco Canes Garrido, «Las Misiones Pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República», *Revista Complutense de Educación* nº 1, vol. 4, Madrid, 1993, p. 155.

que se limitaba a la compañía ambulante y cuyos ejes fundamentales eran los principios educativos y populares de La Barraca.

La Barraca se presentó oficialmente pocos días antes de la Navidad de 1931, en el paraninfo de la Universidad Central de Madrid, con la asistencia de las autoridades académicas. En otoño de 1932, representó en el Teatro Español el auto de *La vida es sueño*, con escenografía y figurines de Benjamín Palencia. Asistieron el presidente de la República, el de las Cortes, el Gobierno, diputados y otras autoridades.

Las ideas de renovación que animaban a La Barraca quedaron perfectamente recogidas en el extracto de la memoria realizada por la compañía seguramente a finales del invierno de 1933, pues no menciona la gira de marzo por Toledo y sí la preparación de *Fuenteovejuna*, estrenada en julio de ese mismo año:

El Teatro Universitario se propone la renovación, con un criterio artístico, de la escena española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción, que tiende a desarrollarse en las Capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del Teatro en las masas campesinas que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral.¹⁷

Este espíritu renovador —del que tan necesitado estaba el teatro español del momento— no se limitaba únicamente al repertorio, sino que se pretendía más amplio, en un intento de convergencia de los diferentes campos artísticos relacionados con la escena:

El criterio renovador no se refiere solo al repertorio literario, sino que se extiende al criterio moderno de la plástica escénica. Para ello se ha buscado la colaboración de pintores que participan de estas ideas. El movimiento y la luz, así como los trajes —realizados por el mismo decorador para dar una unidad de coloración y estilo en la escena— son también objeto de especial cuidado.¹⁸

¹⁷ *Extracto de la memoria del Teatro Universitario La Barraca*, UFEH, ASOR, Madrid (avda. de Eduardo Dato, 13).

¹⁸ *Ibidem*.

Y, efectivamente, así fue; La Barraca reunió en torno a sí, además de a pintores y escultores, a fotógrafos y tramoyistas como Arturo Ruiz Castillo y Gonzalo Menéndez Pidal, músicos como Benedito, y arquitectos como Luis Felipe Vivanco y Fernando Chueca, que participaron de esa idea más amplia de arte integrado, que en este caso se concretaba, finalmente, en la puesta en escena de una obra de teatro. Este concepto responde plenamente a la idea de *arte nuevo* que sostenía en España en esos momentos parte de la intelectualidad, idea que José Luis Plaza Chillón expresa claramente en su obra sobre el clasicismo y la vanguardia en La Barraca:

Hay dos caracteres que en un principio van a contribuir a definir el fenómeno de la vanguardia en España —respecto a sus precedentes decimonónicos—, son su ruptura con esa división dogmática del arte en compartimentos estancos rígidamente diferenciados y su reivindicación de un arte efímero, cuyo impacto actual fuera tan rotundo que la excusa de las muchas veces muerta prolongación de los objetos. Este arte ni es eterno ni lo pretende, tiene su sentido en la vivencia inmediata que provoca, es tan absoluto y frágil como ella misma.¹⁹

¿Y qué podría encarnar mejor lo efímero del arte que las artes escénicas? Pocas vivencias son más inmediatas e inasibles que aquellas que provoca una puesta en escena. Los trabajos de La Barraca huían de las manidas representaciones comerciales al uso para adentrarse con decisión en el teatro concebido como arte, como arte vivo. Contaba para ello con una actuación fresca y diferente de los entusiastas actores, dirigidos con precisión por Lorca, con un repertorio compuesto por lo más selecto de nuestro acervo clásico y con una puesta en escena innovadora en sus diferentes planos. La iluminación, la música y los decorados, auténticas obras de arte expuestas al aire libre, impregnaban de modernidad las obras clásicas. Aspectos estos de la puesta en escena que García Lorca consideraba esenciales en el teatro nuevo:

El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía... Creo

¹⁹ José Luis Plaza Chillón, *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937 (de pintura y teatro)*, Comares, Granada, 2001, p. 60.

que no hay en realidad ni teatro viejo ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo.²⁰

La colaboración de Benjamín Palencia, Santiago Ontañón, Ramón Gaya y Alfonso Ponce de León en las cuestiones plásticas se contempla desde un primer momento, y así aparece en el extracto de la memoria. También colaboraron en la realización de los bocetos escenográficos y del vestuario Alberto Sánchez, José Caballero, Salvador Bartoluzzi, Manuel Ángeles Ortiz y Norah Borges.

Igualmente, en el extracto de la memoria se recoge claramente su sistema organizativo:

Se rige por un comité directivo presidido por el presidente de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos y está integrado por cuatro estudiantes de Filosofía y Letras, que colaboran con la dirección literaria, cuatro estudiantes de Arquitectura, que se encargan de la parte técnica, montaje del retablo, decorados, etc. La dirección literaria está a cargo de Federico García Lorca y de Eduardo Ugarte.²¹

También especifica que la compañía está compuesta por estudiantes, previa prueba realizada por la dirección artística.

Como hemos dicho anteriormente, el repertorio de La Barraca estaba compuesto por obras del teatro clásico español: los entremeses de Cervantes *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa*, *El retablo de las maravillas* y *Los dos habladores*; el paso de Lope de Rueda *La tierra de Jauja*; la égloga de Juan del Enzina *La égloga de Plácida y Victoriano*; *La vida es sueño*, de Calderón; las obras de Lope de Vega *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo*; de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla*, y los romances *El romance del Conde Alarcos*, anónimo, *Las almenas de Toro*, de Lope de Vega, y *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado, único texto contemporáneo. Sobre la posible representación de *El bobo de la olla*, de Lope de Rueda, no parece probable que llegara a realizarse. En 1935, también se

²⁰ González Deleito, «Nicolás, Federico García Lorca y el teatro de hoy», *Escena*, Madrid, mayo de 1935.

²¹ *Extracto de la memoria del Teatro Universitario La Barraca*, UFEH, ASOR Madrid (avda. de Eduardo Dato, 13).

representó en Madrid, como homenaje a Federico García Lorca, *El retablillo de don Cristóbal*. Lorca nunca había considerado oportuno representar sus propias obras con La Barraca.

El repertorio, cuidadosamente seleccionado, estaba pensado para cumplir el objetivo de dar a conocer el teatro áureo español:

Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que teniendo los españoles el teatro más rico de toda Europa, esté para todos oculto; y tener estas prodigiosas voces poéticas encerradas es lo mismo que secar las fuentes de los ríos o poner toldos al cielo para no ver el estaño duro de las estrellas.²²

La Barraca, como declaran sus mismos responsables, tiene un carácter didáctico, al poner las representaciones al alcance de pueblos sin acceso a los circuitos teatrales, pero no es solo eso, también pretende devolverle al pueblo los versos que inspiró a los poetas y que, sin embargo, nunca les fueron mostrados: «Los estudiantes van a lanzarse por todos los caminos de España a educar al pueblo, sí a educar al pueblo, con el instrumento hecho para el pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente»²³.

La Barraca realizó veintiún itinerarios, que transcurrieron por un gran número ciudades y pueblos españoles, según la nomenclatura regional de entonces, de Asturias, Galicia, Castilla la Vieja, León, Castilla la Nueva, Aragón, Cataluña, Valencia, Andalucía (Granada y Sevilla), y por las ciudades del norte de África Tánger, Tetuán y Melilla. En total unas setenta y cuatro plazas. El primero de estos itinerarios llevaría al grupo a Burgo de Osma (Soria), el 10 de julio de 1932. La Barraca realizó entonces una gira por diversas localidades de la provincia de Soria, que a pesar de contar con espacios escénicos estaban apartadas de los circuitos teatrales. Los participantes en el proyecto de La Barraca, todos de forma

²² F. G. L., «Al pueblo de Almazán. Alocución previa a una representación de La Barraca» (julio de 1932); en Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro universitario*, Revista de Occidente, Madrid, 1976.

²³ Víctor de la Serna, «Estudiantes de la FUE se echarán a los caminos con La Barraca. Un carronato como el de Lope de Rueda. Teatro clásico gratuito por las plazas de los pueblos», *El Sol*, 2 de diciembre de 1931, p. 1.

altruista, fueron numerosos, y los estudiantes-actores que componían el elenco, también. Destacaremos aquí a algunos de ellos, a parte de los citados con anterioridad: M^a del Carmen García Lasgoity, Enriqueta y Pilar Aguado, Isabel García Lorca, Laura de los Ríos, Mercedes Ontañón, Rafael Rodríguez Rapún, Modesto y Jacinto Higuera, José Obradors del Amo, Álvaro Muñoz Custodio, Manuel Puga, Luis y Arturo Sáenz de la Calzada, Julián Risoto, Germán Bleiberg, Rafael Calvo, Daniel Jiménez Cacho... y otros muchos, que se ocupaban tanto de las tareas artísticas como técnicas, pasando por la administración y selección de personal.

La última obra que dirigió García Lorca para La Barraca —aunque en realidad solo dirigió el primer acto y esbozó los otros dos— fue *El caballero de Olmedo*, en 1935. Lorca, tras años de intensa dedicación a este proyecto, fue paulatinamente distanciándose para volcarse en su labor creadora y en el Club Anfístora²⁴, de tal modo que Eduardo Ugarte quedó como único director. En los años 1934 y 1935, el Gobierno conservador suprimió la subvención a La Barraca, pese a lo cual la compañía continuó con su actividad. El triunfo del centro-izquierda en febrero de 1936 abrió nuevas perspectivas que se vieron rápidamente cercenadas por el estallido de la guerra civil. La Barraca, sin embargo, persistió en sus representaciones durante los primeros meses del conflicto, convirtiendo su teatro, las más de las veces, en un instrumento de aliento al servicio de la resistencia republicana, y al mismo tiempo que continúa con sus actuaciones en varios teatros de Madrid, también lo hace en hospitales y en el frente. En esos momentos le ofrecen la dirección a Miguel Hernández, pero el poeta de Orihuela la rechazó.

La labor desarrollada por La Barraca gozó del apoyo de muchos intelectuales y artistas, y también obtuvo el reconocimiento internacional, pero no estuvo exenta

²⁴ Pura Ucelay creó el Club Teatral Anfístora en 1933, como un grupo de aficionados. Su principal objetivo era dar a conocer el teatro contemporáneo de calidad. Las últimas representaciones tuvieron lugar tras el estallido de la Guerra Civil. Federico García Lorca contribuyó decididamente en el proyecto. Se representaron las siguientes obras del poeta: *Don Perlimplín*, *La zapatera prodigiosa* y *Los títeres de cachiporra*. También representaron *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, y *Liliom*, de Molnar.

de críticas, especialmente provenientes de los sectores más conservadores y de la prensa radical, que la tachaba de malgastar el erario público y de no ser buen ejemplo para los jóvenes. Dentro del ámbito meramente escénico había quien le reprochaba su dedicación exclusiva a los clásicos, a lo que García Lorca responde con su sincera opinión sobre el teatro que se realizaba en su época en España:

Se ha dicho por ahí que por qué no representamos obras modernas. Por la sencilla razón de que en España casi no existe teatro moderno; las cosas que se representan suelen ser de propaganda y malas, y solo cobran vida gracias a los excelentes directores que las montan.²⁵

Entre las Misiones Pedagógicas y La Barraca hubo, como se deduce de sus principios y actuaciones, una confluencia en el interés por difundir la cultura y en la regeneración social. Los orígenes de ambas estaban insertos en el espíritu renovador de la Institución Libre de Enseñanza, y sus objetivos son la transformación social del pueblo a través de la cultura. Ambos proyectos se valen de la participación o la colaboración de los estudiantes universitarios —que a su vez se sensibilizaban con las necesidades sociales— y ambos utilizan el teatro (solo en parte en el caso de las Misiones Pedagógicas) como vehículo perfecto para transmitir conocimientos e ideas de forma amena. El teatro español del Siglo de Oro compone el repertorio de las dos formaciones por tener su origen en el pueblo y por sus valores atemporales. Las Misiones y La Barraca coincidían también en su campo de acción, que era la España desfavorecida.

Pero a pesar de todas estas similitudes, había también grandes diferencias. Las Misiones Pedagógicas extendían su labor a zonas recónditas y muy deprimidas del país a las que La Barraca no llegaba, como aclara Alejandro Casona:

La Barraca iba a poblaciones castellanas que tenían un teatro un poco decente, un poco sin cultivar, o de malos repertorios. Allí daban Lope bien presentado, modernamente hecho. Nosotros íbamos a llevar el teatro a los campesinos

²⁵ Entrevista de Enrique Moreno Báez: «La Barraca. Entrevista con su director Federico García Lorca», *Revista de la Universidad Internacional de Santander* nº 1, 1933.

analfabetos que no sabían lo que el teatro era y que, por tanto, lo veían por primera vez.²⁶

En estas palabras hay también implícita una diferencia fundamental entre ambas entidades: la renovación estética como característica definitoria de La Barraca desde su origen, una renovación a la que quería contribuir, como ya hemos dicho, a través de una cuidada selección de obras clásicas y una puesta en escena innovadora e integradora de otras artes.

El Búho

Menos conocida que las anteriores es la experiencia de El Búho en la Universidad de Valencia. En 1933, la UFEH celebró en Valencia su tercer congreso, en el que se debatió ampliamente sobre teatro. La actuación de La Barraca dentro del congreso debió impactar a los universitarios valencianos, que crearon su teatro universitario en el curso 1933-34 siguiendo fielmente las pautas de La Barraca. De este interés surge El Búho, dentro de la Asociación Profesional de Estudiantes de Música y Declamación. Sus componentes eran alumnos de todas las facultades y la dirección la ostentaban Luis Llana, alumno del conservatorio, y Eduardo Muñoz Orts, de Bellas Artes. Entre los asesores destacaban Federico López Miñana, Dámaso Alonso y los músicos Eduardo López Chávarri y Manuel Palau. Los objetivos de El Búho, al igual que La Barraca, eran llevar el teatro al pueblo, el teatro nacional y popular, como se consideraba entonces el teatro del Siglo de Oro. El cartel que anunciaba su primera representación es toda una declaración de intenciones respecto a las ideas que animaban este proyecto de la Universidad valenciana:

He aquí, pues, los imperativos que animan a todos los estudiantes encuadrados en el entusiasta Teatro Universitario de la FUE de Valencia, nacida en el seno de la Asociación de Estudiantes de Música y Declamación y contando con la ayuda de escolares de otros centros de enseñanza. Un único afán les guía en su duro esfuerzo: el de ofrecer versiones, auténticamente locales de teatro. Va a comenzar su trabajo con un programa solvente, elevado, prestigioso: *El gran*

²⁶ Entrevista de Mario Gómez Santos: «Alejandro Casona cuenta su vida», diario *Pueblo*, 15, 16 y 17 de agosto de 1962.

teatro del mundo, el famoso auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca, y *El juez de los divorcios*, entremés cervantino de enjundiosa trama y prosa única del Príncipe de los Ingenios.²⁷

Efectivamente, el 22 de abril de 1934 El Búho pone en escena *El gran teatro del mundo*, de Calderón, y el entremés *El juez de los divorcios*, de Cervantes, en el conservatorio de Valencia. En un primer momento, y hasta el estallido de la guerra civil, en que obtuvieron ayudas del Ministerio de Instrucción Pública y de algunos partidos y sindicatos, El Búho solamente cuenta con el apoyo de la universidad y de algunos particulares.

Componen el repertorio de la primera etapa de El Búho obras de teatro clásico que llevan por distintas localidades, en un intento de convertir el teatro en un vehículo de acercamiento de la cultura al pueblo, en consonancia con el departamento central de Extensión Cultural. Consideran sus promotores que el teatro no puede estar de espaldas a la realidad social:

El teatro es vivo compendio del desarrollo totalitario de los pueblos y está inexorablemente sujeto a sus accidentes de toda índole. Apenas puede pretender desenvolverse en estadios de abstracción y alejarse de la interpretación social de la vida. No. Ello es imposible. Es el ambiente quien crea el teatro, y en todo momento ha de reflejar sus vicisitudes, sus problemas, sus rumbos. Lo contrario, querer lo contrario, sería caer en la utopía, en la irrealidad.²⁸

Su montaje más emblemático fue *Fuenteovejuna*, estrenado el 27 de agosto de 1935 con motivo del tercer centenario de la muerte de Lope de Vega. También llevó a escena los entremeses *La guarda cuidadosa* y *Los dos habladores*. La escenografía que utiliza El Búho es sencilla y poco costosa: cámara negra, objetos pintados y poco más. Esta simplicidad de la tramoya tenía el doble objetivo de distanciarse del teatro comercial al uso y, al mismo tiempo, facilitar su transporte.

²⁷ *El Pueblo*, 22 de abril de 1934.

²⁸ *Ibídem*

La trayectoria de esta compañía universitaria fue evolucionando con las nuevas circunstancias, y así, en los primeros meses que siguieron al estallido de la contienda civil, El Búho, bajo la dirección de Max Aub, da un giro a su repertorio e incluye obras de teatro de urgencia, de claro contenido antifascista y de defensa de la República. A partir de ese momento reponen obras clásicas, estrenan piezas como *El duende*, entremés de Villarroel, *Ligazón*, de Valle-Inclán, y algunas contemporáneas, como *El bazar de la providencia*, de Rafael Alberti, e *Historia y muerte de Pedro López García*, de Max Aub.

A partir de noviembre de 1936, El Búho da un nuevo giro e inicia una trayectoria de renovación hacia un teatro más experimental más propio de retaguardia, siguiendo claramente la línea de La Barraca, aunque sin abandonar su labor de educación popular y con los soldados del frente republicano. Esta etapa está dirigida por Manuel Romeu y posteriormente por Francisco Canet. Las obras que componen el repertorio de esta época son: *Los dos habladores*, *La guarda cuidadosa*, *El paso de las aceitunas*, *El dragoncillo*, y las obras de Valle-Inclán *Ligazón* y *Tragedia de ensueño*. Este es, sin duda, un repertorio más acorde con sus nuevos propósitos. Según la revista *Cuadernos del Teatro Universitario*, publicada por la UFEH en Valencia, entre los planes de El Búho estaba la puesta en escena de *La intrusa*, de Maeterlinck, *La reina castiza*, de Valle-Inclán, y *Bodas de sangre*, de García Lorca.²⁹ Parece ser que este, como otros tantos proyectos, se vio frustrado por la guerra.

El rastro de El Búho se pierde a principios de 1938, aunque su espíritu pervivió en América, más concretamente en Chile, país al que se exilió José Ricardo Morales, miembro de la FUE de Valencia y de El Búho. En el país sudamericano Morales creó el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en los primeros años cuarenta.

Estos son los nombres de algunos participantes en las diferentes etapas de El Búho: Carmen Agut, Elsa Barceló, Eduardo Bartrina, Ricardo Bastid, Felipe Blasco,

²⁹ Manuel Aznar Soler y M^a Fernanda Mancebo, «El Búho, teatro de la FUE de la Universidad de Valencia»; en *60 anys de teatre universitari*, Universitat de Valencia, Valencia, 1993, p. 111.

Francisco Blasco, Ricardo Campos, Francisco Canet, Juan Antonio Caparrós, Concha Cervera, Ana Cortina, Joaquín del Rey, Ángel Echenique, Pedro Escudero, Manuel Figuerola, Tomás Figuerola, Enrique García, Manuel Guiñón, María Gutiérrez, Manuel Iranzo, Gabriel Julve, Antonio Lorca, Félix Marco, Tulio Marco, Vicente Marco, Mariano Martín, Andrés Michavila, Paquita Miralles, José Ricardo Morales, Ricardo Muñoz, Vicente Muñoz, Benjamín Mustieles, Juan Nebot, Maruja Nebot, Rafael Pérez Contel, Amparo Pérez Montaña, Isabel Picazo, Juanita Reynes, Manuel Romeu, José Sagrera, África Simó, Solís, Vicente Soto, Rafael Talón, Manuel Torres, Herminio Turégano.³⁰

0.3. Procedimiento: materiales, método y esquema del capitulado

Los materiales utilizados para la realización de esta investigación son de tipología muy diversa, dada la particular pluralidad del sujeto que se aborda: una serie sucesiva de hechos escénicos con sus facetas artísticas, técnicas y literarias. Los más importantes, tanto por su volumen como por la información aportada, son los programas de mano, que facilitan habitualmente una valiosa y completa información sobre el espectáculo, como el título, la fecha, el espacio escénico, el director, los patrocinadores..., y en ocasiones también ofrece información sobre la escenografía, el vestuario, una sinopsis de la obra e incluso una autocrítica o una declaración de intenciones del grupo.

También resultan igualmente valiosas las críticas y reseñas de prensa, que ofrecen datos similares a los anteriores, más el juicio del crítico sobre la puesta en escena, es decir, sobre la escenografía, los actores, la calidad de la dirección, la luminotecnia, el vestuario y otros aspectos técnicos o artísticos, además de información sobre el público, las reacciones de este, etc. De gran interés son las publicaciones periódicas, las revistas, especialmente las de la época, pues en ellas aparece información de primera mano.

³⁰ *Ibidem*.

La bibliografía utilizada se puede dividir en tres grandes bloques: las obras cuya materia es el teatro en general, las obras sobre el SEU, política y docencia; y las últimas y más específicas sobre el tema. Estas últimas no son muy abundantes, y desde luego las dedicadas al teatro universitario en Andalucía, inexistentes.

De especial valor para esta investigación resultaron las entrevistas a los protagonistas de este hecho escénico. La información proporcionada es única e imposible de encontrar reproducida en otro lugar, aunque en ocasiones se encuentra salpicada de olvidos e inexactitudes, especialmente en lo referente a nombres, fechas, repercusión y cuestiones más burocráticas, provocadas no solo por el tiempo transcurrido, sino también por la magnificación de los hechos vividos.

Como en toda investigación, se partió de unas cuantas ideas, en este caso datos. Los primeros fueron los nombres de los directores más famosos de la última etapa del TEU, es decir los años sesenta. Estos directores eran Joaquín Arbide y Luis Núñez Cubero. Sus nombres —que resultaban todavía familiares a parte del actual profesorado de la Universidad de Sevilla—, se asociaban a algunos montajes, como *El cerco de Numancia*, de Cervantes, *La enamorada del rey*, de Valle Inclán, etcétera.

Arbide y Cubero también eran recordados por el revuelo que en su momento ocasionaron en la Universidad y en la vida cultural de la ciudad. Pero tras estos primeros datos y algunos nombres de autores, de actores y unos cuantos autores representados, la memoria parecía perderse. Las primeras entrevistas obligadas fueron a Arbide y a Núñez Cubero. La información y la documentación aportada por este último fueron decisivas para la comprensión del fenómeno TEU durante esos años.

Paralelamente se inició una búsqueda bibliográfica que demostró que en el momento en que se comenzó esta investigación el tema estaba sin investigar, o mejor dicho, simplemente insinuado en algunos libros, salvo, como ya se ha indicado, la monografía de Cesar Oliva sobre el TEU de Murcia.

Esta búsqueda en bibliotecas se simultaneaba con las entrevistas, entre otros a César Oliva y a Luciano García Lorenzo. Ambos aportaron datos de gran interés e indicaron algunas vías para continuar la investigación, como la revisión de revistas especializadas (*ADE, Primer Acto, Pípirijaina...*). También facilitaron nombres de personas relacionadas con el tema.

Algunas entrevistas ofrecieron pistas sobre otros directores, especialmente del TEU de los años cincuenta y setenta. De entre los nombres de actores y directores sobresale la labor, aunque breve en el tiempo, realizada por el entonces catedrático de griego en la Universidad de Sevilla Agustín García Calvo y su puesta en escena de *Los títeres de Cachiporra*, de Lorca, el 4 de abril y el 10 de mayo de 1959.

El panorama de los años cincuenta, sesenta y setenta estaba bastante claro, pero confuso a la vez, pues descubrimos que no existía un único TEU en la Universidad de Sevilla, sino que en determinados periodos, diferentes facultades contaban con su propio TEU, por lo que comenzamos a denominar TEU de Sevilla al conjunto de grupos de la Universidad Hispalense y TEU de distrito al que desde finales de los años cincuenta representaba de forma oficial a la Universidad. Hasta ese momento no se contaba con datos sobre la existencia de teatro en la Universidad de Sevilla en la inmediata posguerra. Todo hacía suponer que en Sevilla, como en el resto de las grandes universidades del país, se inició la actividad del TEU en los años cuarenta, con la implantación del SEU en la vida estudiantil.

Pero el descubrimiento en la Biblioteca Universitaria de los números 1, 2 y 3 de la revista *Teatro* cambió completamente el panorama. La revista en cuestión, que hacía el propio TEU y editaba el Departamento de Prensa, Propaganda y Publicaciones del Distrito Universitario del SEU de Sevilla en los talleres de V. Rojo, reflejaba tanto su actividad escénica como sus líneas ideológicas y e.stéticas. En ella aparecían algunos montajes, críticas sobre sus puestas en escena, y algo muy importante: el nombre de Luis González Robles, director del grupo, así como el dato del comienzo de las actividades del TEU de Sevilla en plena contienda, dato posteriormente corroborado por otra publicación periódica del SEU.

Con esta información, la labor de hemeroteca se retrotrajo a la fecha indicada, e incluso se rastreó en los años 1936 y 1937. Durante los primeros momentos del conflicto civil, encontramos como única actividad teatral en Sevilla la actuación de La Tarumba, compañía de teatro universitario de Huelva. En la investigación del año 1938 ya hallamos reseñas de representaciones realizadas por el TEU de Sevilla. Por la investigación realizada en la hemeroteca, consultando dos de los periódicos que en el momento sacaban reseñas teatrales en *Sevilla*, *ABC* y *El Correo de Andalucía*, pudimos constatar que la actividad teatral del TEU en Sevilla en esta primera etapa duró hasta 1943. De esta forma queda enmarcado el período de inicio de la investigación. También proporcionó el paso por la hemeroteca, que ya se amplió a otros diarios sevillanos y de otras provincias, multitud de datos que completaban los localizados en los programas de mano; igualmente se podía establecer una relación comparativa del TEU con la cartelera de la ciudad durante esos años. Posteriormente, se procedió a la revisión de los archivos del Teatro Lope de Vega de Sevilla, el archivo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía y de diferentes archivos privados de participantes en el TEU, aficionados y estudiosos del teatro como Julio Martínez Velasco, Jesús Cantero, Justo Ruiz, Antonio Álvarez..., y de autores como José Martín Recuerda. Se analizó la documentación sobre el tema de Extensión Universitaria, documentación que no aportó ningún dato sobre la época en cuestión pero sí sobre otros períodos, especialmente los años setenta y ochenta. Se localizó una interesante información en la hemeroteca nacional, y otros documentos en los BOE de la época. Estos datos localizaban la actividad del TEU en un contexto social y político.

Una vez tuvimos este somero e incompleto mapa del TEU de Sevilla, percibimos las diferencias existentes entre las tres décadas comentadas anteriormente, y así establecimos tres periodos diferenciados, aunque permeables, en el TEU de Sevilla: el TEU de los años cuarenta, el TEU de los años cincuenta y el TEU de los años sesenta. Con posterioridad comprobamos que otros investigadores, como

Jesús Rubio³¹ y Eduardo Pérez Rasilla³² dividían la historia del TEU en dos periodos, el primero desde sus orígenes hasta mediados de los años cincuenta y el segundo desde mediados de los cincuenta en adelante. En cambio, otros estudiosos del tema como Manuel Aznar, José Antonio Pérez Bowie y Roberto Salgueiro³³, aunque con algunas diferencias en las fechas, marcaban unos periodos similares a los establecidos por nosotros. En nuestro caso consideramos que esta periodización es la más oportuna porque pueden apreciarse claramente diferencias sustanciales en relación a autores y obras, conceptos estéticos e ideológicos.

La radical diferencia con el teatro universitario posterior hizo que ciñéramos el trabajo al Teatro Español Universitario del SEU, que según pudimos comprobar ya en 1965 estaba agonizante, por no decir cadáver, pero que en la Universidad de Sevilla, en cambio, gozó de uno de sus mayores periodos de esplendor, hecho que propició que uno de estos grupos, a pesar de no existir el TEU, continuara como teatro universitario cierto tiempo, por lo que decidimos recoger esos años y prolongar el estudio hasta 1970, cuando ya el TEU empieza a ser un recuerdo.

Con el paso del tiempo aparecieron algunos estudios bibliográficos especializados, que ya se han reseñado anteriormente, en los que también se ha basado esta investigación, especialmente para establecer una evolución comparativa.

Paralelamente, continuaron las entrevistas, algunas más generales y otras más específicas, como las realizadas al propio González Robles, José Tamayo, Alberto Castilla, Alberto de las Heras, Juan Carlos Sánchez...y, muy especialmente, a Amparo Silgo y Victoria Ariza, que además facilitaron gran cantidad de documentación de los «difíciles» años cuarenta.

³¹ Jesús Rubio, «Teatro universitario entre 1939 y 1965», *ADE* nº 84, enero-marzo, 2001.

³² *Aproximación al teatro español universitario* Luciano García Lorenzo (ed.) Consejo Superior de Investigaciones Científicas Madrid, 1999)

³³ *Ibidem*.

A la lectura de las obras siguió la localización de los estrenos absolutos del TEU de Sevilla, especialmente de autores vinculados a él. Paralelamente se recabaron datos e hicieron investigaciones parciales sobre el TEU en el resto de la Comunidad, que fueron ampliando la visión obtenida hasta el momento. Llegado este punto, y para poder tener un panorama escénico real de los años en que el TEU desarrolló su actividad, se extendió el estudio hacia los otros movimientos de teatro aficionado y no profesional de esos años.

Todo esto permitió establecer el periodo de actividad del TEU de Sevilla, los nombres de directores y actores, un listado de las obras representadas con los espacios escénicos y las fechas, la relación con el resto de los TEU de Andalucía, sus conexiones políticas y, en definitiva, su ideario y método, así como su aportación a la cartelera sevillana de la época.

Ya fijado el objeto y el periodo de estudio, nos enfrentamos a otras cuestiones no menos problemáticas. El carácter efímero del propio hecho escénico y su desarrollo como actividad paralela o secundaria dentro de los principales objetivos académicos de la Universidad, junto con la escueta difusión que poseen las representaciones universitarias, tradicionalmente producen una escasez documental importante. Los diarios no se hacen eco de todas las actividades escénicas, o lo hacen parcial o superficialmente, y tampoco se edita el suficiente material de propaganda (programas de mano y cartelera). Esta dificultad endémica se vio agravada en una época tan convulsa como la guerra civil, y tan compleja políticamente y con unas limitaciones de todo tipo como fue la posguerra. Además, el periodo objeto de estudio es muy amplio y con épocas de gran actividad escénica, que hacía imposible que la prensa la recogiera en su totalidad o que los mismos grupos pudieran hacer programas de mano de todas las puestas en escena, especialmente de las numerosas lecturas dramatizadas. Estas circunstancias, que se repiten en los diferentes TEU del país, pueden provocar la falta de verificación de algunos datos o incluso la ignorancia de otros. El TEU de Sevilla adolece de estos mismos problemas, si bien es cierto que la prensa local solía recoger con asiduidad las representaciones escénicas del TEU desde fechas muy tempranas —1939 y ocasionalmente alguna de 1938—,

especialmente las que hacía en los teatros de la ciudad. En cuanto a aquellas que realizaba fuera de los espacios escénicos convencionales, como la Universidad o los colegios mayores, no siempre se hacía eco de ellas la prensa. Es probable incluso que en algunos casos careciera de información sobre determinadas actividades, bien por irrelevantes, bien por no querer conceder los grupos demasiada difusión a determinadas actividades.

Por otra parte, la exposición de la información resulta compleja, pues este trabajo, muy próximo a lo que podría ser una cartelera teatral, ocasiona cierta dificultad y monotonía difícil de resolver, pero que por otra parte es la comúnmente utilizada por los investigadores que se han aproximado al tema.

La información se ha desarrollado en cuatro capítulos, cada uno de los cuales responde a un bloque informativo concreto. El tema se ha estructurado desde lo general a lo particular, de tal modo que al principio se hace una introducción de la investigación explicando su importancia, el estado de la cuestión, la metodología aplicada y otros aspectos similares, para pasar al primer capítulo.

En el primer capítulo se presenta el hecho del teatro universitario en general, se habla de su origen, infraestructura económica y situación de este hecho escénico en el conjunto de universidades del momento y en el resto de Andalucía.

En el segundo capítulo, tras la presentación de la situación, se pasa directamente al objetivo central: el TEU de Sevilla. Aquí se analizan aspectos generales y afines a los TEU como su infraestructura, financiación, convicciones políticas, entre otros aspectos, y su relación con el teatro comercial, así como su papel en la vida social de la ciudad.

Posteriormente, se pasa al tercer capítulo, en el que se detalla el quehacer artístico del grupo. En este capítulo se explican sus técnicas de actuación, se habla sobre la puesta en escena, los espacios escénicos utilizados y se presenta a los directores de los grupos y a sus actores. También se dedica especial interés a la selección de autores y títulos.

Tras las conclusiones aparecen reseñados aspectos básicos que facilitan una mejor comprensión de la investigación realizada, como las obras citadas en el texto, una relación de las personas que han aportado información, la documentación utilizada, bibliografía estudiada...

En último lugar aparece un apéndice gráfico donde se reproducen programas de mano, fotografías... de los distintos TEU de Sevilla.

0.4. Agradecimientos

En primer lugar, mi agradecimiento a mi profesor y maestro Rafael Portillo García, por proponerme un tema tan apasionante, y a mi director de tesis, Juan Carlos Hidalgo, por la paciencia que ha tenido conmigo y su guía inestimable.

Son muchas las personas que me han aportado información, orientación y ayuda, y con ellas estoy en deuda, pero quiero hacer mención expresa de Luis Alemany Colomé, Joaquín Arbide, Ana María de Armas, Antonio Álvarez, Clara Bajo Martínez, María Bajo Martínez, Montserrat Bajo Martínez, Piedad Bolaños, Ángel Cobos, Joaquín Díaz Ferruz, José M^a Donaire Bajo, Montserrat Donaire Bajo, Ramón Espejo, Juan Antonio Estrada, Diego García Álvarez, Cristina García-Lomas, Luciano García Lorenzo, Julio Martínez Velasco, Luisa Medina, Andrés Molinari, Luis Núñez Cubero, César Oliva, Juan José Oña, Desirée Ortega, Valle Ojeda Calvo, José Manuel Padilla, José Antonio Raynaud, José Martín Recuerda, Mercedes de los Reyes, Juan Carlos Sánchez y Lola Vico.

Mi sincero reconocimiento a todas las personas entrevistadas.

Un agradecimiento muy especial por su documentación e insistencia a Jesús Cantero.

A todos mis compañeros del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, especialmente a mis compañeras de biblioteca y archivo por facilitarme la vida.

A Marina y a Paula, mis hijas, por su apoyo silencioso.

1. INFRAESTRUCTURA SOCIOPOLÍTICA DEL TEU

El Teatro Español Universitario (TEU) nace dentro de un sindicato del mismo ámbito académico, el Sindicato Español Universitario (SEU), que a su vez forma parte muy activa de un partido, la Falange. El SEU se constituyó legalmente el 21 de noviembre de 1933, aunque oficialmente no es reconocido por la Dirección General de Seguridad hasta el 28 de febrero de 1934, tras haber realizado reformas en algunos puntos de sus estatutos que no eran conformes a la Ley de Asociaciones de la II República.

En esos momentos ya existían otros sindicatos universitarios. Los mayoritarios eran la Federación de Estudiantes Católicos (FEC), con una clara orientación confesional, y la FUE, que tuvo, como hemos visto anteriormente, un protagonismo muy relevante en las empresas culturales y socializadoras de la República y que había surgido en 1926 como alternativa laica y progresista a la FEC. Según el detallado análisis realizado por Ruiz Carnicer, la situación era la siguiente: «La FUE, prácticamente oficializada desde el triunfo republicano, tenía la hegemonía y el prestigio, aunque los estudiantes católicos tenían una ligera preponderancia numérica».³⁴

Pero no solo existían estos sindicatos, también participaban del panorama estudiantil las Juventudes de Acción Popular (JAP), muy próximas a la CEDA, y la Agrupación Escolar Tradicionalista (AET), sindicato con escaso número de afiliados, aunque siempre dispuesto a acciones violentas.

La influencia social y cultural de los estudiantes universitarios es muy importante en la época. Así lo reconocen Manuel Aznar y M^a Fernanda Mancebo: «No hay duda de que la aparición en las universidades españolas de las asociaciones estudiantiles, su intervención en la vida académica, cultural y política, inicia un camino que será decisivo».³⁵

³⁴ Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *El Sindicato Español Universitario (SEU) 1939-1965. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*, Siglo XXI, Madrid, 1996, p. 58.

³⁵ Manuel Aznar Soler y María Fernanda Mancebo, «El Búho, teatro de la FUE de la Universidad de Valencia»; en *60 anys de teatre universitari*, Universitat de Valencia, Valencia, 1993, p. 9.

El SEU está compuesto en sus orígenes por estudiantes universitarios, pero también se afiliaban alumnos de conservatorios y de escuelas técnicas, e incluso de enseñanzas medias, que por aquel entonces carecían de organización sindical.

En cuanto a su visión de la universidad, se podría resumir en las siguientes palabras de Rafael Sánchez Mazas en la revista *Haz*³⁶, portavoz del sindicato:

La primera misión política de la Universidad nuestra —de la Universidad de la Falange— es poner en relación la alta cultura con las entrañas populares. Necesitamos coger entre dos fuegos implacables toda la semicultura positivista, burguesa, liberaloide, seudopatriótica y seudocatólica, árida, fragmentaria, utilitaria, vacía de las grandes esencias. En línea de máxima, necesitamos arrasar la cultura burguesa y volver a crear una cultura jerárquica y a vez popular. [...] Nuestro modelo es la cultura magistral, popular, universal-católica del Imperio español.³⁷

Como se puede apreciar, el texto es una buena muestra de las contradicciones ideológicas de la formación a la que pertenecían. El principal objetivo del SEU era el control de la vida universitaria, y para ello debían competir con la FUE³⁸, que contaba con el apoyo de los partidos de izquierda. Las actuaciones del SEU no eran fruto de la improvisación, sino que respondían a una planificación y a la consecución de unos objetivos: «Para el próximo curso el sindicato prepara una activa campaña de organización y popularización en todas las universidades de España de las consignas vitales de nuestro movimiento».³⁹

La FUE se va debilitando progresivamente y en su seno van adquiriendo un peso mayor las Juventudes Socialistas Unificadas y los Bloques Escolares de Oposición Revolucionaria (BEOR), de inspiración comunista. Por otra parte, con el transcurso de los acontecimientos políticos, las asociaciones de derecha irán

³⁶ *Haz* nace como periódico en 1935, bajo la dirección del estudiante del SEU Francisco Salazar. Fue la primera publicación de este sindicato estudiantil y tuvo varias etapas. En 1938 reapareció como revista.

³⁷ Rafael Sánchez Mazas, «Lo universitario y lo popular», *Haz* nº 2, 2 de abril de 1935, p.3.

³⁸ La FUE había desarrollado un importante papel de resistencia durante la Dictadura de Primo de Rivera.

³⁹ *Falanges Universitarias* nº 13, 5 de julio de 1934.

integrándose en el SEU, a pesar de ciertas diferencias ideológicas, a excepción de la AET, que lo hará por decreto del bando franquista en 1937, el mismo que unificó a la Falange y de las JONS con el partido matriz de este sindicato, la Comunión Tradicionalista.

El dominio del campus universitario es trascendental. El SEU se caracteriza desde un primer momento por sus actuaciones violentas, y durante la República los enfrentamientos con los estudiantes de la FUE son constantes. Pero con el triunfo del bando sublevado en 1939, y ya sin posición, las cosas cambian: «Cesaron las algaradas de los Claustros Universitarios y nuestras Delegaciones de curso deben sustituir aquella actividad violenta y clandestina por otra sindical de ayuda al estudiante en su tarea, y política de ayuda a la Falange en su misión».⁴⁰

Antes, en abril de 1936, el SEU había sido declarado ilegal por el Gobierno de la República; a partir de este momento continuará actuando en la clandestinidad y con sus dirigentes encarcelados o vigilados.

El papel del SEU en la guerra fue muy activo, pues sus integrantes ingresaron masivamente⁴¹ en las filas del ejército sublevado. La incorporación de los estudiantes universitarios al ejército se realizó sobre todo a través de la figura del alférez provisional. Las nuevas demandas de la guerra y la fragmentación del ejército sublevado hacen necesaria la creación de puestos de mando intermedios. Los universitarios, hombres con preparación y capacidad rápida de aprendizaje, se consideraban los más adecuados para ocupar estos nuevos puestos después de una somera preparación.⁴² Mientras tanto, en la retaguardia se reorganizan con los estudiantes no aptos para la milicia e incluso con las mujeres (recordemos que el protagonismo femenino en Falange, y por tanto en el SEU, es muy minoritario) e intensifican su actividad para cubrir las necesidades de los estudiantes. El SEU

⁴⁰ *Boletín de Información del SEU* nº7, mayo de 1940, p. 2.

⁴¹ Datos de la época pertenecientes al propio SEU estiman que lo hicieron un 99 por ciento de los afiliados.

⁴² En la zona republicana se creó una figura parecida, los tenientes de campaña.

enarbolará en repetidas ocasiones tanto su participación en la guerra como posteriormente en la División Azul.

Los principales fines del SEU se recogen en el decreto 414 del Boletín Oficial del Estado, en el que se aprueban los Estatutos del Sindicato Español Universitario de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, el 21 de noviembre de 1937, firmado en el «II Año Triunfal» por Francisco Franco. En cuarenta y cinco artículos se exponen las normas generales, se habla de los afiliados, de los organismos que integran el sindicato, de la elección de cargos y de la financiación.

Los objetivos del sindicato quedan claramente especificados y encabezan el capítulo I como normas generales:

- A. Exaltar la intelectualidad profesional dentro de un sentido profundamente Católico y Español, para hacer resurgir el pensamiento nacional que un día tuvieron las universidades de Salamanca y Alcalá de Henares.
- B. Fomentar el espíritu sindical en los estudiantes tendiendo a la sindicación única y obligatoria.
- C. Relacionar las distintas especialidades y fomentar la unión, el compañerismo y la compenetración del trabajo para el logro de sus fines profesionales dentro del Estado Español.
- D. Crear, mantener y promover servicios mutuales y de asistencia y protección a los derechos estudiantiles, mejorando su condición social dentro de las normas universitarias.
- E. Laborar porque una disciplina estatal rigurosa de la educación consiga formar en los españoles un espíritu nacional fuerte y unido.
- F. Cultivar una intensa relación efectiva e intelectual con los estudiantes hispano-americanos.
- G. Hacer asequible la enseñanza a todo español capacitado.
- H. Activar intensamente los deportes entre los estudiantes.

Los puntos del decreto son prácticamente idénticos a los del estatuto fundacional, salvo que el artículo primero del estatuto contenía un fin más: «Crear en todo el territorio nacional sindicatos que laboren unidos por la consecución de los fines generales».

Destacaremos como características definitorias el sentido marcadamente «católico y español» que impregnará todas las acciones del SEU, así como la perseverancia en la reconstrucción de los valores «nacionales», que en este caso se atribuyen a las universidades de Salamanca y de Alcalá de Henares como modelos que deben seguirse. Un aspecto muy importante, y que posteriormente será definitivo, es su tendencia desde sus mismos orígenes a constituirse en sindicato único, tal como lo expresan los estatutos en el punto B. Igualmente es destacable la mención que hacen de la religión («dentro de un sentido profundamente católico»), pero en ningún momento se habla de incorporar la Iglesia a la docencia o de adjudicarle responsabilidades, cuestión a la que se oponía el SEU radicalmente.

Igualmente resulta interesante verificar que toda elección se realiza por designación directa, al margen de un sistema democrático. La expresión «se designará» es una de las más utilizada en todo el reglamento. Esta cuestión refleja claramente su ideario, que, en consonancia con su matriz falangista, no valora la democracia, sino los principios de jerarquía y autoridad.

No encontraremos en los estatutos del SEU ninguna mención explícita al teatro, aunque sí de pasada sobre la prensa y la propaganda (capítulo 25), sección en la que posteriormente se incluirá el TEU.

Además de los objetivos que se expresan en el decreto, hay una serie de conceptos definitorios de la ideología del SEU que se terminan de consolidar en esta época y que lo acompañarán el resto de su existencia: el reconocimiento del caudillaje de Franco como salvador y guía de la patria, el anticomunismo, un anticapitalismo retórico y una posición contraria a la monarquía, además de un elevado concepto del nacionalismo, la hispanidad y el imperio.

Tras la guerra civil, a partir del curso 1942-43 el SEU se convirtió en sindicato único y obligatorio para representar «a toda la juventud»: «El SEU encarnaría a la totalidad de la juventud española, incluso la que estaba luchando o había luchado

en el bando republicano. Por lo tanto, se presenta una conspiración de poder político de una facción como el interés de toda una generación juvenil».⁴³

La pretensión del SEU es ocuparse de la educación del mayor ámbito de población posible, especialmente en lo que respecta a los principios nacionalsindicalistas:

El SEU va a dirigir en adelante a todos los escolares; pero, y lo que es más importante, a través de las Falanges Juveniles de Franco, va a ejercer la dirección y formación, especialmente política, de los universitarios, obreros y campesinos, que en unidad apretada ingresan en el Movimiento falangista en haz apretado de pensamiento y acción.⁴⁴

Los objetivos del sindicato eran constituirse en portavoz de la juventud y controlar la Universidad, tanto en lo que respecta al alumnado como a la designación del profesorado.

El SEU y la Falange se convertirán en una pieza más del nuevo Estado. Con el tiempo ven cómo la implantación del ideario falangista, el nacionalsindicalismo, corre peligro y se reinterpreta según los nuevos intereses. La principal lucha del SEU es conservar su poder en la universidad, papel que paulatinamente irá perdiendo. La mayor parte del profesorado mira con recelo al SEU, al que considera un elemento perturbador de la disciplina.

En 1943 es aprobada la Ley de Ordenación de la Universidad Española. Durante la tramitación de esta ley, el principal escollo fue la apertura de universidades privadas por parte de la Iglesia. Este tema quedó en suspenso hasta que a principios de los años sesenta se crea la Universidad de Navarra. Es un signo de la lucha por el poder en el seno del régimen, mediante la cual los tecnócratas se hacen presentes en el Gobierno en detrimento de los falangistas. La Falange, y por

⁴³ Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *El Sindicato Español Universitario (SEU) 1939-1965. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*, Siglo XXI, Madrid, 1996, p. 98.

⁴⁴ Emilio Martín, «Política de juventudes en la ciudad jacobea», *Juventud* (2ª época) nº 14, 18 de enero de 1944, p. 3.

tanto el SEU, se va poblando de miembros católicos muy activos, y la Iglesia y muy especialmente su facción del Opus Dei y sus tecnócratas irán ganando posiciones en el Gobierno, y sobre todo haciéndose con los ministerios responsables de la economía y el desarrollo:

... supo muy bien introducirse en las propias estructuras del partido —tanto en el frente de juventudes como en el SEU existirá una asesoría religiosa— y, finalmente, logró, una vez se hizo evidente el retroceso de las tendencias fascistas en Europa, arrinconar a la Falange, hasta vaciar de contenidos normativos que le pudieran favorecer y primar los contenidos católicos por encima de las exigencias de formación política del partido.⁴⁵

Ya desde finales de los años cuarenta hasta 1951, el SEU se ve relegado a un segundo plano y su poder de ejecución resulta mermado, mientras aumenta ostensiblemente su burocratización.

En 1951, Joaquín Ruiz-Giménez es nombrado ministro de Educación Nacional. Consciente de la situación desastrosa que vivía la Universidad española, reflejo de la coyuntura general del país, el nuevo ministro propone una serie de medidas para paliar esta situación y elevar el nivel docente: una mayor apertura hacia el exterior e integración de posturas anteriores a la guerra, pero siempre dentro de los límites marcados por el Movimiento. La medida más polémica que propuso Ruiz-Giménez fue la reincorporación de parte del profesorado exiliado tras la guerra civil. Los principales sustentadores de estas ideas eran, a parte del propio Ruiz-Giménez y su equipo, Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo. Ruiz-Giménez pretendía atraer a los estudiantes al mundo asociativo e incentivarlos y confiaba en el SEU para esta tarea. El sindicato estudiantil apoya al ministro en sus reformas.

En enero de 1954, el SEU convocó una manifestación para reclamar la soberanía del Peñón de Gibraltar. Los manifestantes, tras dirigirse al Ministerio de Asuntos Exteriores, se encaminaron hacia la embajada de Gran Bretaña, donde se produjo una carga policial a la que los estudiantes respondieron. Estos culparon al SEU

⁴⁵ Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *El Sindicato Español Universitario (SEU) 1939-1965. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*, Siglo XXI, Madrid, 1996, p. 38.

por su papel tibio en relación a los hechos ocurridos y durante los días sucesivos continuaron las manifestaciones y las cargas policiales en el distrito universitario de Madrid, altercados que acabaron extendiéndose al resto de España. Estos hechos complicaron aún más las ya difíciles relaciones del SEU con los estudiantes universitarios.

Ruiz-Giménez, dispuesto a continuar con esa línea de apertura, autoriza, entre otros proyectos, la realización de un Congreso Universitario de Escritores Jóvenes (que finalmente no pudo realizarse). Participaban en la organización de este evento falangistas miembros del SEU, estudiantes que solo pertenecían al sindicato, intelectuales del momento y algunos dirigentes del Partido Comunista en la clandestinidad. A la Secretaría General del Movimiento, de la cual dependía el SEU, no le pareció adecuado y el SEU vio en el proyecto ministerial una amenaza para su condición de sindicato único estudiantil.

A principios de febrero de 1956, el grupo comunista encabezado por Enrique Mújica y Ramón Tamames decidió organizar un congreso democrático de estudiantes. Esto suponía un desafío para el SEU. El día de la elección libre de delegados se produjeron graves disturbios, que continuaron en días consecutivos en la Facultad de Derecho de Madrid, provocados por elementos violentos de Falange. Siguieron manifestaciones y enfrentamientos que acabaron con un joven del Frente de Juventudes herido grave.

La Universidad de Madrid se cerró y cesaron al decano de la Facultad de Derecho y al rector de la Universidad Central, Pedro Laín Entralgo. El ministro Ruiz-Giménez dimitió y detuvieron a los organizadores del fallido Congreso Universitario de Escritores Jóvenes, entre ellos a Dionisio Ridruejo, José M^a Ruiz Gallardón, Miguel Sánchez-Mazas, Enrique Mújica y Ramón Tamames. Estos sucesos suponen el inicio del enfrentamiento de los estudiantes con el Gobierno y la irreversible pérdida de confianza en el SEU. El sindicato estudiantil, vinculado hasta ahora a la Secretaría General del Movimiento, pasó a depender de la Delegación Nacional de Asociaciones.

El SEU se enfrentaba a su nueva etapa prácticamente sin el apoyo del Gobierno —que desconfía de su capacidad para controlar a los estudiantes— ni el de sus afiliados. Toma el mando otra nueva generación más aperturista en temas sociales y políticos, que presenta al SEU como el vehículo de los estudiantes ante el poder. Parece estar «desideologizado», incluso intenta unas tímidas reformas democráticas, consistentes en la elección democrática interna de los delegados de curso, aunque seguían siendo mayoría los miembros no elegidos democráticamente, como los jefes de distrito. También se pide la derogación de la Ley de Ordenación Universitaria.

En la introducción al manual *SEU 58* encontramos expresadas algunas ideas generales de este periodo:

Nacida para sustituir el partidismo en la Universidad, trasladando a ella el amor y el disgusto crítico, y realizar, por otra parte, la misión no sólo profesional, sino formativa, deportiva, cultural en suma, de una asociación estudiantil, la Unión Nacional de los Estudiantes Españoles se ha realizado bajo la denominación de Sindicato Español Universitario, y efectivamente, con verdadero carácter sindical.

Defiende el estudio como un derecho paralelo al del trabajo, y exige del Estado y la Sociedad para sus miembros —como españoles con vocación e inevitable deber de dirigentes— atención y colaboración.

Para la mejor técnica de esta exigencia y el más eficaz servicio de los estudiantes a la comunidad, el SEU tiene características de verdadero Sindicato Nacional, cuya labor está cubierta por estudiantes y graduados jóvenes, nombrados algunos por la administración y elegidos los más por sus compañeros.⁴⁶

El sindicato sufre la infiltración de estudiantes que militan en organizaciones y partidos clandestinos opuestos al régimen, los cuáles aprovechaban la nueva apertura para «dinamitarlo» desde dentro; paralelamente surgen grupos muy críticos y ultraconservadores en el seno de Falange. El Gobierno traslada las medidas de control de los universitarios al sector académico, en detrimento del

⁴⁶ *SEU 58*, Gabinete de Estudios Sindicales del SEU, Graficas Osca, Madrid, 1958.

SEU. Por otra parte, los estudiantes reclaman la elección democrática de los distintos jefes de distrito y se crea la Federación Universitaria Democrática Española. En 1962 se suceden las huelgas obreras, a las que se suman los estudiantes. La Universidad se convierte en el mayor problema de orden público para el Gobierno.

El 23 de febrero de 1962, Rodolfo Martín Villa es designado jefe nacional del SEU. Inicia una labor de aproximación a la realidad social y promueve campañas de alfabetización y extensión cultural en zonas rurales deprimidas y en los suburbios de las ciudades. Se insiste en la mejora del profesorado y en la elaboración de una nueva Ley de Ordenación Universitaria. Finalmente, el SEU acepta la existencia de la Universidad de Navarra, aunque bajo la supervisión del Estado. Se convoca el IV Consejo Nacional, que se celebra en Cuenca en diciembre de 1962. En este congreso, el SEU se presenta como plural y democrático. Se propone que los consejos de distrito, junto con el jefe nacional, elijan a los jefes de distrito y al resto de los cargos (menos al jefe nacional), aunque después los ratifiquen el rector y el jefe provincial del Movimiento; abogan por la creación de un nuevo decreto y por una mayor independencia de la Universidad respecto de las autoridades académicas.

El ministerio no aceptó la propuesta de creación de un nuevo decreto, ya que este conllevaba una progresiva democratización del sindicato. El SEU ya no servía como controlador de la vida universitaria, ni por supuesto como formador de la Juventud en los valores del régimen. Por su parte, la Secretaría General del Movimiento se desentiende del sindicato, que reclama el cumplimiento de los acuerdos tomados en Cuenca.

El curso 1962-63 será especialmente difícil tras las ejecuciones de Julián Grimau y los anarquistas Granado y Delgado, además de la huelga minera de Asturias. Esta situación de dificultad continuará durante el curso 1963-64, en que se crea la Confederación Universitaria Democrática (CUDE) con el fin de coordinar a las federaciones de Madrid y Barcelona. La CUDE pide explicaciones de por qué no se implanta el nuevo decreto acordado. Se celebran asambleas libres de

estudiantes y numerosas manifestaciones. Ruiz-Giménez, Aranguren y Tierno Galván participan con conferencia en las actividades estudiantiles. El Gobierno cierra las facultades de Derecho y Ciencias Políticas de Madrid, y se suceden las detenciones. Por su parte, el Opus Dei aprovecha estos momentos para desplazar en lo posible al SEU. El profesorado tampoco estaba conforme con las reformas pretendidas por el sindicato. Se abre en todos los frentes una campaña contra el SEU, que continúa con sus actividades culturales y sociales. Al finalizar este curso Martín Villa cesa como jefe nacional del sindicato.

El curso que comienza será de enfrentamientos directos de los estudiantes —que, en sus reivindicaciones, contaban con el apoyo de algunos profesores (recordemos aquí el papel desempeñado por García Calvo, Montero Díaz...)— con las fuerzas del orden. La postura del SEU ante estos hechos es evasiva, su propia idiosincrasia y las pretensiones de las nuevas fuerzas políticas de deshacerse del sindicato le impiden apoyar a los estudiantes. En marzo de 1965, los representantes del Gobierno se reúnen, a espaldas del SEU, con estudiantes disidentes de distintas facultades para establecer unos pactos que faciliten el nuevo funcionamiento.

En abril de 1965, el SEU se fracciona en Asociaciones Profesionales de Estudiantes y una Delegación Nacional-Comisaría para el SEU, es decir que prácticamente el sindicato estudiantil desaparece, al menos como se le venía entendiendo hasta ese momento. Su papel en las Asociaciones Profesionales termina siendo muy limitado por el Gobierno, que incumple gran parte de los acuerdos y limita también el campo de acción de las mismas asociaciones. El SEU, a pesar de manifestarse abiertamente a favor de una democratización, causa recelos en su nuevo entorno. En cuanto a la Delegación Nacional-Comisaria, como órgano de enlace se le encomiendan servicios en el ámbito cultural y social. Su papel de mero gestor lo irá relegando progresivamente hasta su disolución definitiva a finales de 1969.

1.1. Nacimiento del TEU

Antes de la guerra, el SEU venía realizando una serie de actividades que tras la contienda adquirieron mayor importancia. Estas actividades pueden reunirse en varios grupos según su carácter.

Actividades de asistencia al alumnado, o las propias de un sindicato universitario, muy necesarias en un país que acababa de finalizar una guerra civil. En este sentido, el SEU desempeñó una importante labor, realizada en solitario y prácticamente sin ayuda del Ministerio de Educación, durante casi dos décadas. Entre esas actividades destacan las becas de estudio, las residencias y los comedores escolares.

Igualmente propias del sindicato universitario eran los servicios y actividades relacionados con las necesidades académicas y laborales de sus afiliados, como la creación de las Academias Profesionales y las Bolsa de Trabajo, además de un servicio de orientación al estudiante.

Otro apartado de las actividades del SEU estaba relacionado con el mundo obrero y la educación. Realizaron campañas de alfabetización en zonas deprimidas o actividades asistenciales en barrios obreros desfavorecidos, conocidas como Trabajo Dominical.⁴⁷

En relación al Trabajo Dominical, recordemos la labor realizada en el Pozo del Tío Raimundo primero, y después en Orcasitas, en la que colaboraron activamente universitarios guiados por el padre Llanos. Estas acciones se trasladaron posteriormente a otras ciudades.

Un carácter más cultural tienen las actividades del SEU relacionadas con el cine y el teatro. El teatro fue una de las actividades culturales más apoyadas por la

⁴⁷ Para hacernos una idea del desarrollo que alcanzaron los campos de trabajo podemos ver las estadísticas de 1957: «Treinta y un campos de trabajo con 734 acampados; de estos, 22 extranjeros. Tres de pesca, nueve de industrias, siete de minas, cinco de construcción, cuatro de pantanos, uno de astilleros y dos de repoblación forestal», *SEU 58*, Gabinete de Estudios Sindicales del SEU, Graficas Osca, Madrid, 1958.

Falange, que entendió las actividades dramáticas como un vehículo altamente eficaz para la propaganda y la transmisión de ideas en contacto directo con el público. Esta utilidad propagandística, junto con la intención de algunos intelectuales del partido de crear una «cultura falangista», hace que desde una época temprana, y con el apoyo de la Falange, surjan grupos de teatro de ideología nacionalsindicalista. En 1937, en Zaragoza, inició su andadura la compañía de comedia de las Centrales Obreras Nacional Sindicalistas (CONS) —formada por trabajadores de las centrales obreras de Falange—, con *La Dolores*. La Tarumba, compañía onubense de la que se hablará más adelante, inició igualmente su actividad por estas fechas con el nombre de Teatro de Falange. También de carácter aficionado era la compañía de Conrado Blanco, que realizó varias actuaciones por Navarra con *El genio alegre*, de los Álvarez Quintero.

Es importante reseñar el nacimiento de los teatros nacionales María Guerrero y Español, no como precedentes del objeto de nuestro estudio, pero sí como claros exponentes de la ideología escénica que se implanta con el nuevo régimen y como claros factores de apoyo e influencia a la labor desarrollada por el TEU.

La necesidad de un teatro dramático centrado en la expresión de la obra dramática nacional, al igual que otros países del entorno contaban con uno, se manifiesta ya en los primeros años del siglo XX. Se reclamaba su creación para salvaguardar ese acervo formado por un teatro que se considera surgido de la esencialidad popular. Con la llegada de la República se reanimó el debate, muy especialmente después del anuncio de la creación del Teatro Lírico Nacional. Se esbozaron numerosos proyectos con esta idea, algunos de ellos de Alejandro Miquis, Cipriano Rivas Cherif, Jacinto Grau, Antonio Machado, Max Aub y Juan Chabás.

La idea de un teatro nacional también se va perfilando tempranamente en el bando sublevado, ante la necesidad, sobre todo, de crear una estética escénica acorde con su ideología. Para la exposición de esta prolija y enmarañada etapa de los teatros nacionales seguiremos básicamente el hilo del completo estudio de

Juan Aguilera Sastre.⁴⁸ Uno de los primeros en plantear la propuesta de un teatro nacional fue Federico Torralba Soriano, que lo hizo en los primeros meses de 1937. Era un proyecto muy elaborado que denotaba el conocimiento de su autor sobre el tema. Las principales líneas de su propuesta son: representación de forma digna y artística de los clásicos españoles, en ocasiones mejor tratados fuera de España que dentro; representación igualmente de los clásicos extranjeros y de los clásicos de la Antigüedad; y fomento de los autores noveles. El repertorio debía estar formado, en palabras del propio Torralba Soriano, de la manera siguiente:

Este teatro nacional español abarcará todo el desarrollo de nuestra dramática desde el *Auto de los Reyes Magos* hasta Benavente y García Lorca, y ejemplos del arte teatral mundial tanto de la antigüedad (trágicos griegos), como de la actualidad (Shaw, D'Annunzio, etc.), pasando por los clásicos de cada nación.⁴⁹

Torralba presta especial atención a la renovación escenográfica y considera imprescindible que el teatro nacional programe giras por España. Contemplaría igualmente el ballet, la ópera, la zarzuela y la programación de conciertos y danzas españolas. Ocasionalmente podría abrirse a la actuación de compañías extranjeras. Prevé también la posibilidad de montajes en espacios monumentales. Para completar el proyecto, propone la creación de un museo, una biblioteca, un archivo y una sección de publicaciones.

Según su propuesta, el teatro nacional debería contar con una dirección independiente, y sin censura, pues al ser «obras ejemplares» la revisión moral e ideológica no sería necesaria. No obstante, su actividad debería estar supervisada por el Estado, a cargo del cual correría la subvención de todo el proyecto.

La idea de un teatro nacional va adquiriendo cada vez mayor peso, y así Gonzalo Torrente Ballester, intelectual e ideólogo de Falange, en el artículo *Razón y ser de*

⁴⁸ Juan Aguilera Sastre, *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939): ideología y estética*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2002, pp. 250-313.

⁴⁹ Federico Torralba Soriano, *Notas para la creación de un Teatro Nacional Español*, Zaragoza, Tip. E. Bendejo Casañal, 1937.

la dramática futura, citado profusamente, expresa unos principios que van a constituir la guía del teatro de los años cuarenta y desde luego del TEU:

Tendrá su origen la Tragedia nueva en el pulso y latir de los nuevos tiempos, culminando en ella la expresión estética, cual responde a horas de plenitud y mediodía. Porque es ley morfológica de la cultura que un gran teatro —como una arquitectura grande—, solo tengan razón de ser en las madureces de la Historia. Paralelamente surgirá —por la misma ley— la comedia nueva, ya que lo imperfecto del espíritu humano necesita compensar lo heroico con el descanso de la risa. No será, sin embargo, esta comedia «imitación de los peores».⁵⁰

Torrente Ballester destaca la importancia social del teatro:

El teatro tiene una importancia social extraordinaria que le da el ser arte para muchedumbres, el único Arte —excluyendo quizás la arquitectura— que es para muchedumbres.⁵¹

También incide en su utilidad:

Porque el Teatro —ni el Arte, como creyeron los románticos—, no es lo supremo en la jerarquía de las actividades humanas, se les pueden señalar diferentes servidumbres. La servidumbre del Hombre, la del Tiempo y la de la Cultura.

Sirve al Hombre simbolizando y dando forma plástica a sus anhelos; descubriéndole, por la vista y el oído, la realidad íntima que de otro modo nunca podría aprehender. Porque no es de sí mismo, sino del exterior, de donde llegará la verdad al hombre.

Sirve al Tiempo, recogiendo y haciendo perenne lo fugaz, dando eternidad al momento.

Sirve a la Cultura, porque eleva a Forma y Arquetipo lo individual y concreto, reduciéndolo a esquemas permanentes.⁵²

⁵⁰ *Jerarquía* n^o 2, octubre de 1937, pp. 61-80.

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² *Ibíd.*

Respecto de los autos sacramentales, recordemos aquí la estrecha relación del teatro de Falange con este género, al que se considera exponente máximo del teatro clásico español. El 14 de junio de 1938, el Gobierno de Burgos da la orden (BOE de 15 de junio de 1938), de establecer la conmemoración teatral del Corpus Christi —en todo el territorio nacional controlado entonces por los sublevados, claro está— y se encomienda su aplicación al Departamento de Teatro del Servicio Nacional de Propaganda. Estas representaciones se entienden dentro del marco religioso, pues se propone también la supervisión de la Iglesia. Se establecen cinco artículos:

Artículo 1º. Se restablece la conmemoración teatral del Corpus Christi y se confía la misma al Departamento de Teatro del Servicio Nacional de Propaganda.

Artículo 2º. Se designa la ciudad de Segovia como sede para la celebración de los Autos Sacramentales.

Artículo 3º. El Servicio Nacional de Propaganda establecerá en dicha ciudad una Junta permanente, encargada de arbitrar las medidas para la conmemoración teatral del Corpus Christi en las distintas ciudades españolas.

Artículo 4º. Todos los años se premiará el mejor Auto Sacramental presentado en el concurso, cuyas bases establecerá en su día el Servicio Nacional de Propaganda.

Artículo 5º. Para asegurar la exactitud dogmática y la dignidad teológica de la representación, se someterán ambas al criterio de las Autoridades Eclesiásticas.

Todo esto propiciará una cascada de autos sacramentales, que ya venían representándose durante desde principios de los años treinta. Recordemos, además de las representaciones de La Barraca, los que se escenificaban en los centros docentes y algunos montajes universitarios y en teatros de los denominados «de arte».

Una figura decisiva para los intentos de creación del teatro nacional de Falange fue Dionisio Ridruejo, que impulsó este proyecto en 1938 desde su cargo de jefe de los Servicios de Prensa y Propaganda. El proyecto tenía amplias miras y no

sólo abarcaba el teatro. Ridruejo pensaba que podía extenderse a todas las artes plásticas:

No aspiraba solo a crear unas compañías oficiales ni a controlar a las privadas, sino a promover una serie de instituciones docentes y normativas —algo como la Comédie Française— y a promover centros experimentales, unidades de extensión popular, trashumantes o fijas, y a intervenir la propia Sociedad de Autores, organizando otras paralelas para actores, decoradores, etc.⁵³

Este teatro se transformará en realidad el mismo 15 de junio de 1938, festividad del Corpus Christi, cuando delante de la catedral de Segovia, según se anunciaba en el BOE, se escenificó el auto *El hospital de los locos*, de José de Valdivielso. El montaje se realizó bajo la dirección de Luis Escobar, con diseños de Pedro Pruna y música de Arambarri. Los actores principales eran jóvenes aficionados, y también actuó el cabildo de la catedral. La representación contó con más de 150 actores, incluidos los figurantes. Los más ricos ornamentos y ropas de la catedral se incorporaron al montaje. El resultado fue espectacular, y así lo describe Ridruejo: «Abiertas las puertas, canónigos, beneficiados, clérigos simples y monaguillos avanzaron desde el nivel del trascoro con las capas pluviales y las dalmáticas más espléndidas del tesoro catedralicio»⁵⁴.

Más adelante, y refiriéndose al público, describe: «... llegado este momento se levantó de los asientos y se puso de rodillas»⁵⁵.

De este modo se habría conseguido la identificación de la tragedia nueva y la celebración de la misa, como lo pretendía Torrente⁵⁶:

Pero, ¿no estaría mejor nuestro 29 de octubre si en él, como Liturgia o Ceremonia se representase una Tragedia que todavía está por hacer? Y no es nada nuevo este carácter litúrgico del Teatro. Piénsese en Calderón, en sus Autos

⁵³ Julio Rodríguez Puértolas, *Historia de la literatura fascista española I*, Akal, 1986, p. 255.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 256.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

y en el Corpus Christi: piénsese en la Edad Media y en sus Misterios y Moralidades. Piénsese en la misa ...

La representación de esta función se repitió en otras ciudades, también con la colaboración de los respectivos cabildos.

La compañía formada ocasionalmente para la representación de este auto se institucionaliza y pasa a denominarse Teatro Nacional de Falange, bajo la dirección de Luis Escobar. Tras el éxito obtenido, prepararon durante el verano un repertorio compuesto principalmente por *La verdad sospechosa*, *La vida es sueño*, *Pliego de romances* y *Las bodas de España*, e iniciaron una gira por las siguientes ciudades: Santiago de Compostela, Salamanca, Valladolid, Burgos, San Sebastián, Barcelona y Palma de Mallorca.⁵⁷

En diciembre de 1938, y para subsanar el hecho de que en materia escénica la iniciativa social fuera por delante de la del Gobierno, el Ministerio de Educación creó la Junta Nacional de Teatros y Conciertos⁵⁸ bajo la dirección de Pedro Sainz Rodríguez, jefe del Servicio Nacional de Enseñanza Superior y Media, cuyo cometido era «organizar conciertos y audiciones musicales, seguir regentando los teatros nacionales», y promover la «fundación y actividad de organismos locales dedicados al arte escénico». El ministerio creó además, dentro de la Jefatura Nacional de Bellas Artes, una sección especial para el Teatro, la Comisaría Nacional de Teatros Nacionales y Municipales, al frente de la cual se designó al escritor Juan Pujol.

Para conmemorar la «entrada triunfal» de Franco en Madrid, el 19 de mayo de 1939, se organizó el siguiente día 22, en el Madrid rendido, una velada de gala, en la que Luis Escobar, al frente de la compañía Teatro Nacional de Falange, representó *El hospital de los locos*, de Valdivielso. Posteriormente, la compañía inició una gira por Cádiz, Granada, Málaga, Burgos y San Sebastián. Ese mismo

⁵⁷ Juan Aguilera Sastre, «Luis Escobar, director del Teatro Nacional María Guerrero de Madrid»; en *Luis Escobar y la vanguardia*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2001, pp. 13-54.

⁵⁸ Presidía esta junta Eduardo Marquina, y entre sus miembros destacan José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Manuel Machado y Luis Escobar.

año, con motivo del aniversario del 18 de julio, Luis Escobar montó en el paseo de las Estatuas del Retiro *La cena del rey Baltasar*, de Calderón, con un prólogo de Felipe Lluch. Estos hechos consolidan la compañía como modelo de teatro del nuevo régimen, relevo que inmediatamente tomarían los teatros nacionales.

Desde el Ministerio de Educación Nacional⁵⁹, una orden de marzo de 1940 reforma la anterior. De este modo, la Junta Nacional de Teatros y Conciertos pasó a llamarse Consejo Nacional de Teatros. Se conservaba la Comisaría General y parte de los miembros de la Junta permanecieron en sus cargos. El Consejo Nacional de Teatros quedó compuesto por José M^a Pemán, Manuel Machado, Juan Ignacio Luca de Tena, José M^a Alfaro, Luis Araujo Costa, Juan José Cadenas, Pedro Murlane Michelena, María Guerrero, María de Arteaga, Luis Urquijo, Melchor Fernández de Almagro, Juan Mestres y Pedro Pruna, y como presidente Eduardo Marquina. Luis Escobar es nombrado Comisario General de Teatros, y Claudio de la Torre y Huberto Pérez de la Ossa subcomisarios. A partir de este momento se inician los trámites para la creación de los teatros nacionales, por lo que el Teatro Nacional de Falange dio paso al Teatro Nacional Español y al Teatro Nacional María Guerrero.

El 27 de abril de 1940 comienza la andadura del María Guerrero, que dependerá a partir de ahora del Consejo Nacional de Teatros, con Luis Escobar, De la Torre y Pérez de la Ossa como directores. *La cena del rey Baltasar*, de Calderón de la Barca, fue la obra elegida. Este teatro nacional se centró en principio en los clásicos españoles, pero paulatinamente su cartelera se abrió a obras contemporáneas de autores foráneos. Se convirtió así en uno de los pocos escenarios de España, por no decir el único, donde se podían ver las últimas novedades.

Una figura clave en la creación de los teatros nacionales, y muy especialmente del Español, fue Felipe Lluch Garín. Lluch había colaborado en diversos proyectos

⁵⁹ La Dirección General de Bellas Artes, que dependía del Ministerio de Educación Nacional, era la encargada del teatro en esta época, y así continuaría hasta 1951, en que pasó al nuevo Ministerio de Información y Turismo.

renovadores del arte escénico con Cipriano Rivas Cherif, su maestro, como El Caracol, Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Organizada Librementemente y la TEA (Teatro Escuela de Arte). En estas compañías desempeñó funciones diversas, desde adaptador de textos a segundo director. Durante la guerra, a pesar de su ideología conservadora, colaboró con la Alianza de Intelectuales Antifascistas y estuvo muy vinculado al Teatro de Arte y Propaganda creado por M^a Teresa León, que tenía grandes semejanzas con la TEA.

El secretario general del Sindicato de la Industria Cinematográfica y Espectáculos, Carlos Fernández Cuenca, nada más finalizar la guerra nombra a Felipe Lluç secretario de la Sección de Teatros del Sindicato, y algo más tarde delegado general del Sindicato en la Junta de Espectáculos. Lluç comienza a trabajar en su antigua idea de creación de un teatro nacional.

Ya durante la República, en junio y julio de 1935, Lluç había esbozado su idea del teatro nacional en tres artículos publicados en el diario católico *Ya*. Esta idea se puede resumir en los siguientes puntos: ejercer la doble misión de museo de nuestro teatro clásico y laboratorio de nuevas propuestas; contar con dos compañías propias; iniciar la renovación en los diferentes agentes participantes como son los actores, autores y público; constituir un modelo de sencillez y austeridad; entender el teatro como arte popular, es decir actualizarlo para el pueblo, que debería poder acceder al teatro y entenderlo sin dificultad; instituir la figura indiscutible del director artístico y, por último, establecer la responsabilidad económica del Estado sobre el teatro nacional, bien directamente desde el Gobierno o a través de los ayuntamientos. Y muy especialmente resalta la independencia necesaria para su buen funcionamiento:

El programa trazado a grandes rasgos —museo y laboratorio, escuela de buen teatro, austeridad, sencillez y popularidad— necesita para su realización una autonomía tan amplia, que sea casi independencia. Ni el plan artístico, ni la formación de las compañías, ni la elección de obras y colaboradores —

escenógrafos, músicos y figurinistas—, puede hacerse en un departamento ministerial o en una Junta o Patronato.⁶⁰

Estas ideas fueron maduradas desde 1938 por Lluç, que perfiló el proyecto de un instituto dramático nacional en diez puntos, como primer paso para una reorganización del teatro en España según el espíritu del nuevo Estado. En junio de 1939, el Departamento Nacional de Teatro y Música presentó una memoria al ministro de Gobernación sobre la ordenación del teatro en España. La memoria iba firmada por Felipe Lluç en calidad de jefe del Sindicato Provincial de Espectáculos Públicos, además de como autor, y estaba abalada por Román Escotado, secretario general del Departamento Nacional de Teatro y Música. Esta ordenación del teatro se establecía en tres apartados o niveles que afectaban según su criterio al hecho teatral: como industria, como arte y como servicio.

Como industria requería llevar al teatro el sentido de responsabilidad y seriedad propios de toda actividad productiva; moralizar los contratos de trabajo y la ordenación social del teatro; limitar la explotación de la industria haciendo que sea viable; ordenar jerárquicamente el espectáculo teatral en cuanto a los diversos géneros; y dignificar en su puro aspecto industrial el espectáculo del teatro.

Como arte centraría su labor en los siguientes cometidos: la creación de escuelas específicas para actores, directores, escenógrafos...; la educación del público, mediante un teatro escuela (cátedra de divulgación teatral), un teatro íntimo (laboratorio de ensayo teatral) y un teatro nacional (museo del tesoro teatral); y la creación del ambiente cultural necesario a través de una asociación, centro editorial y círculo de estudios teatrales.

Como servicio conllevaría la creación de una ordenación superior que entendiera el teatro como servicio público de propaganda y formación del pueblo del nuevo

⁶⁰ Felipe Lluç Garín, «El Teatro Nacional, modelo de austeridad», *Ya*, 8 de julio de 1935, p. 9.

Estado nacionalsindicalista., que dependería del Departamento de Teatro y Música del Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio de Gobernación.⁶¹

El proyecto fue aprobado por el marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, y se creó una comisión de estudio para su implantación, pero tanto lo ambicioso del proyecto como cuestiones de política interna hicieron que no se llevara a cabo.

Lluch, en una serie de artículos publicados en 1940 en la revista *Tajo*, sin firma, pero que eran de su autoría según manuscritos de su archivo personal, continúa exponiendo sus ideas sobre el concepto de teatro nacional:

Creemos —y así lo informamos de una vez y para siempre— en el teatro español. Creemos en un teatro nacional, religioso y popular; nacional sin patriotismo, religioso sin ñoñez, popular sin chabacanería. Creemos en un teatro de España, para España y para el mundo. Y creemos en él —sin mérito en la fe— porque ese teatro existe; en parte —casi muerto ya— en las bibliotecas, olvidado y aún desconocido; en parte —todavía por nacer— en esa inmensa posibilidad que es, actualmente, la juventud española.

Creemos en un teatro para el público, no en un «teatro de público». En un teatro para las masas populares, no en un «teatro de masas»; ni en un «teatro de arte», sino en el arte del teatro. Creemos en un teatro que sea, como el del siglo de oro, «una escena para todos», como lo define Plaudl (*sic*). Un teatro vital, sin el sentimentalismo orgánico que rechaza Pirandello. Un teatro poético, sin intromisiones de lo culto y lo cerebral, contrarias a su esencia. Creemos en un verdadero teatro nacional, que no es, precisamente, un simple teatro indígena.⁶²

Con motivo del primer aniversario de la victoria de las tropas franquistas encargan a Felipe Lluch la realización del espectáculo conmemorativo que tendría lugar en el Teatro Español. El espectáculo *España, una, grande y libre*, preparado por Lluch desde hacía tiempo, comenzaba con la *Loa famosa de la*

⁶¹ Juan Aguilera Sastre, *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939): ideología y estética*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2002.

⁶² Ministerio de Cultura, *Historia de los teatros nacionales 1960-1985*, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1995, p. 58.

unidad de España, seguida de la *Comedia heroica de la libertad de España* y la farsa *Fiesta alegórica de la grandeza de España*. La representación, como era de esperar, constituyó un acto de exaltación del nuevo régimen.

La gestión del Teatro Español se le encomendó al Sindicato Nacional del Espectáculo⁶³, tras que éste solicitara su cesión al Ayuntamiento de Madrid. En abril de 1940, Tomás Borrás, jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, realizó una petición oficial al alcalde de Madrid —tras la cual se adivina la mano de Felipe Lluch— en la que solicita:

... rectifique radicalmente la orientación con que administra el Excmo. Ayuntamiento de Madrid el glorioso coliseo, encomendado a su custodia. [...] El deber del Ayuntamiento, en este caso, es que el Español marque el punto más alto de nuestra dramática, cumpliendo los fines siguientes: popularización del repertorio clásico que de manera poderosísima contribuye a la formación espiritual del pueblo. Protección de los innovadores en literatura y en estética de la escena. Calidad de la escenificación, para que sirva de comparación y modelo ...⁶⁴

A esta solicitud le seguiría una carta en la que se describe el proyecto y resalta la concreción de varias necesidades ineludibles: la dirección única; la creación de una compañía titular que realice la temporada oficial; un ciclo de música de obras clásicas y contemporáneas; la creación de abonos populares y la realización de representaciones gratuitas; facilidades para que las compañías de calidad, durante el tiempo que la compañía titular estuviera de gira por las provincias, mostraran sus producciones poco comerciales; y la incorporación de grupos teatrales aficionados de calidad que carecieran de local y de medios.

⁶³ Uno de los pilares fundamentales del nuevo régimen es el Sindicato Vertical y único. Falange poseía, según una ley de agosto de 1939, todas las competencias sindicales. A partir de otra ley de enero de 1940, la Delegación Nacional de Sindicatos ostentará la máxima representatividad. Desde finales de 1940, y también por ley, se irían creando los diferentes Sindicatos Nacionales, insertados todos en el organigrama del Sindicato Vertical y dependientes, por tanto, de la Delegación Nacional de Sindicatos. El Sindicato Nacional del Espectáculo fue uno de los primeros en iniciar sus actividades, en 1940.

⁶⁴ Juan Aguilera Sastre, «Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del teatro nacional español»; en *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1993, p. 55.

Según el proyecto, el teatro dependería económicamente del Ayuntamiento, aunque cuando se llevó a cabo pasó a depender de una subvención estatal. Se creó un patronato presidido por Dionisio Ridruejo y con Manuel Machado, Tomás Borrás, Federico Sopena, el marqués de Lozoya, el conde de Montarco como vocales, y Felipe Lluch como secretario.

El Teatro Nacional Español se inaugurará con *La Celestina*, de Fernando de Rojas, el 13 de noviembre de 1940, con Felipe Lluch como director. A la muerte de Lluch, en junio de 1941, le suceden en la dirección del Teatro Nacional Español Tomás Borrás y Manuel Augusto García Viñolas, para un año más tarde ocupar el cargo el principal discípulo de Felipe Lluch: Cayetano Luca de Tena. El Teatro Nacional Español se dedicó fundamentalmente a la representación de autores de teatro clásico español, salpicado con obras del teatro clásico europeo y grecolatino.

Por su parte, en 1939, y paralelamente a todos estos avatares, pero con el mismo espíritu de consecución de un teatro nacional —no como entidad física, sino como legado dramático y exponente vivo de la España nacionalsindicalista—, el delegado nacional de Organizaciones Juveniles, Sancho Dávila, ofrece a Modesto Higuera, antiguo miembro de La Barraca, la dirección del recién creado Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles. En este puesto permanecerá el director de escena durante año y medio. El encargo, al parecer, consistía en crear «un teatro para que los muchachos actúen en albergues, locales de estudio y las plazas de los pueblos»⁶⁵. Como se puede apreciar las huellas de La Barraca eran palpables.

Tras un largo proceso de selección, el nuevo Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles debutó en Madrid en el otoño de 1939, con la escenificación de *Pliego de romances españoles*, seleccionados por Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. Presidió el acto Francisco Franco. El grupo lo componían veinticinco actores, que se trasladaban en un vagón que en los largos trayectos y

⁶⁵ Manuel Gómez García, *Un hombre de teatro. Modesto Higuera. El maestro y la asamblea*, Gráficas CARO, Madrid, 2006, p. 34.

travesías nocturnas servía también para dormir. Modesto Higuera contó con otro antiguo colaborador de La Barraca, José Caballero.

El repertorio estaba compuesto básicamente por las siguientes obras: *Pliego de romances españoles*; *Comedia de la muerte del rey don Sancho y cerco de Zamora*, de Juan de la Cueva; *Más pesa el rey que la sangre y blasón de los Guzmánes*, de Luis Vélez de Guevara; los autos sacramentales *La residencia del hombre en la tierra*, anónimo del siglo XVI, *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández, y *El auto de los Reyes Magos*, anónimo del XII; los entremeses *El capeador*, anónimo del siglo XVII, *Los sacristanes burlados*, de Quiñones de Benavente, *Los dos habladores*, *El retablo de las maravillas* y *La guarda cuidadosa*, de Cervantes; los pasos *La tierra de Jauja*, *Las aceitunas* y *El licenciado Xaquima*, de Lope de Rueda, *El cartero del rey*, de Rabindranath Tagore, y *Misterio de Navidad*, espectáculo que consistía en una selección de villancicos anónimos de los siglos XIV al XVIII seleccionados por Luis Rosales.⁶⁶

Modesto Higuera dimitió a finales de 1940, tras un desafortunado incidente con un delegado provincial. La marcha de Higuera sumió al Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles en un estado agónico hasta su desaparición, limitándose desde entonces a recitados de poesía, a representar los pasos de Lope de Rueda y poco más.

La recuperación de los clásicos, su revalorización y la labor de difusión popular, unido a la dependencia oficial, han hecho que en algún momento se llegara a considerar tanto a La Barraca como a las Misiones Pedagógicas como exponentes de un teatro nacional, y de este modo se puede advertir en los debates sobre el tema, algunas referencias que asocian estos proyectos a la fecundísima obra de extensión cultural que llevó a cabo la II República en su corto tiempo de existencia.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 35.

Recordemos aquí como Max Aub, en su propuesta de un teatro nacional, reservaba el último apartado al teatro universitario, con su pensamiento puesto claramente en La Barraca:

El excelente resultado que algunos de estos teatrillos han dado estos últimos años debe servir de estímulo para el desarrollo de los mismos y creación de otros nuevos. Son una espléndida escuela, forman un público y la esperanza de un seguro renacimiento.⁶⁷

Otros impulsores del Teatro Nacional en el régimen franquista relacionan de alguna forma la idea de este teatro y el teatro universitario, como es el caso de la misiva enviada por Tomás Borrás al alcalde de Madrid reclamándole el Teatro Español con el fin de convertirlo en sede un teatro nacional:

El deber del Ayuntamiento, en este caso, es que el Español marque el punto más alto de nuestra dramática, cumpliendo los fines siguientes: [...] Ayuda eficaz a los núcleos teatrales que, con lograda esperanza, apuntan en ciertos grupos selectos, como organizaciones juveniles, SEU, Falange, etcétera.⁶⁸

Felipe Lluch, en su proyecto de teatro nacional basado en diez puntos fundamentales, incluye como el décimo la creación de unas «Misiones Teatrales (encargadas de iniciar en el espectáculo teatral a las aldeas de España)». Sin duda tiene en su cabeza la labor desarrollada por las Misiones Pedagógicas.

Ciertamente, no se puede identificar plenamente a La Barraca o las Misiones Pedagógicas, y tampoco al Teatro Español Universitario, con el concepto de teatro nacional, aunque sí tienen en común con este parte de su contenido y su función, como pueden ser los objetivos de preservación y popularización del teatro clásico español, la difusión de autores extranjeros y noveles, y convertirse en un aula de experiencias escénicas, todo con el fin último de renovar el panorama escénico nacional.

⁶⁷ *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile*, Valencia, Tipografía Moderna, 1936.

⁶⁸ Tomás Borrás, *Historillas de Madrid y cosas en su punto*, Madrid, Gráficas Bachende, 1968, pp. 336-339.

Además, el TEU, en sus orígenes, comparte plenamente la idea del teatro nacional de Falange: la visión que Torrente Ballester y muy especialmente Dionisio Ridruejo y Felipe Lluch tenían sobre el control y la reordenación de todas las áreas relacionadas con la actividad teatral, para ponerlas al servicio del régimen y de la difusión de las ideas falangistas. Es decir, no se trataba solamente de la creación de un teatro nacional como institución, sino de extender a todo el panorama teatral del país ese concepto englobador y, en suma, totalitario.

El SEU expresa plenamente las ideas de renovación estética y de contenido en una línea encaminada a la configuración de la «Nueva España». El TEU depende del SEU en todos sus aspectos. Al teatro se le confiere aquí una doble misión pedagógica; por un lado, el adoctrinamiento del público; y, por otro, la formación humanística de los universitarios. La evolución del TEU es paralela a la de los otros teatros antes mencionados, especialmente de los teatros nacionales, y con estos comparte no sólo la ideología falangista, sino también las ansias de transformación de la escena española.

Son varios los textos en los que se habla específicamente del teatro universitario, de sus características y de su misión, pero pocos tan directos y entusiastas como el que apareció en la *Gaceta Regional*, el 2 de enero de 1940:

El Sindicato Español Universitario, que quiere hacer revivir el sentir de nuestros clásicos, no pudo permanecer indiferente ante esa corrupción del arte de Talía y se preocupó de salir al paso creando un teatro puro, que se opusiese al decadente actual y se dedicase a representar obras de los autores españoles que por su correcta literatura y riqueza de estilo merezcan ser los maestros que eduquen nuestra alma haciéndonos concebir el arte en su verdadero sentido.

La firme creencia de que el teatro clásico español es el auténtico teatro del pueblo porque expresa como ningún otro la esencia nacional hará que, en muchas ocasiones, el repertorio sea similar e incluso igual al que en su día programaron La Barraca y las Misiones Pedagógicas, aunque el sesgo sociopolítico y el fin fueran básicamente divergentes.

El TEU participa, a su manera, de algunas ideas que habían estado firmemente enraizadas en aquellos proyectos de la etapa republicana, como la itinerancia y su misión popular:

Se intentarían unos recorridos determinados por un auténtico Teatro Popular Universitario, lo que podría ser a base de transporte de los TEU existentes en las provincias españolas, que montasen, en las primaveras, otoños y sobre todo en el curso de la estación veraniega, obras de alto valor, tanto clásicas como modernas. La función catártica del teatro se aumentaría, procurando que las obras del repertorio escogido lo fueran con un sentido responsable, cumpliendo distintos objetivos y problemas en su planteamiento.

El teatro siempre ha sido una de las manifestaciones que resume mejor una entrega colectiva al arte, y es quizá por eso, además de su exigencia de una posición activa del espectador, por lo que tiene tanta trascendencia.

Se debiera preconizar la formación de federaciones de teatro universitario y de una manera amplia proteger con un sentido nacional las formaciones de aficionados, y se convocarían competiciones nacionales.⁶⁹

Incluso en ocasiones muy puntuales, como en el congreso nacional de 1953, reconocen la labor previa realizada por aquellos grupos:

Cumpliendo con los objetivos que hemos expuesto brevemente es cómo podríamos incorporar al universitario a una tarea urgente: la de buscar una renovación cultural que en nuestra Patria diese la medida de las inquietudes del presente. Pocos intentos ha habido entre nosotros referentes a una auténtica extensión cultural. Entre ellos tenemos que citar el de la Universidad de Oviedo de principios de siglo, *el de las misiones pedagógicas de la Institución Libre de Enseñanza* [la cursiva es nuestra] y las Cátedras ambulantes de distintas Jefaturas Provinciales del Frente de Juventudes.⁷⁰

⁶⁹ Jaime Ferrán y José Pedro Soler, «Proyección cultural universitaria»; en *Congreso nacional de Estudiantes. Ponencias y conclusiones*, Sindicato Español Universitario, Madrid, 1953, p. 37.

⁷⁰ *Ibídem*, p. 42

Aunque en su día las relaciones del SEU con La Barraca fueran poco amistosas, parece que el proyecto no desagradaba al SEU, aunque sí sus protagonistas:

Vuestro deber ante ese pueblo que os escucha es darle ejemplo de sacrificio. Un ejemplo de sacrificio, estudiante, no un ejemplo de libertinaje y de derroche de un dinero que no es tuyo, que pertenece enteramente al pueblo que te escucha.
[...]

El SEU te llama a sus filas; a ti y a La Barraca. A ti, como joven; a La Barraca como misión pedagógica que ha de ser conducida tan sólo por los que ansíen una Patria nueva; los que laboren por un porvenir de imperio; no por los que se mueven en las aguas turbias y cenagosas de un marxismo judío.⁷¹

El TEU inicia su actividad paralelamente al resto de las instituciones ya indicadas, ocupando un papel de retaguardia en la escena del teatro nacional, como corresponde a un teatro de aficionados; pero a la vez, en las ciudades de provincia donde actuaba, representaba la auténtica vanguardia frente al teatro comercial, especialmente en estas primeras décadas, pues con sus representaciones lleva el «nuevo teatro» al público que no podía asistir a los teatros nacionales de Madrid. Así lo expresa José Tamayo:

Se impone la formación de estos grupos [los teatros juveniles] en cada provincia española. Tenemos elocuentes ejemplos en los TEU de Sevilla y Valencia, «teatro de Estudio» de Barcelona, Lope de Rueda de Madrid, etc. En los ayuntamientos y entidades del Estado debemos encontrar la ayuda necesaria para sostenernos. Los teatros Juveniles llevarán a nuestros escenarios de provincia las mejores obras que se estrenen en España y acortarán el difícil camino de esa masa de autores noveles que en Madrid asaltan los despachos de los directores, inútilmente.⁷²

Tras la rebelión militar, los miembros del SEU se incorporan a filas masivamente. El SEU se reconstruye y se dispone a afrontar su papel de educador en ese nuevo

⁷¹ *Falanges Universitarias* nº 13, 5 de julio de 1934.

⁷² *Cuadernos de teatro* nº 1.

Estado, y para ello reanuda sus actividades culturales. Pronto se organizan las primeras compañías teatro universitario en Zaragoza, Huelva y Sevilla.

En el IV Consejo Nacional del SEU, celebrado en El Escorial del 4 al 8 de enero de 1940, el teatro, el cine y el arte en general pasarán a depender de la Delegación Nacional de Prensa Publicaciones y Propaganda. A partir de este momento, el TEU sufrirá un gran impulso, especialmente en los primeros años cuarenta.

En una guía de 1954, pero válida para todas las épocas, el SEU define al TEU y su función de la siguiente manera:

El Servicio Nacional de Teatro fomenta la formación de Grupos Artísticos en Facultades y Escuelas, y por medio del Teatro Popular Universitario, del «Aula de Teatro», de los TEU de los Distritos, ofrece representaciones y lecturas de obras clásicas o de autores noveles, o también otra clase de obras de interés artístico y cultural que no son representadas para el público por las compañías y teatros comerciales.⁷³

Implícitamente se puede reconocer la labor de ensayo que conlleva la producción del TEU. Innovación en la exposición e intento de apertura de la cartelera a autores extranjeros, noveles o hasta entonces prohibidos en España, y renovación en las técnicas actorales y escénicas aplicadas. De esta forma lo veía Modesto Higuera, el primer director del TEU nacional:

El Teatro Español Universitario es un auténtico teatro de ensayo. Tanto la selección de obras como su montaje tienden, de manera directa, a la revalorización escénica: ya exponiendo a modo de representación realista, ya presentando, a través del prisma escenario, la idea por el medio exclusivo de la palabra.⁷⁴

En enero de 1941, conscientes de la potencialidad política y la necesidad escénica, José Miguel Guitarte (en esos momentos jefe nacional del SEU) encomienda la

⁷³ *¿Qué es el SEU?*, T. G. Cies, Madrid, 1954, p. 31.

⁷⁴ Manuel Gómez García, *Un hombre de teatro. Modesto Higuera. El maestro y la asamblea*, Gráficas CARO, Madrid, 2006, p. 41.

creación de un TEU nacional a Modesto Higuera, que sirviera de modelo al resto de los TEU de las diferentes universidades.

1.2. Visión española global

La ley de Ordenación Universitaria de 1943 establecía doce distritos Universitarios en el territorio nacional: Sevilla, Granada, Murcia, Valencia, Barcelona, Zaragoza, Oviedo, Santiago de Compostela, Salamanca, Valladolid, Madrid y La Laguna. En todos ellos se detectan representaciones teatrales universitarias.

En un primer momento, el SEU intenta potenciar la creación de un TEU en cada distrito universitario. Posteriormente, en los años cincuenta y muy especialmente en los sesenta, los TEU proliferan, y en casi todas las facultades hay un grupo de teatro universitario, además del denominado TEU de distrito, que representa a la universidad en cuestión y cuenta con la participación de alumnos de todas las facultades. Por las mismas fechas comienzan a crearse TEU en los colegios mayores, algunos de indudable calidad representativa. Precisamente, a finales de los años sesenta serán estos colegios mayores los que más teatro universitario realicen.

En la guía editada por el SEU en 1954, en el apartado «Departamento de actividades culturales», ya encontramos información bastante detallada sobre la implantación del TEU:

Tienen constituidos grupos de teatro las jefaturas del SEU de Granada, La Laguna, Madrid, Murcia, Oviedo, Salamanca, Santiago de Compostela, Sevilla, Valencia, Valladolid, Zaragoza, Bilbao, La Coruña, Palma de Mallorca y San Sebastián.

Además han organizado grupos de Teatro, la Delegación del SEU de la Facultad de Medicina de Barcelona; las de Filosofía y Letras, Veterinaria, Ciencias Políticas y Económicas, Medicina y las de las Escuelas de Periodismo e

Ingenieros Industriales, de Madrid, y el Colegio Mayor Julio Ruiz de Alda de Murcia.⁷⁵

Existían otros muchos TEU en ciudades con escuelas de magisterio, enfermería, comercio..., dependientes de las universidades anteriormente citadas, casi todos creados entrados los años cincuenta, que desarrollaban una actividad irregular en cuanto a la continuidad y también respecto a la calidad de las representaciones. Una excepción es el TEU de la ciudad de Gijón. El campus de Gijón, dependiente de la Universidad de Oviedo, se mostró especialmente activo en los primeros años sesenta, sobre todo en la Escuela de Comercio y Peritos, además del TEU del SEU, es decir el TEU de distrito. Su actividad en los años 1962 y 1963 puede considerarse tan relevante como la de Oviedo.

Hemos constatado la presencia de TEU activos en Burgos, Santander, Bilbao, San Sebastián, Logroño, Tarrasa, Palma de Mallorca, Alicante, Alcoy, Cartagena, Albacete y Ceuta, además de en las universidades privadas de Deusto y Navarra, que contaban con su propio TEU. Aunque sin duda hubo otros muchos en determinados momentos.

Seguidamente haremos un somero recorrido por el desarrollo del TEU y sus principales características, que ilustraremos con ejemplos de distintas universidades españolas, con el objeto de contar con una visión global del contexto en el que participaba el TEU de la Universidad de Sevilla, y del que difiere en poco. En este recorrido prescindiremos de los TEU andaluces, a los que dedicaremos otro apartado a continuación. Los datos de que disponemos del resto de universidades son muy heterogéneos. Hay algunos estudios —unos muy completos y otros parciales— de universidades como Barcelona, Valencia, Zaragoza, Salamanca y Santiago de Compostela, pero no disponemos de datos sobre otras muchas universidades, lo cual convierte nuestra aportación en una aproximación que, sin embargo, puede proporcionar una idea de conjunto

⁷⁵ ¿Qué es el SEU?, T. G., Cies, Madrid, 1954, p. 33.

bastante completa sobre el teatro universitario nacional a lo largo de su existencia.

El teatro que se hace en las diferentes universidades es similar, con las lógicas diferencias entre unas y otras en la calidad y la «profesionalidad» de actores, técnicos, directores de escena, etc. Los fines, que se repiten en las revistas de Falange, como *Haz*, *Jerarquía*, *Claustro* y otras de menor nombradía, son los mismos, y los asuntos también; en este sentido, solo se advierte pequeñas diferencias entre unos TEU a otros.

Tres de los objetivos fundamentales del Teatro Español Universitario: dignificación de la escena española en la medida de sus fuerzas, llegar a compenetrar de una manera absoluta a la masa estudiantil con una de las vetas más ricas de la cultura hispánica e interrelacionar la clase popular española y la clase universitaria mediante recitales, representaciones, ensayos teatrales, etcétera.⁷⁶

La fecha del inicio de la actividad varía de unas universidades a otras, aunque en casi todas comienzan a finales de los años treinta y principio de los cuarenta. Entre los TEU que iniciaron sus puestas en escena en fecha más temprana se encuentra el TEU del SEU de La Coruña, dependiente de la Universidad de Santiago, que lo hace el 25 de julio de 1939, día del apóstol Santiago, en la plaza de la Quintana. La obra elegida fue *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca. La primera representación del TEU de Barcelona está fechada el 1 de octubre de 1939. El programa doble se componía del *Auto del magná*, obra del siglo XV, y *La cueva de Salamanca*, de Miguel de Cervantes. Las primeras representaciones del TEU de la Universidad de Zaragoza comienzan en el curso 39-40, con dirección de Guillermo Fatas Ojuel.

En enero de 1943 encontramos al TEU de Ceuta representando en Algeciras *Estudiantina*, de Fernández Sevilla y Gutiérrez Sepúlveda, con dirección de José Cotilla. Esto indica la intensa actividad del SEU y su gran implantación.

⁷⁶ «Esfuerzo permanente del TEU», *Haz* (3ª época) nº 33, 24 de junio, 1941, p. 7,

El teatro clásico desempeña un papel decisivo por el número de obras representadas y por la importancia que se le concedía. Las representaciones de los años cuarenta se caracterizan por seguir fielmente las consignas del SEU, por lo que las obras clásicas o de autores afines al régimen ocupan prácticamente la totalidad de la programación, lo cual era casi «de obligado cumplimiento», ya que el teatro clásico español proporcionaba un gran número de obras que se ajustaban perfectamente al nuevo concepto dramático que se pretendía desarrollar, un teatro de calidad y portador de valores nacionales y católicos, que sirviera para propagar los principios del nuevo régimen. Como ejemplo podemos considerar la programación del TEU de Salamanca: en 1941 este TEU puso en escena *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega; en abril de 1942, y con dirección de Antonio García Boiza, representó *En Flandes se ha puesto el sol*, de Eduardo Marquina, y *El dragoncillo*, de Calderón; en 1943 incrementa su repertorio clásico con *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, y *El gran teatro del mundo*, de Calderón, con dirección de Manuel Cuevillas; en 1944, también bajo la dirección de Cuevillas, puso en escena *El sueño del anacoreta*, auto sacramental de José Martín Blanco.

En los años que restan de los cuarenta, el TEU de Salamanca continúa en la misma tónica, y así, de 1945 a 1949, José M.^a Guervós asume la dirección de los siguientes montajes: *El alcalde de Zalamea*, de Calderón (1945), *Traidor, inconfeso y mártir*, de Zorrilla (1946), *Cisneros*, de José M.^a Pemán, *El gran teatro del mundo*, de Calderón (1948) y *Los amantes de Teruel*, de Tirso de Molina (1949).

En 1946, el director Mario Navarro llevó a escena *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara, y el 4 abril de abril el TEU, en colaboración con los alumnos de 7º curso de Medicina⁷⁷, escenificó *La venganza de don Mendo*, de Muñoz Seca. En 1947 puso en escena *Traidor, inconfeso y mártir*, de Zorrilla. En 1948 el TEU colaboró en esta ocasión con alumnos de la Facultad de Ciencias para llevar a cabo la puesta en escena de *Teresa de Jesús*, de Eduardo Marquina.

⁷⁷ Entonces los estudios de Medicina tenían un año más de duración.

En 1949 el TEU inauguró el Colegio Mayor María de los Ángeles con *La cueva de Salamanca*, de Cervantes, *Con un saco por la calle*, de Álvaro de Laiglesia, y fragmentos de *Los amantes de Teruel*, de Tirso. En abril, en el teatro Bretón escenificó *Cisneros*, de Pemán. Y la década siguiente comenzó en la misma línea con una velada organizada por la Sección Femenina con motivo de la festividad de santa Teresa, en la que este TEU puso en escena *El gran teatro del mundo*, de Calderón. El 30 de noviembre, el director Julio G. Morejón montó *La guarda cuidadosa* y *La cueva de Salamanca*, de Cervantes, con motivo del XVII aniversario del SEU.⁷⁸

En la programación de estos años podemos observar la preponderancia del teatro clásico y la diversidad de autores, aunque como en el resto de los TEU los autores más representados fueron Cervantes y Calderón. Igualmente observamos la variedad de géneros dentro del teatro clásico que se llevaron a escena en la época, con comedias, entremeses y autos sacramentales. También se puede apreciar la presencia de autores afines al régimen como Marquina, y Pemán, ambos con obras históricas y de contenido religioso. También está representado el teatro de humor con Álvaro de Laiglesia y Muñoz Seca. Aunque en el repertorio de los diferentes TEU eran menos frecuentes las comedias, en Zaragoza el TEU sí representó en la segunda mitad de los años cuarenta abundantes títulos de comedias, que alternó con obras clásicas. Algunos de estos títulos fueron *La plasmatoria*, de Muñoz Seca, o *El tímido Serafín*, de Julián Ayesta.

En los años cuarenta también existieron excepciones en las carteleras del teatro universitario, como en el TEU de Valencia, que en mayo de 1946 puso en escena dos representaciones acompañadas de sendas conferencias: *Asesinato en la catedral*, de Elliot, con traducción y dirección de Francisco Carreres, y *La voz humana*, de Cocteau, que contó con la dirección de Antonio Tormo. Destaca la

⁷⁸ José Antoni Pérez Bowie, «El TEU salmantino: treinta años de actividad teatral universitaria (1940-1969)»; en *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Luciano García Lorenzo (ed.), Consejo Superior de Investigaciones Científica. Instituto de la Lengua Española, Madrid, 1999.

modernidad y lo inusual de ambos títulos en estos tempranos años, en los que la presencia de autores extranjeros era considerada por muchos un elemento perturbador de la conciencia y las costumbres españolas:

En los últimos tiempos se ha desvirtuado nuestro Teatro, se ha corrompido, infiltrándose en él extranjerismos y modalidades absurdas que le han hecho perder el sabor y espíritu genuinamente españoles que tuvo en la época en que nuestras letras resplandecían y nuestros poetas descollaban sobre los literatos de otras naciones. No fuimos nosotros los que copiamos, sino los estudiados e imitados.⁷⁹

Aunque esta idea sobre el teatro extranjero como elemento contaminante no era compartida por todos y fue variando paulatinamente.

En relación a los clásicos europeos, su puesta en escena es esporádica en todas las épocas. Los más representados son Shakespeare, Molière, Goldoni y Schiller. En 1960, el TEU de Valladolid participó con *La posadera*, de Goldoni, en un concurso regional de teatro universitario que se celebró en Madrid, frente al resto de los TEU, que se inclinó por textos contemporáneos. En 1962, el TEU de Murcia puso en escena *La tempestad*, de Shakespeare, dirigida por José Antonio Parra. En octubre de 1963, el TEU de Zaragoza escenificó *Volpone o el Zorro*, de Ben Jonson, bajo la dirección de Juan Antonio Hormigón.

Sobre la puesta en escena de los espectáculos no existe mucha información de la primera época, pero sí la suficiente como para hacernos una idea de sus líneas maestras. Siguiendo la línea marcada por las primeras representaciones del Teatro Nacional de Falange tras la guerra civil, en ocasiones se utilizan espacios arquitectónicos únicos para potenciar la espectacularidad. Así, siguiendo esta tónica, en Zaragoza se representó ocasionalmente en el patio de la Audiencia Territorial, e igualmente, en Salamanca sirvió de escenario el patio del Seminario Mayor. En otras ocasiones se contaba con escenografía y vestuario traídos desde Madrid pertenecientes al Teatro Nacional de Falange, como sucedió en marzo de 1942 en el montaje de *El monje Blanco*, de Marquina, puesto en escena por el TEU

⁷⁹ *La Gaceta Regional*, 2 de enero de 1940.

de Santiago. Durante los años cuarenta fue habitual contar con música y danza en directo en numerosas representaciones. En este sentido, uno de los espectáculos que debió destacar fue el realizado por el TEU de Valencia en 1942, como homenaje a san Juan de la Cruz, en el cual se recitaron y dramatizaron poemas del autor, junto con un concierto vocal de música polifónica de la época bajo la dirección del catedrático Sánchez Castañer. Todo encaminado a la dignificación de la escena española:

Mientras el teatro comercial llena la escena española de repugnantes engendros, a veces aplaudidos por una crítica rastrera y gacetilluda, el Teatro Español Universitario levanta su estandarte en toda la piel hispánica para recordar un pasado teatral espléndido y actualizar hermosamente ese pasado en representaciones contemporáneas llenas de respeto y de amor.⁸⁰

La actividad, sin embargo, fue desigual en las distintas universidades. Algunas realizaron numerosas puestas en escena durante esos años, como por ejemplo la de Barcelona, que solamente en 1943 escenificó siete obras de los autores Calderón, Pemán, Alarcón, Tirso, Marquina y Shiller. En esta etapa, el director del TEU barcelonés era Jorge Kollman. En el polo opuesto nos encontramos al TEU de Santiago, que estuvo sin llevar a escena ninguna obra desde 1943 a 1949.

De cada montaje se hacía únicamente una representación, y solo ocasionalmente dos. Hubo no obstante algunas excepciones, como *La Numancia*, de Cervantes, llevada a escena en 1948 por el TEU de Valencia, con dirección de Sánchez Castañer y de la que realizaron ocho representaciones, debido al éxito de público. En las décadas posteriores sigue siendo igual, aunque cada vez más, y sobre todo en los años sesenta, los estudiantes intentan rentabilizar el esfuerzo realizado con las puestas en escena y poder hacer más funciones.

En los años cincuenta se produce en algunos TEU la tendencia a constituirse en teatro de cámara o experimental, como el Teatro Universitario de Ensayo (TUDE), que se crea en la Universidad de Valencia sobre 1950; o el TEU de Santiago, que

⁸⁰ «Esfuerzo permanente del TEU», *Haz* (3ª época) nº 33, 24 de junio, 1941, p. 7.

entre 1955 y 1959 pasa a denominarse Teatro Experimental, aunque sigue siendo TEU y para las competiciones oficiales recupera el nombre oficial.

Otro fenómeno que surge en los años cincuenta y que se incrementa en la siguiente década es la proliferación de grupos en las distintas escuelas y facultades. Como ejemplo mencionaremos algunas de la Universidad de Madrid que contaron en algún momento con un TEU propio, además de participar en el de distrito, denominado habitualmente TEU de Madrid: Escuela de Ingenieros Industriales, Filosofía y Letras, Medicina, Periodismo, Peritos de Telecomunicaciones, Escuela de Bellas Artes, Ciencias Políticas y Económicas, Escuela de Aparejadores, Obras Públicas, Arquitectura, Derecho, Ingenieros Navales... Destacaron por su calidad, además del de distrito, el de Ingenieros Industriales y el de Filosofía y Letras.

Paulatinamente, a partir de los años cincuenta los clásicos españoles van dejando paso a autores extranjeros del siglo XX, aunque los clásicos nunca llegan a desaparecer del repertorio de los TEU, que los siguen reponiendo con cierta frecuencia en conmemoraciones y festivales. Así el TEU de Gijón, que en 1961 puso en escena los pasos de Lope de Rueda *La tierra de Jauja y Pagar y no pagar*, y el entremés de Cervantes *El viejo celoso*, con dirección de Gonzalo Junquera. Con este espectáculo participaron los gijoneses en el Certamen de Teatro Universitario junto con los TEU de Santander, Oviedo y Santiago. También el TEU de Barcelona montó para el VIII Certamen Nacional de Teatro Universitario de 1964 *El labrador más honrado*, de Rojas Zorrilla, dirigida por Martínez del Campo.

El teatro de tema religioso se da a lo largo de todo los años cincuenta e incluso se realizan algunas puestas en escena en los sesenta. En 1954, el TEU de Zaragoza representó el auto sacramental *El discurso de la cruz*, del autor contemporáneo José M^a Zaldívar, en un montaje espectacular con escenografía del pintor Santiago Laguna y dirección de Mario Antolín, director del TEU de esa universidad. Antonio Díaz Zamora, director del TEU de distrito de Valencia, escenificó en 1965 el III Ciclo de la Pasión, compuesto por *Representación de la Pasión*, de Lucas

Fernández, y el poema de Gerardo Diego *Vía Crucis*. También en 1965, uno de los dos TEU de Peritos Industriales de la Universidad de Valladolid, denominado Grupo de Teatro de la Escuela de Peritos Industriales, representó durante la Semana Santa la obra *Proceso a Jesús*, de Diego Fabbri, en el mismo Valladolid y en varias localidades de la provincia.

Pero si los años cincuenta se caracterizan por algo es por la puesta en escena de teatro extranjero del siglo XX. Los TEU de todas las universidades contribuyeron a la difusión de autores como Priestley, Saroyan, Anouilh, Betti, Williams, Wilder, Sartre, O'Neill, Elliot, Benedetti, Barrie, Giraudaux, Giovanninetti, Ghelderode, Delaney, Schaffer, Miller, Cocteau y muchos otros. De entre los numerosos montajes citaremos la puesta en escena del TEU de Burgos en 1960 *Proceso a Jesús*, de Diego Fabri, en un interesante montaje. Durante el curso 1957-58, Fernández Montesinos, al frente del TEU de Murcia, dirigió *Mi corazón está en las montañas*, de W. Saroyan, y *El malentendido*, de Albert Camus, y en 1958 llevó a escena *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder. Y en el curso 1960-61, el TEU de Santander representó *Doce hombres sin piedad*, de Reginald Rose.

Sin embargo, la amplia difusión del teatro contemporáneo y foráneo resultó posible gracias sobre todo a la proliferación de lecturas dramatizadas. Este sistema permitía a los grupos una mayor actividad, pues de otro modo se veían limitados a una o dos puestas en escena de títulos diferentes con motivo de festividades o festivales. Las lecturas proliferaron habitualmente en las aulas magnas de las facultades o en los colegios mayores. Su implantación fue tal, que en muchas ciudades se realizaron ciclos y competiciones a lo largo de años sucesivos, en las que participaban los diferentes TEU de la ciudad y en ocasiones otras compañías aficionadas, como sucedió en Logroño, donde a finales de 1960 el departamento de Actividades Culturales del SEU organizó el I Concurso de Teatro Leído.

A partir del estreno por parte del Teatro Popular Universitario de obras de Miguel Mihura (1952) y Enrique Jardiel Poncela, grupos como los de San Sebastián, Burgos, Santander, Oviedo y otros muchos representaron también a estos autores. En los primeros años cincuenta llegaron autores contemporáneos

españoles, paralelamente a una mayor politización en algunos TEU. Uno de los más representados fue Alfonso Sastre (estrenado por el TPU en 1953). A finales de los años cincuenta y finales de los sesenta, un TEU como el de La Laguna montó cuatro obras de este autor: *La sangre de Dios*, *Escuadra hacia la muerte*, *La cornada* y *La mordaza*. También se representó, aunque en menor medida, a Buero Vallejo. Uno de los TEU que lo montó fue el del colegio mayor San Gregorio de Oviedo, que puso en escena el 23 de febrero de 1961 *En la ardiente oscuridad*, con dirección de Manuel Aramendi; o el TEU de Ciencias Políticas y Económicas de Madrid, que presentó *Historia de una escalera*, con dirección de Carlos Escalada.

Un hecho trascendente, y al que contribuyó decididamente el TEU, fue a poner en escena a los autores silenciados tras la guerra, como Federico García Lorca, Alejandro Casona, Valle-Inclán, Max Aub y Alberti. Además del espíritu reivindicativo que guiaba al TEU, consideraba que muchas de las obras de estos autores, especialmente las de Lorca, Valle-Inclán y Casona, debían formar parte de la cultura popular. Debido a las sesiones únicas y al entorno universitario resultaba más fácil a los TEU sortear la censura para sus puestas en escena. El TEU jugó un importante papel en la vuelta de Lorca a los escenarios. El 7 de marzo de 1952, una fecha temprana si la comparamos con el teatro comercial, el TEU de Salamanca, con Samuel Begué como director, puso en escena *La zapatera prodigiosa* en el Teatro Coliseum. El TEU de Barcelona lo hacía en el curso de verano para estudiantes extranjeros de 1958, con *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. En marzo de 1960, el TEU de Zaragoza, después de un par de lecturas de distintas obras del autor granadino, consiguió que la familia le autorizara a representar *La zapatera prodigiosa* en el Teatro Eslava de Madrid, con dirección de Alberto Castilla. A partir de ese momento, otros TEU, como los de Valencia, Murcia, Valladolid..., se sumaron a las representaciones del autor. No obstante, debemos recordar que la primera representación de una obra de García Lorca después de la guerra la realizó el TEU de Zaragoza durante el curso 1939-40, que puso en escena *La zapatera prodigiosa* y *Bodas de sangre*. Miguel Ángel Ruiz Carnicer lo atribuye a «... la ignorancia de la censura zaragozana, por

un lado, y a la irregularidad y el carácter único de las representaciones del TEU, por otro»⁸¹.

A finales de los años cincuenta, los grupos universitarios de Valencia, Zaragoza, Santiago, Oviedo... comienzan a representar a Alejandro Casona con cierta asiduidad. Pero uno de los pioneros es el TEU de San Sebastián, que en 1957 realizó las lecturas de *La barca sin pescador* y *Los árboles mueren de pie*, texto desconocido en España. El éxito fue tal que tuvieron que repetir la sesión.

La incorporación de Valle-Inclán al repertorio del TEU se realiza en fechas parejas. Entre los primeros en poner en escena a este autor está el TEU de Zaragoza, que en el otoño de 1957, con dirección de Miguel Agüeras, escenifica en Barcelona *La cabeza del bautista* (el TEU zaragozano fue uno de los que más representó a este autor, recordemos el memorable montaje realizado por Juan Antonio Hormigón de *La hija del capitán*, ya en la década siguiente); y el TEU de Barcelona estrenó en 1959 *Farsa de la enamorada del rey*, con la dirección de Josep M^a Loperena. A estos grupos les siguieron los de San Sebastián, Gijón y otros muchos.

La obra de Max Aub fue llevada a escena más tardíamente. En 1963, el TEU de la Facultad de Derecho de Madrid, dirigido por Carlos Rodríguez Sanz y Carlos Benítez, puso en escena *Narciso*, de Max Aub. En el curso 1964-1965, el TEU de Valencia, con la dirección de Antonio Díaz Zamora, puso en escena un espectáculo sobre el amor y los celos compuesto por *El celoso y su enamorada*, de Max Aub, *Los muñecos del padre Fidel*, de Valle-Inclán, y la segunda parte de *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca. Ya en las postrimerías del TEU se representó a Rafael Alberti. De este autor, el TEU de Filosofía y Letras de Valladolid puso en escena *El adefesio*, dirigida por José Luis Reinoso, durante el Certamen Universitario de enero de 1965.

⁸¹ Miguel Ángel Ruiz Carnicer, «De la agitación fascista al compromiso social. Contexto histórico y trayectoria del TEU de distrito de Zaragoza»; en *Teatro Universitario en Zaragoza 1939-1999*, Jesús Rubio Jiménez (coor.), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2000.

Solo esporádicamente aparecieron autores como Azorín y Baroja en las programaciones del TEU. Unamuno, en cambio, gozó de mejor fortuna, y mereció la atención de los TEU de Burgos, Salamanca, La Laguna e Ingenieros Industriales de Madrid, entre otros, aunque algunas de sus obras no estuvieron exentas de críticas.

En consonancia con el continuo espíritu de renovación que querían llevar a la escena y con su intento de conectar con la realidad social, los miembros del TEU van incorporando en los años sesenta a los llamados autores de la generación realista en evolución, como los denomina César Oliva. Así, en 1962 el TEU de Logroño realizó una interesante lectura de la obra de José María Rodríguez Méndez *Los inocentes de la Moncloa*, dirigida por Carmelo Romero. En noviembre de 1963, el TEU de San Sebastián actuó en la Mansión Internacional de París con un programa compuesto por *La camisa*, de Laura Olmo, *La epidemia*, de Leopoldo Martínez Fresno, y *Fútbol*, de José María Bellido (Premio Guipúzcoa de Teatro 1963). La dirección de estas escenificaciones fue responsabilidad de Jaime Azpilicueta. A la exitosa representación de *La camisa* asistió su autor. Pero, sin duda, el más representado fue Carlos Muñiz y su obra *El tintero*. Citaremos la puesta en escena de esta obra que llevó a cabo el TEU de Burgos en el verano de 1960, con motivo de los cursos de verano para extranjeros.

Conforme la implicación política de los miembros de los TEU era mayor y estos se alejaban de los presupuestos ideológicos del régimen, crecía su deseo de utilizar el teatro como herramienta de concienciación del público y fueron haciéndose más presentes obras de autores fuertemente comprometidos, como Bertold Brecht o Max Frisch, que en los años sesenta se representaban desde el TEU de Barcelona, hasta el de Cartagena.

Por el contrario, el propósito del TEU de dar a conocer autores noveles solamente se llevó a cabo esporádicamente, al igual que las giras por poblaciones alejadas de los circuitos teatrales establecidos. Estas campañas tuvieron más presencia en la última etapa. Por otra parte, aunque de forma ocasional, en los años cincuenta

y sesenta comienzan a representarse en Cataluña, Valencia y Galicia algunas obras en sus lenguas respectivas.

En cuanto al rigor y la calidad de los montajes de estas obras, la mayoría de los TEU carecía de medios y en el mejor de los casos se limitaba a escenografías muy discretas, e incluso en ocasiones hasta los ensayos eran insuficientes. Muchos grupos recurrieron a entidades privadas e instituciones para sufragar en parte los gastos ocasionados por las puestas en escena. Solamente algunos TEU, generalmente de larga trayectoria, contaban con más recursos, que en muchas ocasiones estaban condicionados a su participación en certámenes universitarios españoles o europeos.

Estas limitaciones no fueron sin embargo obstáculo para que los TEU desempeñaran un papel importante en la cartelera, especialmente en ciudades pequeñas, a las que las compañías profesionales no llegaban o lo hacían en muy contadas ocasiones. Este sería, por ejemplo, el caso del TEU de La Laguna. Desde 1940, la situación escénica de las islas fue difícil, y aparte del teatro subvencionado, como la compañía de José Tamayo y alguna otra de zarzuela, resultaba difícil contemplar en sus escenarios espectáculos profesionales. El motivo fundamental de este déficit era que a las compañías profesionales no les resultaba beneficioso desplazarse desde Madrid o Barcelona. Fueron las compañías no profesionales, y muy especialmente las del TEU, las que ocuparon su lugar y alentaron dentro de sus posibilidades la afición al teatro. En los primeros años, estas compañías aficionadas o universitarias montaron únicamente obras de teatro clásico, pero ya en los años cincuenta, aunque sin abandonar del todo el teatro del Siglo de Oro, se aventuran con otros autores, como Alfonso Sastre, Arthur Miller, Priestley o Montherlan.

Es difícil valorar la calidad dramática y artística de los diferentes TEU, pues la mayoría atravesó vicisitudes de todo tipo, pero sí es cierto que algunos alcanzaron un excelente nivel en determinados momentos, asociados habitualmente a la figura de un director especialmente dotado para la puesta en escena y/o la dirección de actores y que en ocasiones dieron el salto a la categoría

profesional. Además de los TEU de Sevilla y Granada, que gozaron de prolongadas etapas de un gran nivel, en el resto del territorio nacional destacaron los de Madrid, Barcelona, Zaragoza, Valencia y Murcia, mientras que los de Valladolid, Santiago, Salamanca, Oviedo y La Laguna ejercieron una encomiable labor, pero, en general, algunos escalones por debajo en el plano artístico y con menos continuidad.

A partir de mediados de los años sesenta, en que el TEU prácticamente desaparece para dar paso al teatro independiente, el panorama escénico universitario es ocupado por la Federación Nacional de Teatro Universitario. Durante los últimos años sesenta y primeros de los setenta hubo pocas compañías universitarias que continuaran con la actividad escénica. Entre las que lo hicieron, destacaremos el Teatro Universitario Alarife, de Burgos, activo de 1967 a 1970 inclusive, el de la Universidad de Palma de Mallorca y el Teatro Universitario de Murcia (1967-1977), caracterizado por su calidad y sus aportaciones a la escena.

Al margen de los TEU de distrito, desde un primer momento se constituyó un **TEU Nacional**, vinculado a la Universidad de Madrid. En teoría al menos, la misión de este TEU Nacional consistía en recoger los mejores valores de todos los TEU repartidos por el territorio nacional y servir de ejemplo y dirección al resto.

Como ya hemos dicho, el SEU le encomienda a Modesto Higuera la puesta en marcha de un TEU Nacional en enero de 1941. Higuera ostentó la dirección de esta entidad hasta diciembre de 1951, cuando fue contratado para dirigir el Teatro Nacional de la República Dominicana. Durante su etapa al frente del Nacional, fue también asesor de los TEU provinciales. Desde luego, puede afirmarse que la influencia de la dirección de Modesto Higuera no es ajena a la elevada calidad del teatro realizado en esta etapa, y así lo reconoce la crítica mediática de la época.

El Teatro Nacional representó con cierta asiduidad en los teatros nacionales, especialmente en el Español, y otros espacios escénicos habituales de su actividad fueron el teatro Lara y el Infanta Beatriz. La institución contaba con recursos, y la labor de Modesto Higuera se apoyaba en magníficos profesionales, como el

escenógrafo José Caballero, Mampaso, Juan Antonio Morales, Juan Ismael, Acha y Aguirre, e incluso en ocasiones en actores profesionales, como M^a Jesús Valdés, aspectos estos que no pasaban inadvertidos ni al público ni a la crítica, que destacaba tanto el lujo de las escenografías y los vestuarios como la interpretación de los actores. El TEU Nacional se constituyó en un ejemplo no solo para el resto de los TEU, sino también para las compañías privadas.

En una entrevista que le hace el diario *Levante* el 2 de junio de 1947, Modesto Higuera declara que la compañía montaba dos tipos de obras, unas más convencional para el gran público y otra en sesiones exclusivas, de carácter más experimental (más propio del teatro de cámara) que servían de ensayo para nuevas fórmulas que posteriormente incorporaban a los programas habituales: «probamos nuevos modos y nuevas inquietudes, que trasladamos a este una vez conocida su bondad». Como método de trabajo, Higuera reconoció utilizar el Teatro de Síntesis de Theodore Komisarshvsky:

Según esta teoría todos los artistas tienen que ceñirse a una unidad interpretativa, deben sentir la obra de una manera exacta. Komisarshvsky decía que hay que tratar la obra dramática como si fuese una sinfonía, con *allegro*, andante y presto. En realidad se trata de trasvasar la idea dramática sin rigidez, sin mecanización, o sea, esencialmente con el factor humano emocional. Ataqué la gesticulación parlante exigiendo en el medio expresivo el énfasis, si era necesario, y la pausa, que en el teatro tanta importancia tiene.⁸²

El TEU Nacional estaba inscrito en el SEU y como tal participaba en todos aquellos actos que este promovía, como la Fiesta de la Raza, la conmemoración de la Purísima Concepción o una gala en honor de Franco como la celebrada en San Sebastián. También compartía plenamente los objetivos de Falange respecto al teatro. De este modo se expresa en un recorte de periódico encontrado:

Los Teatros Universitarios, dentro de los escasos medios que poseen, luchan constantemente por dignificar la escena, y en esa revalorización de clásicos o presentación de autores contemporáneos extreman su esfuerzo interpretativo

⁸² Manuel Gómez García, *Un hombre de teatro. Modesto Higuera. El maestro y la asamblea*, Gráficas CARO, Madrid, 2006, p. 43.

para ofrecer un ensayo dramático apoyado en los eternos valores anteriormente citados, o sea la armonía entre el gesto y la palabra.⁸³

El TEU Nacional hace su debut el 23 de marzo de 1941, en el Teatro Español, con un programa doble: *La mujer por fuerza*, de Tirso de Molina, y la obra en un acto *Navidades en la casa Bayard*. La dirección escénica fue de Modesto Higuera y, según el programa, la plástica y los figurines correspondían a José Caballero y J. J. Morales. A esta representación siguieron numerosas puestas en escena y giras por toda la geografía española, así como la participación en la IV Delfiada Internacional de Universitarios en Saarbrücken (1955), y representaciones en otras ciudades alemanas, en Francia, Portugal y Marruecos. José Luis Sampedro, en el *Diario de Madrid* del 28 de noviembre de 1955, escribe: «Párrafo aparte merece la dirección de Modesto Higuera, que lleva presentadas con esta, aproximadamente desde 1939 hasta la fecha, cuarenta obras de noveles», la mayoría de ellas al frente del TEU Nacional.

Respecto al repertorio clásico, Modesto Higuera introduce títulos poco habituales, como las comedias de *Santiago el Verde* y *San Isidro Salvador*, de Lope de Vega, y *El borracho*, de Quiñones de Benavente. En muchas ocasiones es el propio Higuera el responsable de la adaptación de los textos.

Desde el primer momento, y adelantándose al resto de los TEU, alterna en su repertorio los clásicos españoles con autores contemporáneos. En el programa de mano de *Navidades en la casa Bayard* (1949) se defiende —seguramente lo escribiría el mismo Modesto Higuera— la representación de la obra de Thornton Wilder: «Pocos son los valores que se salvan de esta decadencia actual del teatro, que muchos creen solamente retórica; pero, entre estos pocos, Thornton Wilder figura por derecho propio».⁸⁴

⁸³ Recorte encontrado en el Fondo López Rubio (archivo CDAEA). Aunque es evidente que se trata de una reseña periodística, no identifica el diario y la fecha (1945) aparece manuscrita.

⁸⁴ Programa de mano de *La mujer por fuerza*, de Tirso de Molina, y *Navidades en la casa Bayard*, de Thornton Wilder (archivo CDAEA), 1941.

Seguidamente relacionaremos los montajes de este TEU: *Cinco caminos*, de Julio Alejandro; *Puebla de las mujeres*, de los Álvarez Quintero; *Ático izquierda*, de Julio Ayesta; *El medallón de topacios*, de Vital Aza; *Retablo de Navidad*, de Ballesteros e Higuera; *Los despachos de Napoleón y Juana de Arco*, de Bernard Shaw; *La vida es sueño*, *Auto del rey San Fernando*, *Los encantos de la culpa* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón de la Barca; *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro; *El juez de los divorcios*, *Elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa*, *Los habladores*, *El retablo de las maravillas* y *La cueva de Salamanca*, de Miguel de Cervantes; *La ciudad lejana* (réplica dramática del cuento ruso *Ak y la humanidad*), de Alberto Crespo y Julián Ayesta⁸⁵; *El maestro de rondar*, de Ramón de la Cruz; *Égloga de Plácida y Victoriano*, de Juan de la Encina; *¿Dios con nosotros?*, de Vicente Escrivá y Armando Ocano; *Atardecer*, de Ferguson; *El ayunador*, de Eurico de Fulchignoni; *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín; *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández; *El celoso por infiel*, de Eusebio García Luengo; *Retablo del ángel, la pastora y el hombre*, de José García Nieto; *Fausto*, de Goethe; *La posadera*, de Carlo Goldoni; *Ritmo de juventud*, de González Aller y Morales; *El caso de la mujer asesinadita*, de Álvaro de la Iglesia y Miguel Mihura; *La guerra es el hombre*, de La Iglesia y Haro; *A las seis, en la esquina del bulevar*, de Enrique Jardiel Poncela; *Exámenes*, de Antonio Lara (Tono); *El monje blanco*, *La ermita, claros, serenos*, de Lope Mateo; *Jinetes hacia el mar*, de John Millington Synge; *La mujer por fuerza*, *El burlador de Sevilla*, *La prudencia en la mujer* y *La villana de Vallecas*, de Tirso de Molina (esta última en adaptación de José García Nieto); *El lindo Don Diego*, de Agustín Moreto; *Zona de peligro*, de Eugente O'Neill; *El divino impaciente*, de José María Pemán; *Las mujeres en la calle*, versión de un cuento de Quevedo; *El potetando y el alquimista*, de Quevedo; *Los sacristanes burlados* y *El borracho*, de Quiñones de Benavente; *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla; *Pliego de romances moriscos*, de Luis Rosales y Luis

⁸⁵ Este cuento del escritor ruso Jefem Sosulia ya fue dramatizado por la escritora española Halma Angélico, de militancia anarquista, y estrenado en el Madrid republicano de 1938. El programa del SEU que anuncia su representación ya en la España franquista, y que adjudica la adaptación a Crespo y Ayesta, se explica así: «Para hacerlo, tanto hemos tenido en cuenta el original del escritor ruso como la adaptación que se hizo para el teatro en Madrid en 1938. De ambas hemos tomado lo que nos pareció adecuado para nuestros fines ...».

Felipe Vivanco; *El bobo de cazuela, Las aceituna, El licenciado Játiva y paloma de cartón*, de José Luis Sampedro; María Estuardo, de Schiller; *El cartero del rey*, de Rabindranath Tagore (obra en la que toda la crítica coincidió en destacar la excelente interpretación de Mariloli Higuera, hermana de Modesto, que a la sazón tenía trece años, en el papel de Amal); *El casamiento engañoso*, auto sacramental moderno de Gonzalo Torrente Ballester; *El agricultor de Chicago*, de Mark Twain; *El hijo pródigo*, de Josef de Valdivielso; *El caballero de Olmedo, Santiago el verde, Fuenteovejuna, Los locos de Valencia, La siega, La dama boba, Peribáñez y el comedor de Ocaña y San isidro Labrador de Madrid*, de Lope de Vega (esta última en versión de Modesto Higuera); *Pepa la frescachona o El colegial desenvuelto*, de Ricardo de la Vega; *La senda iluminada*, de Fernando Vizcaíno Casas; y *Navidades en la casa Bayard y Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder.⁸⁶

Cuando el jiennense Modesto Higuera abandonó la dirección del TEU Nacional, su hermano Jacinto ocupó su lugar durante algún tiempo. El abandono de la dirección del TEU Nacional por parte de Higuera tuvo como consecuencia la proliferación en Madrid de los TEU de facultades. En 1953, Salvador Salazar, que había dirigido el TEU de Murcia a finales de los cuarenta, fue nombrado jefe del Servicio Nacional de Teatro, y en noviembre de 1954 jefe del TEU Nacional, al que dedicó todos sus esfuerzos.

El TEU Nacional atravesó desde entonces diversas vicisitudes y etapas, algunas de escasa trascendencia, pero destaca sobre todas su etapa final, durante la cual dependió directamente del Departamento Nacional de Actividades Culturales del SEU, entonces a cargo de Alberto Castilla. Castilla inició su actividad en el TEU en 1958, como director de teatro leído. Durante esta etapa dirigió obras de Ionesco, Saroyan, Sartre, Miller, Wilder... En 1959, ya como director de escena, dirigió la obra *El momento de tu vida*, de Saroyan, con la que participó en el Festival de Teatro Universitario Nacional. En octubre del mismo año puso en escena los entremeses de Cervantes *La guarda cuidadosa, La cueva de Salamanca y El viejo*

⁸⁶ Manuel Gómez García, *Un hombre de teatro. Modesto Higuera. El maestro y la asamblea*, Gráficas CARO, Madrid, 2006, pp. 48-49.

celoso. Y a final de año representó los entremeses en Burdeos. En 1960 dirigió *Nuestra ciudad*, de Wilder, y *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca, con la que consiguió el premio del Certamen Nacional de Teatro Universitario⁸⁷. Con posterioridad, estuvo al frente del TEU de Filosofía y Letras de Madrid, una etapa breve durante la que montó *Entremeses*, de Cervantes, que se estrenó en el Teatro Español y que también se exhibió en el Festival de Nancy. En 1964, Alberto Castilla se hizo cargo de la dirección del Teatro Nacional Universitario, al frente del cual montó ese año *El embrujado*, de Valle-Inclán, que se representó en los cursos de verano de Barcelona y de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, y en VII Festival de Teatro Latino de Barcelona. En agosto de ese mismo año, casi en paralelo, estrenó *El pasado que vuelve*, de Unamuno, en el I Festival Universitario de Arte de Ibiza. Esta obra volvió a representarse en otoño, en el Teatro Bellas Artes de Madrid, con motivo del centenario del nacimiento de su autor.

El 29 de marzo de 1965, el TEU Nacional estrenó *El círculo de tiza caucasiano*, de Brecht, en el Teatro María Guerrero. El estreno se realizó en momentos de grandes tensiones estudiantiles y de represión policial, y no estuvo exento de polémica, tanto por parte de los que apoyaban la puesta en escena de un autor como Brecht, como de los que acusaban al TEU de colaboracionista con el SEU. El otro gran montaje de esta época fue *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. La obra, preparada y montada en pleno auge de la movilización estudiantil, adquirió para el grupo un claro signo de protesta contra la situación política, y el montaje destacaba la rebelión popular contra el poder tiránico. La puesta en escena trasladó la acción a la actualidad todo lo posible (música popular y actual del siglo XX, escenografía con pintadas reivindicativas...), buscando así una mayor eficacia en la divulgación del mensaje. En abril de 1965, esta puesta en escena se estrenó en el Festival Internacional de Teatro Universitario de Parma, y, días más tarde, se representó en el Festival Mundial de Teatro de Nancy, donde obtuvo el primer premio, ex aequo con Checoslovaquia. Continuó su gira por Estrasburgo y el Teatro

⁸⁷ Jesús Rubio Jiménez (coord.), *Teatro Universitario en Zaragoza 1939-1999*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2000.

de las Naciones de París. El éxito de estas representaciones transnacionales y los elogios de la crítica abundaron en el malestar interno que había causado este montaje, y el régimen reaccionó prohibiéndolo en España y cesando a Alberto Castilla como director del TNU, que dejó de existir.⁸⁸

En 1952 surge el **Teatro Popular Universitario (TPU)**, dependiente de la Delegación Nacional de Cultura. Lo hace con pretensiones de modernización y de una mayor aproximación a la sociedad. El primer director del TPU fue Salvador Salazar, que en 1953 dirigió *Tres ventanas*, de Luis Delgado Benavente, en el teatro María Guerrero, y *Fedra*, de Séneca (que constituyó un éxito en el teatro romano de Mérida), y en 1955 *La Celestina*, de Fernando de Rojas, en versión de Felipe Lluch, con decorados y figurines del propio Salazar, que obtuvo gran éxito en el III Festival Internacional Universitario de Parma. El éxito de esta versión de *La Celestina* se repetiría en las Semanas Internacionales de Teatro de Babiera, organizadas por la Universidad de Erlangen.

Posteriormente, la dirección del TPU recae en Gustavo Pérez Puig, que da a su programación un giro más popular. A Pérez Puig se le debe el estreno en el Teatro Español de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, el 24 de noviembre de 1952. Otros estrenos del TUP son: *Una bomba llamada Abelardo*, de Alfonso Paso; *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre), en 1953 (debut del autor, independientemente de sus piezas en un acto, también con dirección de Gustavo Pérez Puig; *Cargamento de sueños*, de Sastre; *A las seis en la esquina del bulevar*, de Jardiel Poncela; *La hidalga del valle*, de Calderón; *Ifigenia*, de Eurípides; *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, y *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán.

⁸⁸ Alberto Castilla, «Diez años de teatro universitario en España y América»; en *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Luciano García Lorenzo (ed.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de la Lengua Española, Madrid, 1999.

En 1960 está al frente del TPU Juan José Alonso Millán, que entre otras obras pone en escena *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, en una gira por diferentes ciudades españolas. El corresponsal de *Primer Acto* en Palencia hizo la crítica siguiente:

El Teatro Popular Universitario, podemos afirmar, es un magnífico y armonioso conjunto, con una experta dirección, pues su montaje, la escenografía, la luminotecnia, así como sus trucos, han sido muy bien cuidados.⁸⁹

El TPU desapareció en los primeros años sesenta.

⁸⁹ Jesús Aparicio, *Primer Acto*, nº 18, diciembre de 1960, p. 61.