

Textos teatrales apologéticos del franquismo: *Notas para la creación de un Teatro nacional español*, de Federico Blas Torralba Soriano

Apologetic Theatrical Texts of Francoism: *Notas para la creación de un Teatro nacional español*, by Federico Blas Torralba Soriano

Juan Manuel Escudero Baztán

<https://orcid.org/0000-0003-0089-2785>

Universidad de La Rioja

(TESORO^{TEMT}. Teatro español desde la Modernidad temprana)

ESPAÑA

juan-manuel.escudero@unirioja.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 543-558]

Recibido: 28-10-2023 / Aceptado: 12-12-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.33>

Resumen. Este trabajo se centra en el estudio de un texto poco conocido de Torralba Soriano, *Notas para la creación de un Teatro Nacional español* (1937), como ejemplo paradigmático de los diferentes intentos apologéticos de creación de una poética de un nuevo teatro, acorde con las necesidades de legitimación cultural de la dictadura franquista. En este caso, el texto de Torralba Soriano es un buen ejemplo del tono y contenido de aquellos escritos primerizos publicados durante la guerra civil española.

Palabras clave. Torralba Soriano; *Notas para la creación de un Teatro nacional español*; textos apologéticos; Franquismo.

Abstract. This work focuses on the study of a little-known text by Torralba Soriano, *Notas para la creación de un Teatro Nacional español* (1937), as a paradigmatic example of different apologetic attempts to create a poetics of a new theater, in accordance with the needs of cultural legitimation of the Franco dictatorship. In this case, Torralba Soriano's text is a good example of the tone and content of those early writings published during the Spanish Civil War.

Keywords. Torralba Soriano; *Notas para la creación de un Teatro nacional español*; Apologetic texts; Francoism.

Desde la perspectiva teatral la Segunda República española supuso un auge sin precedentes. A una espléndida pléyade de dramaturgos se unió la proliferación de un teatro europeo que conoció abundantes éxitos en la cartelera de las principales ciudades. La difusión de las nuevas tendencias de un teatro vanguardista más allá de los Pirineos y su presencia no sólo en los grandes centros urbanos sino en muchas partes del territorio nacional señalaron un panorama rico y prolífico en propuestas y novedades. Todo parecía apuntar hacia una orquestada apuesta por parte de las élites culturales de la Segunda República de consolidación de un proyecto común de culturización teatral. Por contra, los movimientos opositores a la República, como la recién fundada Falange, eran conscientes de sus carencias estéticas, e incluso afectivas, con respecto al hecho teatral. El panorama, no obstante, cambió de manera radical con el levantamiento militar. Y la inmediata posguerra supuso una reorientación en las ambiciones artísticas de la Falange y la necesidad de articular un proyecto cultural para la nueva España, que implicaba el despertar de un interés por rediseñar una dramaturgia acorde con el resurgir del nuevo Estado. Un número no poco desdeñable de ideólogos se embarcaron en la construcción de una nueva dramaturgia teatral que partía de la premisa fundamental de dismantelar a toda costa el entramado teatral diseñado por la República¹ y sustituirlo por una nueva política cultural que planteaba una línea continuista con la cultura imperial de la España del Siglo de Oro, vislumbrada como una utópica Arcadia a la que había que volver². Nada de lo que mediara entre ese Siglo de Oro y la nueva España nacida tras la contienda había existido, y era tarea primordial volver a estrechar los vínculos entre el antiguo y el nuevo sueño imperial.

Los mecanismos precisos de esta nueva reactivación pasaron por la creación de un organismo estatal de censura teatral que fue evolucionando con el tiempo³. La intencionalidad de esta censura tenía, por supuesto, un alto componente político, pero también albergaba un ideal de elevación artística mediante el cual se

1. Ver Rodríguez Puértolas, 2008, p. 74.

2. Ver Rodríguez Puértolas, 2008, p. 88.

3. A principios de abril de 1939, acabada oficialmente la guerra, el gobierno publicó una serie de normas para los empresarios de espectáculos públicos que señalaban expresamente que toda obra escrita a partir del alzamiento del 36 debía ser sometida previamente a la censura para eliminar cualquier mención inadecuada al conflicto bélico, pero enseguida su influencia se extendió a toda obra escrita a partir de ese año, con la excepción de las obras clásicas. Ver Muñoz Cáliz, 2005, p. 37. Y también para aspectos puntuales pero muy esclarecedores sobre el alcance de esta censura, Santos Sánchez, 2013b y 2013c.

buscaba la excelencia literaria de las obras dramáticas. De paso, se convertía en un arma muy eficaz para desmontar el ambicioso proyecto teatral levantado por la República al cercenar dos de sus puntales básicos: acabar con sus dramaturgos más significativos y terminar, también, con la presencia de obras extranjeras⁴.

El segundo mecanismo esencial respondía a la necesidad de establecer una línea continuista de un teatro que hundía sus raíces en la rica tradición clásica del teatro hispano, que coincidía punto con punto con la exaltación histórica del pasado glorioso del imperio. Este segundo aspecto, a diferencia de la bien pautada censura teatral, se desarrolló de una manera muy desigual y asistemática a finales de la Guerra Civil⁵. Las élites intelectuales de la Falange advirtieron enseguida la necesidad de un control más férreo en el diseño de esta nueva dramaturgia nacional. Fruto de la necesidad de un proyecto más organicista fueron la creación de una red de teatros nacionales y la aparición de una serie de ensayos, de textos apologéticos, que intentaban afinar más el contenido ideológico de ese nuevo teatro⁶.

Sobre el primer punto cabe destacar esa reacción de una red de Teatros Nacionales⁷ a los que se fueron añadiendo varios teatros de la capital como el María Guerrero que el 27 de abril de 1940, bajo la dirección de Luis Escobar estrenaba para conmemorar el alzamiento nacional del 18 de julio el auto sacramental calderoniano, *La cena del rey Baltasar*, mientras que Felipe Lluch⁸ hacía lo propio en el Teatro Español con una versión de *La Celestina*⁹.

Sobre el segundo, los primeros textos apologéticos a este respecto se circunscriben a los inicios de la Guerra Civil, o inmediatamente tras su finalización. Son el principio de una larga estela de apropiaciones ideológicas de productos culturales por parte del régimen, que conforman un puñado de hitos significativos para la historia de la literatura. Algunos de estos hitos vienen representados por textos de algunos intelectuales y escritores afectos al nuevo régimen, como Torrente Ballester y su «Razón y ser de la dramática futura»¹⁰, «Letras» de Manuel Iribarren¹¹, diversos escritos de Giménez Caballero¹², el ensayo de Felipe Lluch (inédito aún como texto completo¹³), titulado *Del gran Teatro de España* en el que intenta llevar

4. Como señaló Eduardo Marquina, el teatro español necesitaba «librarse de las herejías europeas» (citado por Schwartz, 1965, p. 562). La presencia de obras extranjeras tuvo, de esta manera, un protagonismo muy exiguo en la inmediata posguerra española (London, 1997).

5. Ver García Álvarez, 1990, p. 204; y Martínez Cachero, 2009, p. 116.

6. Ver Escudero Baztán, 2020.

7. Ver Aguilera Sastre, 2002, p. 350.

8. Para la biografía y el itinerario profesional y personal de Lluch es de lectura obligada la monografía de García Ruiz, 2010. Las inquietudes teatrales de Lluch son palpables ya en 1935, cuando participó con varios artículos en el tricentenario de la muerte de Lope de Vega. Ver Escudero Baztán, 2017 y García Ruiz, 2018.

9. Ver García, Ruiz, 2010, pp. 277 y ss.

10. Ver Escudero Baztán, 2021.

11. Ver Escudero Baztán, 2022.

12. Giménez Caballero, 1940-1944, 1943-1950, 1951 y 2009.

13. El texto ha sido recientemente publicado de manera parcial por mi colega Víctor García Ruiz (2018), a quien agradezco me dejase leer el texto completo mecanografiado. Ya en 2002 el propio García Ruiz

a cabo el relato cabal de una historia sumaria del teatro español¹⁴, o las *Notas para la creación de un Teatro Nacional español* de Federico Blas Torralba Soriano, de las que me ocupó en este trabajo¹⁵.

De manera muy esquemática, podría decirse que este proyecto orgánico de la Falange fracasó en su empeño de llevar a cabo una renovación triunfante del teatro¹⁶. Un fracaso motivado por un cúmulo de razones que tienen como eje axial la desafección que recibió por parte de público y lectores. La aparentemente bien orquestada política de difusión a través de una serie de textos apologeticos tuvo un alcance más bien pequeño, pues la mayoría de estos tuvo una escasa repercusión por distribuirse a través de medios de muy escaso alcance o a través de cauces eminentemente universitarios, o como el caso de Lluç a través de textos que permanecieron finalmente escondidos en un cajón. Está claro, también, que el público dio la espalda a ese nuevo teatro y los Teatros Nacionales se vieron obligados por supervivencia económica a volver a llevar a las tablas dramas convencionales que en parte habían triunfado antes en el teatro de la República. La tan ansiada y pretendida supresión de la iniciativa privada en el entramado teatral se vio *de facto* anulada por la presión de empresarios y público que prefirieron adoptar fórmulas teatrales más ligeras, conectadas directamente con el gusto del teatro de evasión anterior a la contienda¹⁷. No obstante, como señala con acierto Santos Sánchez, «se consiguió, sin embargo, una teatralización de la vida pública, con claros ejemplos en las ceremonias orquestadas en torno a la figura de Franco» o de otros próceres ilustres de la patria renacida¹⁸.

Nació Federico Blas Torralba Soriano el 31 de agosto de 1913 en Zaragoza. Estudió Derecho en Salamanca y Filosofía y Letras en la Universidad de Zaragoza. En 1956 se doctoró por esa misma universidad con la tesis *Aportaciones para el estudio y la historia de la miniatura francesa: Libros de Horas miniados conservados en Zaragoza*, publicada unos años después como *Libros de Horas miniados conservados en Zaragoza*¹⁹. Allí inició su carrera como profesor de Historia del Arte en 1941. Y en 1965 obtuvo la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo, luego la de la Universidad de Salamanca y finalmente en 1972 la de la Universidad de Zaragoza. Sus investigaciones abarcaron distintos campos desde el arte contemporáneo al arte japonés, siendo autor de numerosas publicaciones, entre las que destacan las dedicadas a Francisco de Goya o las activas campañas de difusión del arte contemporáneo a través del Grupo Pórtico, y como responsable, junto

había dado noticia de la existencia de la obra anónima de Lluç.

14. Una «historia interna» (Diario 4 ene. 1939). Ver García Ruiz, 2018, p. 101. El texto fue compuesto en Madrid, hacia los últimos meses de la Guerra Civil española.

15. Una documentada introducción a buena parte de estos textos puede verse en Mainer Baqué, 2013, pp. 437-505. En su novela *Juego limpio* (1959), María Teresa León dio un retrato muy personal de todo aquel mundo de la guerrilla teatral de la Alianza durante la Guerra Civil, e incluso del propio Felipe Lluç.

16. Sigo el completo panorama que describe Santos Sánchez, 2013a.

17. Ver García Ruiz, 1997.

18. Santos Sánchez, 2013a, p. 512.

19. *Libros de horas miniados conservados en Zaragoza*, 1962 (2.ª edición, 2007).

a Antonio Fortún, de las galerías Kalós y Atenas²⁰. A partir de los años cincuenta estuvo estrechamente ligado a la Institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial de Zaragoza donde ocupó la cátedra²¹ «Goya». Fue también director de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, entre 1992 y 1997, y académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, y académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Recibió en 2008 la Orden del Sol Naciente del Japón «por sus destacadas labores en el fortalecimiento de las relaciones culturales entre España y Japón durante un largo tiempo²²». Cuatro años más tarde fallecía en su ciudad natal a la edad de 98 años, después de haber publicado numerosos escritos sobre arte contemporáneo y unas interesantes *Notas para la creación de un Teatro Nacional español*, que llevó a la imprenta con 24 años, publicadas en 1937 (Zaragoza, Tip. Eduardo Berdejo Casañal²³).

Estas *Notas* deben leerse como un intento de aproximación más atemperado de una defensa férrea de un teatro digno del resurgimiento de la Nueva España (lejos de las proclamas falangistas de la creación de una nueva dramaturgia nacional que pueden leerse en otros textos similares, más apologéticos e incluso viscerales²⁴), y centrado sobre todo en aspectos estrictamente técnicos y de posibilidades escenográficas. Quizá la única parte del opúsculo que pudiera sugerir cierta orientación política de adhesión al régimen sean los primeros epígrafes (que conforman un primer bloque temático) que el autor dedica a la definición esencial de ese Teatro Nacional (epígrafe I); al condicionante histórico (epígrafe II); al concepto de nacionalismo (epígrafe III); al desarrollo de la idea de un teatro nacional, pero no de carácter central (epígrafe IV); a la idea de un teatro independiente (epígrafe V); y, finalmente, a la viabilidad económica de este teatro (epígrafe VI).

La idea troncal que define este Teatro Nacional es su declarada oposición a un teatro pretérito que se considera en su conjunto un arte decadente, que se perfila a través del principio de un teatro desviado del «gusto y el interés del público» (p. 13). Cabe relacionar la decadencia de un teatro que da la espalda al receptor, con el concepto de pérdida de utilidad pública. El responsable directo de esta desafección es, sin duda, el empresario, preocupado por el aspecto lucrativo, y desatendiendo por entero «educar los gustos del público, contentándose con presentar siempre obras

20. «Fallece el catedrático emérito Federico Torralba», en *El Periódico de Aragón*, 23 de abril de 2012, y Sepúlveda Sauras, «Al Dr. D. Federico Torralba. In Memoriam», en *Sesión necrológica en memoria del Excmo. Señor Don Federico Torralba Soriano*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 2019, pp. 5-18.

21. Borrás Gualis, «Torralba Soriano, Federico B.», en *andalan.es*, 23 de abril de 2012.

22. «Federico Torralba, distinguido con la Orden del Sol Naciente», en *Heraldo.es*, 29 de abril de 2008.

23. El texto debió de tener relativo éxito (o quizá la tirada de la edición de 1937 fue muy corta), pues la misma editorial volvió a reeditarla un año más tarde, en 1938. Para las citas tomo el texto de 1937. El de 1938 solo añade alguna errata más. Hay ejemplares de ambas ediciones en la Biblioteca Nacional de España (respectivamente, 3/116123 y VC/1445/43).

24. No hay nada en el texto de Torralba Soriano que señale (Rodríguez Puértolas 1986, vol. 1, p. 252) «una vuelta al Siglo de Oro y al catolicismo imperial que impregnaba a aquel teatro». Más detalles en Gómez Díaz, 2006, pp. 101-102.

semejantes, sin renovarse ni intentar perfeccionamientos de ninguna especie»²⁵ (p. 13). Al hilo de esta idea, señala Torralba Soriano con buen tino que el problema fundamental radica en el desinterés de los distintos gobiernos «que no supieron o quisieron darse cuenta del problema (y no dudo en darle este calificativo, ya que el teatro tiene enorme trascendencia en la educación social y estética del público)» (p. 13). Lo vergonzoso, apostilla, es que verdaderas joyas del teatro español se representen con éxito fuera de las fronteras de España, y sean prácticamente desconocidas en suelo patrio. Así que: «estamos en el momento más adecuado para llegar al resurgimiento de nuestro teatro: para que pueda rivalizar dignamente con el extranjero y que, en la nueva España, con la representación digna y artística de nuestros clásicos, a la par que, de las grandes producciones extranjeras, se dé origen al nacimiento de obras y autores también nuevos» (p. 14).

Resulta curioso que la perspectiva de este nuevo teatro case bien con los tiempos históricos convulsos que vive España, no por dirigirse hacia una orientación ideológica de propaganda cultural del resurgir de una Nueva España, sino por obedecer a cuestiones puramente de carácter estético (e incluso morales): «ahora más que nunca los ojos y el espíritu deben buscar aquello que los aisle y les muestre algo opuesto a lo que ven cotidianamente: lo feo y desagradable sustituido durante unas horas por lo bello y agradable» (p. 14). Estamos en los comienzos todavía inciertos de la Guerra Civil (apenas seis meses desde el estallido de la contienda) y en este ambiente bélico no deja de sorprender la aseveración de Torralba Soriano de que, y cito: «la Historia nos indica que casi todas las grandes etapas guerreras han llevado tras de sí o han sido contemporáneas de espléndidas floraciones culturales [...] cuanto se tenga pensado y preparado contribuirá a que la nueva España quede constituida hasta en sus más pequeños detalles con la máxima rapidez» (p. 14). De nuevo, el teatro se concibe como un potente catalizador para la educación futura de un pueblo y su cultura («un teatro bien conducido es una magnífica escuela para el futuro de un pueblo y su cultura», p. 15).

También, se trata de un teatro «nacionalista», no porque contenga elementos exclusivamente de ámbito nacional, sino porque prevalece la idea de que lo foráneo pueda encajar en el molde previo de lo nacional, lo propio de la Nueva España (p. 15):

lo interesante es hacer una obra «nacional», o sea: que el espíritu que lo informe sea nuestro, pero esto más en la empresa y sus resultados que en los medios; mostrando a los otros pueblos nuestros tesoros literarios y, simultáneamente, que estimamos y sabemos apreciar en su justo valor los que ellos han legado a la humanidad, haciendo de este modo obra nacional y universal al mismo tiempo.

Luego, se puntualiza una serie de disposiciones más concretas que atañen a la presencia de obras extranjeras, del desarrollo de elementos técnicos en escena, o respecto a los mismos actores (p. 15):

25. Pero siempre hay excepciones a esta visión general pesimista como la primera tentativa en España de un Teatro de «Arte» para el gran público, llevado a cabo por Catalina Bárcena y Martínez Sierra en el Teatro Eslava de Madrid hacia los inicios de los años veinte.

Podrán representarse obras de autores extranjeros siempre que en ellas los nuestros puedan encontrar algo bueno que aprender, o también aquellas que por su belleza o trascendencia artístico-histórica, deban ser conocidas por nuestro pueblo.

En cuanto a los elementos técnicos el criterio ha de ser más estrecho, procurando que proyectistas, escenógrafos, modistos, «luminotécnicos», etc., sean españoles y españolísima su obra.

Respecto a los actores sólo en algún caso excepcional se debe dar cabida a los extranjeros (ópera, ballet, etc., por ejemplo), o presentación de las figuras cumbres [sic] de otras naciones.

También se señala con precisión que se trata de un teatro nacional, pero no «central», que debe fomentar la virtud de desplazarse a todas las provincias del estado, e incluso frecuentar salidas al extranjero. Esta perspectiva descentralizada, y con carácter itinerante, determina especialmente cuestiones prácticas ligadas, por ejemplo, al uso de decorados naturales —que era asunto muy en boga hacia la primera mitad de la década de los años 30; recuérdese las puestas en escena de Sigfrido Burmann en los fastos sacramentales de Lope de Vega para la celebración de su tricentenario en 1935²⁶— o a la necesidad de decorados de carácter portátil (que «salvo casos excepcionales, habrán de tener dimensiones adecuadas que permitan colocarlos en escenarios de tipo medio», p. 16). En suma, para Torralba Soriano esta idea del hecho teatral debía de ser una versión menos traumática y bélica del llamado «Teatro del Frente», una especie de «servicio ambulante que permitiese saborear estas manifestaciones de arte hasta en los lugares más apartados» (p. 16), una vez terminada la guerra. En este punto resulta sorprendente la ausencia de posicionamiento político que hace gala el autor zaragozano, pues considera como principio esencial de este nuevo teatro su independencia ante cualquier encorsetamiento ideológico. Se trata de un teatro que «en todos sus aspectos había de ser *absolutamente libre*» (p. 17). La consecuencia de esta defensa a ultranza de la independencia del hecho teatral es meridiana: «la citada independencia del Teatro es la única manera de que éste pueda subsistir, pues de lo contrario estará expuesto a vaivenes que en modo alguno pueden beneficiarlo» (p. 17). No obstante, en la exposición netamente idealista de los principios que rigen este teatro, la única intervención legítima por parte del Estado sería la de la censura, inexistente, e innecesaria en este caso, por el hecho mismo de que un teatro al servicio de España no admite imperfecciones (p. 17):

en un teatro que quiere ser *nacional* naturalmente no ha de representarse nada que vaya en contra de la verdadera España, y como español será católico, y nada inmoral habrá en él tampoco, porque siendo su fin producir belleza, nada que sea perfectamente bello puede ser inmoral.

26. Ver Escudero Baztán, 2017.

Por último, resulta muy didáctica²⁷ la parte dedicada en el epígrafe VI a la estructura económica que debe regular este nuevo teatro y la intervención inicial del Estado para su puesta en marcha, que vendría explicitada a través de varios mecanismos recaudatorios: la creación de sociedades por acciones; cuotas anuales que darían paso a bonificaciones en la adquisición de entradas; venta de entradas directas con un margen de ganancia del 30%; o la imposición de un impuesto especial en forma de timbre de uno o dos céntimos. En realidad, estas *Notas* aparecen aquí como un recetario bastante pueril e ingenuo, que llega, incluso, a sugerir una diversidad de representaciones teatrales con diferentes niveles de complacencia, relacionados con los gustos del público, que permitieran nivelar ingresos. De esta manera, el éxito de algunas obras concretas pudiera paliar el déficit económico de otras peor aceptadas por el público. Todo, por supuesto, bajo el paraguas de una razonable moderación en las ganancias²⁸.

El segundo bloque temático lo componen las entradas dedicadas al director (epígrafe VII) y a los actores (epígrafe VIII). En este caso, los directores son los encargados de la dirección artística y escénica, además de controlar otros aspectos más subsidiarios relativos a cuestiones de edición, museística y archivos. «En una palabra: personalidad múltiple y varia que reúna todas las condiciones necesarias apuntadas para hacer así (y es el único medio) una obra uniforme, igual...» (p. 19). Se señala, no obstante, una única salvedad (p. 19):

Hay que advertir, sin embargo, que cuando se hayan de representar obras de autores contemporáneos y vivos, será buscado y muy tenido en cuenta su asesoramiento, permitiéndoles hasta donde sea posible para no alterar la «unidad» del Teatro, una codirección con respecto a su obra.

27. He aquí parte del epígrafe: «El capital destinado a sufragar los distintos gastos podría recaudarse por varios medios empleados aislada o conjuntamente, según el empuje que desde los primeros momentos quiera darse al Teatro, ya que una vez puesto en marcha y consolidada su situación no ha de ser necesario que subsistan todos ellos. Son los siguientes: ante todo subvención del Estado (ésta más adelante podría convertirse en una mera protección, así como en auxilio económico para los grandes festivales): sociedad por acciones, que empezaría a rendir intereses a partir del segundo año de funcionamiento del Teatro; cuotas anuales, que darían derecho a una bonificación en el precio de las localidades y a recibir gratuitamente las publicaciones; editadas por el Teatro; la venta al público de estas, procurando percibir una ganancia mínima del treinta por ciento: un impuesto establecido por el Estado (en forma de timbre, por ejemplo) sobre las localidades y entradas de toda clase de espectáculos y centros de recreo; un sello de uno o dos céntimos para las cartas» (pp. 17-18).

28. «Con buena voluntad sería fácil encontrar abundantes medios de ingresos aparte, claro está, de los naturales producidos por las representaciones, pues como estas se alternarían para los distintos gustos y grados culturales del público, permitirían nivelar los gastos de unas con los ingresos de otras. De todas suertes no se debe pensar en grandes ganancias; basta con cubrir satisfactoriamente todos los gastos y compromisos económicos» (p. 18).

Sobre los actores se pasa revista a cuestiones un tanto más espinosas, relativas a la variedad de formas de contratación²⁹, que incluyen distintas maniobras de captación que atañen a actores consagrados, a primeras figuras con participación en otras compañías, o aquellos actores noveles («cuadros de aficionados») que podrán ser contratados para realizar labores auxiliares de dificultad creciente mientras avanzan en su aprendizaje actoral. Se insiste en la necesidad de acudir a un reclutamiento de actores «desperdigados por distintos países más o menos mediterráneos», pues todo ello «redundaría [...] en bien de nuestro arte escénico y de la consideración internacional» (p. 20). Se evitará, asimismo, el excesivo protagonismo de algunos actores de primera fila que pueden generar problemas de armonización en las compañías y, por tanto, repercutir peligrosamente en la calidad de las representaciones. Sin embargo, «esas figuras magnas se habrían de emplear solamente en aquellas obras en que un personaje tenga que resaltar, quedando los demás en una discreta penumbra» (p. 20). Desde luego, es obligación del director conseguir esa armonía dentro y fuera de la escena. Así, los actores deberán de quedar siempre «sometidos a la voluntad del director»³⁰.

El tercer bloque está dedicado a los diferentes elementos no verbales que acompañan a la representación, haciendo hincapié en los decorados (epígrafe IX); la luminotecnia (epígrafe X); figurines y trajes (epígrafe XI); y el movimiento escénico (epígrafe XII).

La cuestión de los decorados, la escenografía, es fundamental para el montaje de una obra, cuya estética y versatilidad ha cambiado radicalmente en España en un lapso muy corto de tiempo. Se ha producido una transición muy rápida entre la antigua escenografía «realista» a otra que «prescinde casi o sin casi, de la realidad». Entre ambas cabe aplicar un amplio abanico de posibilidades, según la proporción del componente «realista» o «irreal». No se trata de crear un efecto sorprendente en el espectador identificado con su adhesión emocional con el espectáculo, sino de establecer una adecuación armónica entre la obra y su puesta en escena. Así de explícito se manifiesta el texto del crítico zaragozano (p. 21):

para una obra de crudo carácter realista necesariamente se ha de crear un escenario con cierta tendencia real, pero teniendo bien en cuenta que *sólo hasta cierto punto*, pues estamos acostumbrados a tanta cabaña de la misma amplitud que un

29. «Su reclutamiento deberá hacerse según varios medios, usados conjuntamente: A solicitud de parte, en cuyo caso si es actor ya conocido se admitirá inmediatamente, y si no hay garantías que avaloren sus aptitudes artísticas se le admitirá en ensayo; los mismos «cuadros de aficionados» tendrán franca la entrada y para todos se tendrá en cuenta el trabajo y la clase de la obra: a miembros de las compañías actualmente en funcionamiento que por creerse útiles para el Teatro se les invite a colaborar en él, sin abandonar por ello sus demás compromisos: conseguir que puedan ser obligados a representar para este Teatro, cuando la dirección lo crea oportuno, aquellas primeras figuras del arte escénico que permaneciesen en situación independiente, teniendo compañía por su cuenta o sometidas a otros teatros» (p. 19).
30. «Única manera de dar equilibrio a la representación, aun cuando en determinados casos pueda dejarse libre el camino a algún actor que, por tener un buen temperamento artístico, adecuado al personaje que ha de representar, se pueda confiar en el acierto de su interpretación» (pp. 20-21).

salón barroco, a tanta puerta practicable por la que a duras penas puede entrar un personaje medianamente robusto, a tanto muro tembloroso, que necesariamente nos han de repugnar los decorados llamados realistas, que no pueden nunca copiar toda la realidad; buscaremos más bien decorados alegres, caprichosos, desarticulados, para las comedias guiñolescas; decorados solemnes, sobrios, para la tragedia clásica; decorados patéticos y atormentados para el drama barroco-romántico; decorados llenos de ritmo y elegante estilización para los poemas teatrales; decorados lindos, graciosos, para las comedias dieciochescas; elegantes, refinados, para nuestras comedias actuales...

Pero ocurre, quizá, un fenómeno más novedoso, ya ensayado en el conjunto del teatro europeo: su salida de las salas cerradas para lanzarse a la conquista de los espacios abiertos y naturales, como ocurría en el teatro medieval y barroco. Otra vez, esta búsqueda de lo exterior impone una especie de decoro o de correspondencia racional en la localización de estos espacios naturales, pues su elección no puede desentonar del decorado y los propios intérpretes. Y pueden darse dos casos notoriamente opuestos (p. 22):

el escenario completa la obra; hay que adaptar el escenario a la obra. En el primer caso el director ha de saber encontrarlo, en el segundo prepararlo; no sólo ha de acertar en el decorado (que puede quedar reducido a nada o casi nada), sino que también ha de ambientar, crear el escenario; aquí no pueden darse soluciones en serie, cada representación de este tipo es un problema y un ensayo nuevo³¹.

La luz es otro elemento fundamental para el diseño del decorado. Las posibilidades técnicas en su tratamiento dan una idea de su importancia en el teatro moderno³² que se viene produciendo en Inglaterra, Italia o Alemania (por ejemplo, en los fastuosos festivales wagnerianos de Bayreuth: «cortinas de fuego, profundidades acuáticas, vapores subterráneos, transformaciones de escenario, inundaciones que lo anegan todo y llegan en suave ondular hasta la orquesta», etc., p. 23). La idea de Torralba Soriano es la de un empleo más sosegado y racional de las posibilidades de la luminotecnia, que quizá deba perder protagonismo para servir de contrapunto a otros ámbitos de la representación más convencionales (p. 23):

queremos que el ambiente luminoso coloreado, creado por la luz en la escena, pueda contribuir a mejor describir los personajes, sus movimientos, su espíritu y aun su situación psíquica en tal o cual momento de la obra; queremos dar una policromía viva y cambiante al escenario, adaptándose siempre al lugar y al instante reflejado, pero dándole mayor profundidad, llegando más allá de la realidad,

31. «Consecuente con todo lo anterior el decorado de nuestro Teatro ha de ser un fondo, sencillo, para la acción, que nos diga dónde se desarrolla ésta; el color y la forma serán elementos más preciosos, en él, que el dibujo; ha de ser bello y armonioso, adecuado al ambiente de las escenas que en él han de representarse y apto para que destaquen las figuras con las que ha de formar un todo equilibrado y artístico» (p. 22).

32. La primera tentativa española del uso de la luz como decorado se sitúa en la Exposición Universal de Barcelona en 1929: «en el Teatro de la luz el decorado quedó reducido a una casita y unos árboles de cartón destacando sobre un telón blanco, la luz hacía todo lo demás: amanecer, puesta de sol, tormenta de granizo, arco iris, sol, luna y estrellas» (pp. 22-23).

hasta dónde puede llegar la imaginación, pero no la observación; queremos aumentar la belleza o el patetismo de tal escena, la movilidad de tal otra, la delicada emoción de la siguiente y que siempre sea un regalo para la vista y un guía para el pensamiento y el corazón; la serenidad, la esperanza, la ansiedad, la lucha interior, el sufrimiento, el terror y toda clase de sentimientos pueden ser perfectamente insinuados y subrayados por la luz.

En lo relativo a figurines y trajes (epígrafe XI) estos deben someterse a la rigurosa ley del decoro, y su importancia no reside solo en el color y plasticidad del personaje, sino también en su empleo como ayuda inestimable a la hora de describir a un personaje, tanto en su dimensión física como moral. «En una palabra: el decorado nos dice dónde estamos, el traje quién llega, está ante nosotros y nos va a hablar. Todo esto habrá de tenerse en cuenta en nuestro Teatro» (p. 24). No se trata tampoco de acudir a un traje realista, sino de considerar la vestimenta del personaje desde una perspectiva arqueológica y con unas claras connotaciones de señalamiento sinecdótico. Habrá obras ancladas en un pasado más o menos lejano que necesitarán de este atuendo arqueológico, aunque con cierto grado de estilización, «no reproduciéndolo meticulosamente detalle tras detalle, simplificando, marcando las características esenciales» (p. 25), obras contemporáneas que necesiten obligadamente de un traje actual en el cual pueda identificarse el espectador, y, finalmente, obras situadas en un futuro al que pertenece por derecho propio un tipo de traje fantástico, pero sin estridencias que desenfocan su valor semiótico y subsidiario. Y una última advertencia muy concreta (a veces toca descender a los detalles más nimios): «siquiera sea por buen gusto se excluirá de este teatro el uso de las mallas que simulan la carne» (p. 25).

Para finalizar este tercer bloque, el movimiento escénico (epígrafe XII) ha de ser activo y no pasivo, aunque subordinado a unas leyes fijas que desestimen cualquier movimiento desordenado o caprichoso. «Todos los personajes han de moverse, bullir, dialogar; hace falta en la escena vida, animación, alegría o tristeza según los casos, que nadie esté parado, sin dar a entender algún sentimiento, o subrayar algún hecho» (p. 25). Todo esto es una de las labores primordiales del director, quien

ha de colocar siempre al personaje en la escena de acuerdo con su carácter, su «color», y su importancia. Un conjunto de gestos y actitudes en un grupo de personajes distribuidos adecuadamente en el escenario, pueden describir perfectamente en un momento el asunto de una obra (p. 26).

El penúltimo bloque recoge varios epígrafes que tratan sobre el texto literario: la obra (epígrafe XIII); el concepto de «Teatro ejemplar» (epígrafe XIV); y el llamado «Teatro de Arte» (epígrafe XV).

Para Torralba Soriano, el texto escrito sigue siendo unos de los pilares fundamentales de este Teatro Nacional. Su idea es universalista en cuanto opta por la representación de obras antiguas, modernas y extranjeras, incluyendo también las que provengan de escritores noveles³³. Es partidario de contar con un repertorio que se vaya ampliando cada vez más, con obras que tendrán que ser estudiadas con detalle por el director para «lograr el máximo rendimiento». Y a esa obra literaria escogida «habrá que ambientarla debidamente, dar las normas para las realizaciones de decorados y figurines». A partir de esta idea esencial sobre la importancia del texto teatral, se distinguen tres géneros teatrales principales³⁴: el «Teatro ejemplar», el «Teatro de arte», y los «Festivales de arte».

El llamado «Teatro ejemplar» «equivaldría, ni más ni menos, a uno cualquiera de los teatros a que habitualmente acudimos, pero con un mayor cuidado en la selección de obras». Una apostilla: «y el que las obras sean de tipo corriente, no implica nada para que la meticulosidad de la dirección sea la misma que para obras de carácter más elevado³⁵. Cada obra tiene su estilo, su ambiente, su época, y hay que tenerlos en cuenta» (p. 27). «En una palabra [continúa el autor], este grupo de obras se ha de montar de un modo análogo a como se hace en los demás teatros, pero exigiéndose una mayor depuración y cuidado en los detalles, teniendo en cuenta que se quiere hacer un espectáculo de arte» (p. 27).

El llamado «Teatro de arte» deriva de los mismos principios arriba apuntados, pero presenta un cambio notable relacionado con la necesidad de una mayor depuración literaria: «la diferencia esencial entre ambos grupos está en la clase de obras a representar; habrá todavía mayor depuración literaria; se montarán obras que, por su estilo, su técnica, su antigüedad o su modernidad no sean fácilmente asequibles a toda clase de públicos; así, pues, el de este "Teatro de arte" es más limitado que el del "Teatro ejemplar"» (p. 28). Hay, claro, una evidente segregación entre un teatro

33. Este carácter inclusivo queda lejos de la perspectiva más cerrada, y opuesta a la presencia del teatro extranjero (ayudado por la censura del régimen), de otros escritos teóricos sobre el nuevo teatro de la dictadura franquista. Es verdad que muchos de ellos aparecen después de terminada la guerra. Y son ideológicamente mucho más beligerantes.

34. «Hemos dicho también que en este Teatro se alternarían los distintos géneros teatrales y distintas clases de teatro; haremos tres grupos principales: Teatro «Ejemplar», Teatro de Arte y Festivales de Arte; las representaciones de estos tres grupos alternarían entre sí» (pp. 26-27).

35. A este respecto Torralba Soriano relata esta anécdota, muy significativa: «recuerdo a propósito de esto una representación de «El gran Galeoto» por una compañía de cierta categoría: había gran mezcla de muebles del pasado siglo y modernísimos, exuberancia de pantallas de pergamino pintado. Hablaban de lances de honor, venían del Teatro Real en berlina... y sin embargo vestían elegantes figurines 1938 y claro, era tal el desacuerdo entre los movimientos, la indumentaria, el decorado y el espíritu de la obra, que producía una sensación repelente de cosa en descomposición. Se veía palpablemente la vejez de la obra: presentadla adecuadamente y todo habrá cambiado, cada cosa se apreciará en su justo valor; no consiste en que digan: «Vengo del Real», es preciso que lo parezca y no podamos pensar: "No vienes del Real, sino de tomarte un cocktail"» (p. 27).

dirigido hacia las masas y otro escrito y pensado para el entretenimiento de las élites. Se trata de una división genérica que atiende a los distintos niveles de recepción en el espectador, rescatando quizá una idea que ya estaba muy presente en la representación de los autos sacramentales en la España del Siglo de Oro.

Los denominados «Festivales de arte», por su parte, se relacionan con la conquista, ya mencionada arriba, de espacios exteriores³⁶ (p. 28):

es condición básica para ellas que no exista desacuerdo entre la obra y el escenario en que ha de ser representada; así, para una tragedia griega se buscarán escenarios naturales o sobrias arquitecturas clasicistas, para un «auto» sacramental se preferirán pórticos de catedrales o viejas plazas, para representaciones dieciochescas jardines y palacios, etc. Esto no quiere decir que se excluyan los locales cerrados para estos Festivales, los grandes salones de espectáculos, plazas de toros, estadios, etc.

Como colofón a estas *Notas*, hay un último bloque que añade informaciones complementarias a través de cuatro epígrafes que responden a los siguientes títulos: las secciones agregadas (epígrafe XVII) donde apunta conceptos y características de géneros musicales teatralizados como la ópera, el ballet, la zarzuela y otros; los servicios auxiliares del Teatro como archivos, bibliotecas, museos, dependientes los tres de la dirección del Teatro (epígrafe XVIII); las publicaciones del Teatro, con una triple función: «difundir las obras, divulgar la labor del Teatro Nacional por todo nuestro país y por el extranjero y, finalmente, conservar el recuerdo de las representaciones hasta el infinito» (epígrafe XIX); y por último una serie de cuestiones secundarias (epígrafe XX) —que el propio autor bosqueja de forma muy sucinta: número de representaciones semanales, alternancia de géneros diferentes, propaganda periodística y visual...— que cierran el texto de Torralba Soriano.

En suma, se trata de un texto poco combativo, escrito a poco de estallar la contienda, y, por tanto, perteneciente al conjunto de textos apologéticos primerizos, lejos aún del tono doctrinal de aquellos otros escritos posteriores, ya decididamente dirigidos hacia una política estatal de imposición de un nuevo teatro al servicio de la dictadura.

36. «Escenarios apropiados los tenemos en España, (aparte de bellísimos lugares naturales) abundantísimos: Jardines de la Granja, Plaza de la Armería de Madrid, la «Lonja» de El Escorial, Parque de Montjuic, Plazas de las Catedrales de Oviedo, León, Burgos... Teatro romano de Mérida, Anfiteatro de Itálica, plazas Mayores de Salamanca, Madrid, Burgos, Tembleque... Puerta de Alcalá en Madrid, murallas de Ávila y Toledo... y otros mil lugares que se podrían hallar, pero sobre todo hay un maravilloso escenario lleno de grandiosidad, de ambiente místico, de nobleza, de serenidad: la Plaza del Hospital en Santiago de Compostela; ¡qué representación del "Gran Teatro del Mundo" podría organizarse ante esa rica fachada del "Obradoiro", barroca como la obra calderoniana y aprovechando esas escaleras racionales y complicadas al mismo tiempo, al igual del magnífico "auto sacramental"!» (p. 29).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Sastre, Juan, *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.
- Borrás Gualis, Gonzalo M., «Torralba Soriano, Federico B.», *andalan.es*, 23 de abril de 2012.
- Escudero Baztán, Juan Manuel, «Un hito previo al estudio del género sacramental en la posguerra española», *Bulletin Hispanique*, 119.1, 2017, pp. 133-142.
- Escudero Baztán, Juan Manuel, «Dogma y propaganda. La construcción identitaria franquista a través de los autos sacramentales de Calderón. Textos apologeticos en la prehistoria del régimen», *Anuario de Estudios Filológicos*, 43, 2020, pp. 377-391.
- Escudero Baztán, Juan Manuel, «"Razón y ser de la dramaturgia futura" de Torrente Ballester. La construcción identitaria franquista a través de una nueva propuesta teatral», en *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, ed. Diego Santos Sánchez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2021, pp. 73-103.
- Escudero Baztán, Juan Manuel, «La nueva propuesta teatral franquista a través de sus textos fundacionales: Letras de Manuel Iribarren», en *Héritages artistiques et réécritures postmodernes (du Moyen-Âge aux xx^e-xxi^e siècles)*, ed. Emmanuel Marigno y Naïma Lamari, Avignon / Saint Etienne, Presses Universitaires de Lyon, 2022, pp. 39-60.
- «Fallece el catedrático emérito Federico Torralba», *El Periódico de Aragón*, 23 de abril de 2012.
- «Federico Torralba, distinguido con la Orden del Sol Naciente», *Heraldo.es*, 29 de abril de 2008.
- García Álvarez, Cristina, «El teatro durante la guerra civil en la zona nacional», en *War and Revolution in Hispanic Literature*, ed. Roy Boland y Alun Kenwood, Melbourne / Madrid, Voz Hispánica, 1990, pp. 197-209.
- García Ruiz, Víctor, «"La guerra ha terminado", empieza el teatro: notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (1.IV-31.XII.1939)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 22.3, 1997, pp. 511-534.
- García Ruiz, Víctor, «Del Gran teatro de España: un Calderón falangista», en *Calderón 2000*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 533-540.
- García Ruiz, Víctor, *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluch*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- García Ruiz, Víctor, «Del gran teatro de España: Calderón, la historia del teatro y la utopía nacionalista en 1940», *Anuario Calderoniano*, 11, 2018, pp. 101-119.

- Giménez Caballero, Ernesto, *Lengua y Literatura de España y su Imperio*, Madrid, Ernesto Giménez, 1940-1944, 3 vols.
- Giménez Caballero, Ernesto, *Lengua y Literatura de España*, Madrid, Ernesto Giménez, 1943-1950, 7 vols.
- Giménez Caballero, Ernesto, *Lengua y literatura de España*, Madrid, Ernesto Giménez, 1951, 4 vols.
- Giménez Caballero, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- Gómez Díaz, Luis Miguel, *Teatro para una guerra [1936-1939]. Textos y documentos*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2006.
- London, John, *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, Leeds, W. S. Maney & Son, 1997.
- Mainer Baqué, José Carlos, *Falange y literatura*, Barcelona, RBA Libros, 2013.
- Martínez Cachero, José María, *Liras entre danzas. Historia de la literatura «Nacional» en la Guerra Civil*, Madrid, Castalia, 2009.
- Muñoz Cáliz, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo visto por los censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- Rodríguez Puértolas, Julio, *Literatura fascista española*, Madrid, Akal, 1986, 2 vols. (vol. 1: *Historia*; vol. 2: *Antología*).
- Rodríguez Puértolas, Julio, *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal, 2008, 2 vols.
- Santos Sánchez, Diego, «El fracaso del proyecto teatral falangista», en *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, coord. Miguel Ángel Ruiz Carnicer, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013a, vol. 2, pp. 564-577.
- Santos Sánchez, Diego, «"Verboten!" La censura del teatro extranjero durante el Franquismo: el caso de Bertolt Brecht», en *Interrogating Gazes*, ed. Montserrat Cots, Pere Gifra-Adroher y Glyn Hambrook, Oxford, Peter Lang, 2013b, pp. 503-512.
- Santos Sánchez, Diego, «Dramaturgas y censura en el primer Franquismo: Pilar Millán Astray y Julia Maura», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 37.2, 2013c, pp. 319-338.
- Schwartz, Kessel, «Cultures and the Spanish Civil War. A Fascist View: 1936-1939», *Journal of Inter-American Studies*, 7.4, 1965, pp. 557-577.
- Sepúlveda Sauras, María Isabel, «Al Dr. D. Federico Torralba. In Memoriam», en *Sesión necrológica en memoria del Excmo. Señor Don Federico Torralba Soriano*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 2019, pp. 5-18.
- Torralba Soriano, Federico Blas, *Notas para la creación de un Teatro Nacional español*, Zaragoza, Tip. Eduardo Berdejo Casañal, 1937. Publicado después en 1938.

- Torralba Soriano, Federico Blas, *Libros de horas miniados conservados en Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el católico, 1962 (2.^a edición de 2007).
- Torrente Ballester, Gonzalo, «Razón y ser de la dramática futura», *Jerarquía*, 2, octubre de 1937, pp. 61-80 [reproduce el texto íntegro].
- Torrente Ballester, Gonzalo, «Razón y ser de la dramática futura», *Anthropos*, suplemento 39, 1993, pp. 129-130 [reproduce algunos párrafos del texto de 1937].
- Torrente Ballester, Gonzalo, «Razón y ser de la dramática futura», en José Carlos Mainer Baqué, *Falange y literatura*, Barcelona, RBA Libros, 2013, pp. 213-217 [reproduce algunas páginas del texto de 1937].