

Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine
CREC

Une enfance en métamorphose (Espagne 1920-1975)

La infancia y sus metamorfosis (España 1920-1975)

**Marie Franco et Begoña Riesgo-Martin
(éd.)**



Illustration de couverture : Évelyne Ricci
Photo : Archives personnelles Marie Franco
Réalisation maquette : Mercedes Gómez-G.P.

Juillet 2016

Publication du
Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine
Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3

ISSN 1773-0023

Table des matières

UNE ENFANCE EN MÉTAMORPHOSE (ESPAGNE 1920-1975). LA INFANCIA Y SUS METAMORFOSIS (ESPAÑA 1920-1975)	4
<i>Prefacio</i> , Jaime García Padrino,	5
ENFANCE ET SOCIÉTÉ. INFANCIA Y SOCIEDAD	10
<i>Infancia y protección social en la España del siglo xx</i> , Carmen Colmenar Orzaes, Universidad Complutense de Madrid	11
<i>Cuidar el cuerpo y desarrollar la mente: medicina e infancia en la España del primer tercio del siglo XX</i> , Mercedes del Cura González, Universidad de Castilla-La Mancha - Facultad de Medicina	40
<i>¿Tiempo de la infancia, tiempo de la escuela? Obligatoriedad escolar, trabajo infantil y gratuidad de la escuela en la España contemporánea (segunda mitad del siglo XIX-principios del siglo XX)</i> , Jean-Louis Guereña, (CIREMIA, Université François-Rabelais, Tours)	67
ENFANCE ET IDÉOLOGIES. INFANCIA E IDEOLOGÍAS	94
<i>Las publicaciones políticas para niños durante la guerra civil : El Pionero</i> , Karine Lapeyre, docteur Université de Rouen	95
<i>Chicos, revista infantil y tebeo para después de una guerra</i> , Viviane Alary Université de Clermont Ferrand,	111
<i>Las políticas de la dictadura franquista sobre extravíos, desapariciones, capturas y pérdidas infantiles (1938-1949)</i> , Ricard Vinyes, Universitat de Barcelona	130
ENFANCE ET CULTURE. INFANCIA Y CULTURA	144
<i>Prensa infantil y evolución. De las representaciones sociales del niño</i> , Mercedes Ghivelet, Universidad Complutense de Madrid	145
<i>Un siglo de teatro de títeres en España: entre el arte y la pedagogía. Una aproximación</i> , Jesús Rubio Jiménez, Universidad de Zaragoza	157
<i>Falangismo y teatro infantil: el teatro para niños en la inmediata posguerra a través de la prensa del período (1939-1942)</i> , Berta Muñoz Cáliz, Centro de Documentación Teatral de Madrid ...	177
IMAGES ET REPRÉSENTATIONS DE L'ENFANCE. IMÁGENES Y REPRESENTACIONES DE LA INFANCIA.....	200
<i>Infancia robada y muerte blanca: el escándalo del mal según Leopoldo Alas Clarín</i> , Carole Fillière, Université de Toulouse Jean Jaurès	201
<i>Las niñas raras</i> , Béatrice Rodríguez, IMAGER - UPEC	238
<i>De la canción infantil al poema trágico: La viudita que se quería casar de Federico García Lorca</i> , Begoña Riesgo-Martin, ENS de Lyon (CERCC)	248

<i>Paç en la guerra: Katy Horna y los niños de la Guerra de España (1937-1938)</i> , Nancy Berthier, CRIMIC EA 2561, Université Paris Sorbonne	272
<i>Miradas filmicas españolas, cine con niño y otro cine para representar y trascender la infancia</i> , Anne-Marie Jolivet, École Polytechnique (Paris)	291
<i>Sombra de la infancia: La Morte Rouge de Víctor Erice</i> , Pascale Thibaudeau, Université Paris 8	312
<i>A modo de explicación</i> , Marie Franco, Begoña Riesgo-Martin,	328

**UNE ENFANCE EN MÉTAMORPHOSE
(ESPAGNE 1920-1975)**

**LA INFANCIA Y SUS METAMORFOSIS
(ESPAÑA 1920-1975)**

**FALANGISMO Y TEATRO INFANTIL:
EL TEATRO PARA NIÑOS EN LA INMEDIATA POSGUERRA
A TRAVÉS DE LA PRENSA DEL PERÍODO (1939-1942)**

Berta MUÑOZ CÁLIZ
Centro de Documentación Teatral

Como no podía ser de otro modo, el inicio de la dictadura supuso un antes y un después para el teatro infantil en nuestro país. Los ideólogos falangistas tenían un concepto autoritario y adoctrinador del teatro para niños e hicieron cuanto estaba en su mano para imponerlo: desde dictar normas sobre cómo debía ser este teatro y propagarlas a través de los periódicos hasta la creación de compañías dedicadas a esta labor; desde la producción de espectáculos teatrales hasta la politización de las representaciones con invitación de autoridades, acompañamiento de himnos y otros mecanismos propios de la parafernalia fascista. En este artículo nos acercaremos, por una parte, al plano de la teoría, mediante el análisis de las pautas dictadas para el teatro infantil desde la prensa y desde los órganos de la Falange, y por otra, al de la práctica escénica, mediante el estudio de la recepción de un espectáculo propiciado desde el SEU. En tercer lugar, veremos un curioso caso de censura de unas obras que se anunciaron en la cartelera sin el nombre de sus autores, que se encontraban en el exilio. Finalmente, nos aproximaremos a la experiencia del teatro Infantil Lope de Rueda, con el que se pretendía formar a los jóvenes intérpretes desde los postulados de la Falange. Para ello, tomaremos como fuente principal la prensa del período, verdadero espejo que refleja los deseos y expectativas de los ideólogos falangistas en lo que concierne al teatro durante estos años.

Recién finalizada la contienda, el teatro infantil conoce una etapa de « sorprendente floración », tal como ha señalado Julio Huélamo, al menos cuantitativamente hablando. Tal como ha señalado este autor,

El teatro infantil experimenta, y no solo en Madrid, una sorprendente floración, fiebre comercial en opinión de algunos (Cristóbal de Castro en *ABC* deja constancia de « los jueves y domingos cinco o seis teatros con repertorio para niños interpretado exclusivamente por niños »)¹.

Huélamo propone dos posibilidades para interpretar este interés del régimen por fomentar el teatro para niños: el deseo de ayudarles a olvidar las penurias de la guerra y el de adoctrinarlos ideológicamente:

Lo que bien podía traducir el deseo de favorecer que los niños olvidasen a toda costa las penurias sufridas durante la Guerra, pero también el de formarlos en los ideales del nuevo régimen².

Si nos guiamos por las informaciones que podemos ver en los diarios, es sobre todo la segunda de las hipótesis la que parece tener más peso a la hora de valorar este interés de los nuevos gestores por el teatro infantil. En efecto, en estos primeros tiempos de la posguerra encontramos en las páginas de los diarios testimonios en los que se insiste en la importancia que para el régimen tienen las generaciones futuras, y en consecuencia, en la necesidad de un teatro específicamente destinado a la infancia, protegido por el Estado y cuyas directrices serían establecidas desde las esferas políticas, a fin de formar a los más jóvenes en los valores del nuevo régimen. Por citar un ejemplo, en un artículo sin firmar, publicado tan solo unos días después del final de la guerra civil, podemos leer:

La atención –auténtica en los hechos y no solo en las palabras– hacia el niño es uno de los signos de la España nueva. El Caudillo ha hablado una y otra vez de cómo en esas generaciones futuras está lo mejor de la esperanza española. Formar al niño es forjar la Patria de más tarde.

En la España nacional –es inevitable seguir llamando así a la España que primero se vio libre del terror– ha existido la preocupación por el teatro infantil. Lógicamente, necesariamente, los chiquillos han de tener un teatro suyo, en el que

¹ HUÉLAMO, Julio, « Escena y política: Ritual y modelo del nuevo orden », p. 9.

² HUÉLAMO, Julio, « Escena y política: Ritual y modelo del nuevo orden », p. 9.

halle su expresión cabal el pequeño mundo de fantasías y de aventuras que llena las frentes infantiles. [...]

[...] Nuestros chiquillos, estos « chaveas » que inician su vida bajo un temblor glorioso de banderas, tienen derecho a que haya para ellos un teatro especialmente destinado a representar obras adecuadas al pensamiento y a la sensibilidad infantiles. [...] ³.

Así, pues, desde muy pronto se procuró establecer una normativa a la que habría de moldearse en el futuro el teatro para niños que se hiciera en España, al tiempo que algunos autores comenzaron a escribir nuevos textos para la infancia de acuerdo con los presupuestos de dichas normas y se crearon compañías que pusieran en pie, en el terreno de la práctica teatral, estos presupuestos que los ideólogos del régimen habían esbozado en el plano teórico. En suma, se produce un fenómeno paralelo a lo que sucedería, prácticamente al mismo tiempo, en el teatro de adultos, para el cual, ya desde los tiempos de la contienda, se escriben igualmente textos teóricos programáticos (recuérdese « Razón y ser de la dramática futura », de Gonzalo Torrente Ballester [1937]), se escriben textos dramáticos como *Y el imperio volvía...* o *La nueva Reconquista*⁴, y se crean unidades de producción como el Teatro Nacional de la Falange, El Carro de la Farándula de la Sección Femenina, o, algo más tarde, los Teatros Nacionales, en cuya programación inicial figuran espectáculos como *España, una grande y libre*, de Felipe Lluch. En suma, el teatro se verá afectado en todas sus facetas, incluida la del teatro para niños, por el espíritu fascista totalitario que impulsa a los artífices del régimen en estos primeros años de la posguerra.

Las normas de la Delegación Nacional de Organizaciones Juveniles

En consecuencia con este espíritu imperativo y autoritario, desde la Delegación Nacional de Organizaciones Juveniles se dictaron unas pautas sobre cómo debía ser el teatro para niños, que abarcaban tanto los contenidos de las obras a representar como aspectos puramente prácticos relativos a la puesta en escena. Antonio de Obregón, uno de los ideólogos del teatro falangista que pretendió desde sus columnas en *Arriba*

³ « La Nueva España y el teatro para niños ».

⁴ RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Historia de la literatura fascista española*, vol. 2, p. 791.

definir cómo debía ser el teatro en el Nuevo Estado, dedicó un artículo a « El teatro de las Organizaciones Juveniles » que merece ser citado en toda su extensión:

La Delegación Nacional de Organizaciones Juveniles ha dado unas consignas a los delegados provinciales sobre teatro: el Teatro de los « flechas » de España. [...]

La mencionada Delegación Nacional dicta normas y traza líneas generales para la organización del teatro de la Organización Juvenil en toda España, y en estas primeras orientaciones se pulsa ya el conocimiento exacto del tema, el estudio de que ha sido objeto, el cuidado que se puso en advertir los peligros de la obra emprendida, el estilo que habrá de impulsarla y que corresponde en todo al espíritu del Movimiento.

*Aquí estamos la Falange,
Somos los chicos, los « flechas »,
Que hemos venido a este pueblo
Con títeres y comedias.*

Así declaman los muchachos de la O.J. por los caminos españoles en su pregón de presentación:

*Nada de rancio teatro,
Ni de estúpidas comedias...*

Estos « flechas » españoles no serán seguramente espectadores del teatro que padecemos. Esa clase de teatro tiene sus días contados, pues en esto, como en tantas otras cosas, tienen la palabra las nuevas promociones de españoles que se educaron dentro de las directrices del Movimiento y del Estado nacionalsindicalista.

[...] Este teatro infantil será español, influido por la mejor tradición, y beberá en Lope de Rueda, en Gil Vicente y Encina; encarnando también lo popular: canciones, villancicos, romances, leyendas y

*... las antiguas
danzas de la España nuestra⁵.*

El teatro que se pretendía fomentar desde las normas en cuestión, impuestas desde la Delegación Nacional, no solo abominaba de la tradición republicana inmediatamente anterior, y en general de la tradición de teatro burgués, en aras de un nuevo teatro de acuerdo con el más puro espíritu fascista. Además, proponía una serie de medidas claramente totalitarias:

Las normas se trazan « dentro de nuestro estilo y de lo que debe ser un teatro moderno », por lo que se prohibieron las representaciones infantiles sueltas y esporádicas hasta la redacción de aquellas. [...]

⁵ OBREGÓN, Antonio de, « El teatro de las Organizaciones Juveniles ».

Se procederá a una selección de elementos útiles, formándose un cuadro femenino y otro masculino por distrito. El cuadro provisional será constituido por la reunión de aquellos. Toda la obra guardará una unidad y ritmo análogos y los programas serán compuestos por un asesor provincial de cultura y formación nacionalsindicalista.

Las funciones teatrales de O. J. no solo se darán en los teatros, sino también en los campamentos, en los pueblos, al aire libre, en tablados instalados en las plazas, siendo gratuitas. En cuanto al público, estará constituido exclusivamente por O. J., SEU, centros benéficos, Auxilio Social, todos inferiores a la edad de 18 años. Es un teatro de la juventud y para la juventud. ¡Nada de padres de actores entre bastidores y cantores del talento y de la inteligencia de los niños al modo de la antigua cursilería burguesa de los cuadros de provincia!...

Pero no para aquí la admirable organización de este teatro infantil. La disciplina que regula todos los actos del partido se hace ver en primer término. Los papeles serán irrenunciables. Cada actuación del cuadro teatral es acto de servicio. Todos los actores representarán sucesivamente todos los papeles, evitándose los pequeños « divos » y tratándose de conseguir la exaltación de las cualidades de cada uno.

Una medida higiénica y educadora. Queda terminantemente prohibida la representación de obras que figuran en el repertorio de las compañías profesionales. Hay que apartar a la juventud de todo eso, mediocre, ampuloso, chabacano e inútil. Y en esa medida vemos lo tajante y enérgico que se precisa para la realización de una tarea tan ardua y meticulosa.

Igualmente: « Queda terminantemente prohibido el empleo del apuntador ». Disposición esta que sería urgente dictar para el teatro en general, y que merecería el aplauso de todos. Los jóvenes también se adelantan a esto y repudian el viejo procedimiento lamentable. « Los actores no saldrán a saludar ». « No se repetirá ningún cuadro, baile o canción »...

Todo quedará resuelto: « atrezzo », decorados, desplazamientos.

Ante esta sucesión de medidas y órdenes, sabias, inteligentes, nuevas, felicitamos desde estas columnas de *Arriba* a la Delegación Nacional de Organizaciones Juveniles, especialmente al camarada Sancho Dávila, por tanto acierto en el difícil tema del teatro infantil. Todo nuestro beneplácito y todo nuestro apoyo ante algo tan perfectamente trazado y resuelto⁶.

Por lo que se refiere a los contenidos de las obras, en este intento de definir cómo había de ser el teatro para niños bajo el nuevo régimen, uno de los puntos en los que más se insiste es en la necesidad de hacer un teatro temática y formalmente alejado de aquel que habitualmente presenciaban los adultos. Así, por ejemplo, Cristóbal de Castro, otro de los principales ideólogos del teatro recién finalizada la contienda, reivindica el papel de la fantasía, frente al teatro realista de los adultos:

⁶ OBREGÓN, Antonio de, « El teatro de las Organizaciones Juveniles ».

Pero sucede que a los niños les aburre el repertorio de los hombres. Allá los hombres –piensa– con esa absurda fórmula de « lo que no es real, no es teatral ». Porque huir de la calle para refugiarse en el teatro y encontrarse con que el teatro es otra vez la misma calle, no se le ocurre ni al que asó la manteca.

Así, el repertorio infantil ha de ser, precisamente, lo contrario del mundo real; ha de nutrirse del mundo ideal. Del mundo de los niños, no del mundo de los hombres. El de los hombres es demasiado vulgar, demasiado simple, demasiado a ras de tierra. El de los niños, en alas de la quimera, se levanta a las nubes. Como señala sutilmente Evreinof, al niño no le interesa lo que ve, sino lo que no ve; esto es, lo que sueña.

Mas la pedagogía comunista de los « sin Dios » impuso a los niños el teatro realista de los hombres. Proscribió el repertorio de hadas y genios, de magias y milagros. Arrancó a los pequeños la fantasía, que fue peor que arrancarles el corazón.

Con los pedagogos bolcheviques se acabó el teatro infantil. Doble llave a la « lámpara maravillosa », de Aladino; al carro, arrastrado por mariposas, de la reina Mab; al zapato, sortilegio de amor, de Cenicienta...

Para el niño, como para el hombre, « frente único »; teatro de propaganda bolchevique; *Tren blindado* y *Exterminio de burgueses*, a todo tren.

Barridos ya la horda y sus truculentos pedagogos, la infancia recobra, con su mundo, su teatro⁷.

De Castro no se limitaba a defender la fantasía en los textos que habían de escenificarse ante el público infantil; también intentaba establecer una separación radical entre el teatro de adultos y el de niños en el plano de la interpretación, vetando a los menores la posibilidad de interpretar cualquier papel reservado para los adultos:

Pero el niño, con relación al teatro, ofrece dos aspectos, interesantes a cual más. El de espectador y el de actor. Como espectador, ya se ha dicho, prefiere el repertorio idealista de los chicos al realista de los grandes. La quimera a la realidad.

Como actor, es harina de otro costal. En vez del repertorio de niños, pide el de hombres. ¿Por qué? Por su eterna aspiración a hacer de « hombrecito », a lucir bigote y chistera, uniforme de militar o muceta de magistrado, como en los disfraces de Carnaval, que cifran toda su ilusión. De suerte que, para un niño actor, el toque no estriba, como está en su naturaleza, en hacer de niño, sino en hacer de hombre. Y cuando en el repertorio de hombres se ve forzado a hacer de niño, lo hace a regañadientes, descarría y sale por peteneras... precisamente por su propensión a parecer hombre.

De ahí la imperiosa necesidad de suprimir para los niños el repertorio de los hombres. En un teatro genuinamente infantil ha de presidir la autarquía. Los niños han de bastarse a sí mismos, como espectadores y como actores. Como

⁷ CASTRO, Cristóbal de, « Autarquía infantil ».

espectadores, porque el repertorio de los hombres traslada la calle al teatro, y es pan con pan, comida de tontos. Como actores, porque el repertorio exclusivamente infantil, de hadas y genios, brujas y gigantes, milagros y magias, les vuelve a su mundo ideal, que es, por esencia, presencia y potencia, su mundo natural. Pulgarcito, con sus botas de siete leguas. La Bella dormida en el bosque. Liliput burlando a los gigantes. Blanca Nieve, entre los enanos⁸.

Otra de las características que por entonces se propugnan como necesarias en el teatro para niños es la existencia de una moraleja final. Así, comentando dos estrenos en el Teatro Español, el crítico de *Ya* señala como un factor positivo: « Las dos obras llevan su moraleja aleccionadora y están muy bien presentadas » (« Español. Dos estrenos del teatro infantil », 1940). Como hemos visto en testimonios anteriores, se intenta que el teatro para niños sea escuela de moral, y concretamente, de moral católica. En otra reseña a propósito de otro espectáculo estrenado en el Español, el crítico expone: « Ahí, queda, para ejemplo y estímulo de futuras realizaciones, la norma de lo que debe ser un espectáculo para niños: arte sencillo y de fácil comprensión, basado en cimientos de absoluta limpieza moral, y con un profundo sentido cristianizador de las nuevas generaciones »⁹. Igualmente, a propósito de la representación de la pastoral lírica *Belén* y de la pieza *El sueño de la muñeca* en el Teatro Español de Madrid, el crítico de *Ya* afirma: « Así es como debe ser el teatro para los niños, movido y vistoso, pero al mismo tiempo educativo y cristianizador de las conciencias infantiles de la Nueva España¹⁰ »; así mismo, a propósito del estreno de la última de estas piezas junto con *Los ojos de Mariflor*, en una nota breve publicada en la *Hoja del Lunes* se puede leer: « El fondo moral, patriótico y educativo de estas funciones destaca y se abrillanta con la bonita música y cuidada presentación escénica de las obras que se representan¹¹ ».

En definitiva, en estos primeros tiempos de la posguerra se intentó dictar unas pautas para controlar todos y cada uno de los aspectos tanto textuales como escénicos del teatro para niños: la tradición de la que habría de alimentarse este teatro, la ubicación espacial de las funciones, el tipo de público, el repertorio de obras a representar, los temas que se

⁸ CASTRO, Cristóbal de, « Autarquía infantil ».

⁹ « Infantil: Los ojos de Mariflor », 1940.

¹⁰ BENJAMÍN, « Teatro infantil: *Belén*, pastoral lírica, y *El sueño de la muñeca*, en el Español ».

¹¹ « Teatro infantil en el Español ».

podrían tratar, las lecciones que se debían extraer de estas obras... La libertad de expresión brilla por su ausencia y la rigidez de las normas parece impedir cualquier intento de hacer un teatro al margen de lo establecido desde las esferas oficiales. En este arduo panorama sorprende comprobar cómo se siguieron representando algunas obras anteriores a la contienda, escritas desde una mentalidad muy distinta a la de los vencedores de la guerra civil, como tendremos ocasión de comprobar. Pero antes nos acercaremos a una de las propuestas realizadas por autores del nuevo régimen, acorde con las ideas que por entonces se intentaban imponer sobre el teatro para niños.

Política y teatro. *Periquito contra el monstruo de la democracia* y su recepción en la prensa

En realidad, la hiperpolitización de la que adolece la cultura en este período de nuestra historia afecta a todas sus facetas, y el teatro para niños no iba a ser una excepción. Tal como ha afirmado Julio Huélamo, «Nada, ni siquiera los géneros aparentemente más alejados de la ideología, escapa totalmente al clima político», y añade:

O el teatro infantil, donde no habría más que recordar el título de una obra impulsada por el cuadro de guiñoles del SEU de Magisterio: *Periquito contra el monstruo de la democracia*, intento de crear un personaje heroico, con todas las señas de identidad de la Falange, adaptado a la mentalidad infantil. Incluso el nombre del clásico de Perrault, estrenado en el teatro de la Comedia por un elenco distinguido donde figuran Porfiria Sanchiz, Maruja Asquerino o Antonio Riquelme, ha de permutarse por el más aceptable de *Caperucita encarnada*¹².

Espectáculos como los citados, estrenados tan solo unos meses después del final de la contienda, en agosto de 1939, son un exponente en la práctica de lo que los ideólogos falangistas formularon en el plano teórico. El primero de ellos fue ampliamente comentado en la prensa del período, que en estos primeros tiempos de la dictadura dedicaba una cierta atención al teatro para niños; si no comparable a la que dedicaba al teatro para adultos, al menos muy superior a la que le dedicará en años sucesivos. Así,

¹² HUÉLAMO, Julio, « Escena y política: Ritual y modelo del nuevo orden ».

acerca de dicho espectáculo, podemos leer una columna en la que se elogia la representación y se describe el clima de adoctrinamiento político en que se produjo:

El SEU del Magisterio de Madrid ha organizado un Guiñol y se propone pasear por toda España este agradable espectáculo infantil, para deleite e instrucción de los pequeños.

Anoche, en la terraza de la Escuela Normal, se dio una función a la que asistieron niños y también muchas personas mayores. En un marco que rematan las cinco flechas y un cuello con cabeza de cisne, se representaron dos obras: *Periquito contra el monstruo de la democracia*, original de los camaradas Alejandro Blas y Agustín Embuena, con ilustraciones musicales de la Orquestina del Guiñol, y *El castillo embrujado*, del propio Embuena y de Martínez Blas. Antes de levantarse el telón, Galvis, jefe literario de esta empresa de arte y de cultura, leyó unas cuartillas sobre el propósito que les anima.

Las dos piezas estrenadas anoche divertieron grandemente al infantil auditorio. Se trata de cuentos a lo Perrault, con sus monstruos, que son vencidos por los niños buenos, merced al auxilio de hadas benéficas, y en las que, al fin, triunfa el bien, la justicia, la felicidad y el amor entre los hombres sobre las malas artes de los encantadores.

El Guiñol del Teatro Español Universitario merece las más cumplidas alabanzas, por la obra pedagógica que ha de realizar en nuestro país, con una forma perfectamente legítima de teatro y sirviendo las ideas que han triunfado con el glorioso Movimiento Nacional¹³.

La crónica del diario *Arriba* nos describe con algo más de detalle cómo fue este espectáculo:

En el grato, sano y jubiloso ambiente de la terraza de la Escuela Normal celebró anoche esa agrupación que dirige artísticamente Luis M. Valenzuela y técnicamente Ángel Echenique – ambos con mucho acierto – una nueva función, organizada por el SEU de Magisterio.

Previas unas palabras justas, precisas – de elevado estilo – del jefe literario del Guiñol, camarada Galvis, acerca de la labor que sus impulsores se proponen desarrollar, se estrenó el cuento infantil *Periquito contra el monstruo de la democracia*, original de Alejandro Martínez Blas y Agustín Embuena Vázquez.

Graciosa obra de clara intención política, distribuida en cinco breves cuadros – coloristas y atrayentes, como su vistoso decorado –, lo real se funde y confunde con lo fantástico. Los nombres de algunos de sus personajes –Felicidad, Decidido– definen su tono entre simbólico y verídico. Es una llamada –y llamada felicísima– a las inteligencias infantiles para que no se dejen engañar y sean patriotas, audaces y bravos, como el « flecha » Periquito, héroe auténtico –con sus

¹³ L.A.C., « El Guiñol del Teatro Español Universitario ».

emblemas de las flechas y el yugo de O.J.– de estas sesiones del Guiñol del Teatro Español Universitario del SEU de Madrid.

Sus autores tienen imaginación, un buen gusto literario, y saben lo que es interesar y agradar a los niños sin forzada trascendencia, fácilmente, con alegre espontaneidad.

Por eso la « menuda concurrencia » –y los mayores– pasó anoche un rato delicioso. ¡Rió y aplaudió todas las incidencias de la obra con sincero alborozo!

El castillo embrujado –o por otro título *Periquito vence a unos falsos fantasmas*–, de los mismos autores, destaca idénticas cualidades de imaginación y gracia. Y de su acción se deriva también su correspondiente moraleja: en la vida hay que ser siempre valiente.

La orquestina del Guiñol amenizó muy atinadamente la jornada.

Una agradabilísima sesión, en fin, afirmativa del adiestrador y simpático empeño en que los grupos escolares de las ciudades y en las escuelas rurales van a cumplir, juvenil y jovialmente, esos camaradas del SEU de Magisterio¹⁴.

Al día siguiente, el espectáculo se repitió, esta vez junto con una lección sobre la defensa del Alcázar de Toledo durante la guerra civil:

Los estudiantes del SEU, pertenecientes al Magisterio de Madrid, repitieron anoche en el Grupo escolar Peñalver (calle de las Tabernillas) el programa con que inauguraron estos recreativos espectáculos el día anterior en la Escuela Normal. El Sr. Galvis, delegado literario del guiñol, dirigió la palabra a la infantil concurrencia, que era por cierto muy numerosa, pues llenaba el amplio patio del Grupo escolar, y a continuación se representaron *Periquito contra el monstruo de la democracia* y *El Castillo embrujado*, juguete cómico que hizo las delicias de la gente menuda y que, como Periquito, fue aplaudidísimo.

El Sr. Rubio y Palencia dio una charla-lección acerca del « Alcázar de Toledo » y, auxiliándose de las ilustraciones gráficas de Ángeles Chenique, explicó el itinerario seguido por las heroicas tropas españolas al puñado de valientes que defendieron el Alcázar.

La orquestina del SEU del Magisterio amenizó los intermedios de este espectáculo que, organizado para recreo y solaz de los niños, llena un fin pedagógico muy interesante, pues dulce y suavemente contribuye a la instrucción y educación artística de la población infantil.

Por ello merecen los autores de la feliz iniciativa todo tipo de plácemes¹⁵.

En suma, tal como lo definía uno de los reporteros, se intentó crear un espectáculo « adiestrador y simpático »; divertir al tiempo que adoctrinar en las ideas del nuevo régimen. Una peculiar forma de teatro político para la infancia que apenas tendría continuidad en los años posteriores, en los que el teatro para niños se centrará más en

¹⁴ G. M., « Crónica de teatro ».

¹⁵ « Estudio y acción. Exaltación a la infancia ».

divulgar valores religiosos o morales, dentro de las pautas del *nacional-catolicismo*, que en un mensaje político propiamente dicho. Es más, incluso en estos primeros tiempos de la posguerra este teatro infantil de temática política será relativamente escaso en comparación con otro tipo de obras, como las basadas en cuentos y leyendas conocidos de antemano por los más pequeños, como la ya citada *Caperucita encarnada* (Teatro de la Comedia, 1939), *Blancanieves y los enanitos del bosque* (Teatro Español, 1939), o *Las llaves de Barba Azul* (Teatro Español, 1939), y, sobre todo, aquellas obras en las que predominaba la fantasía y la pura evasión, aunque en ningún caso faltase la consabida « moraleja ».

No obstante, en ocasiones las « notas » políticas se insertan incluso en textos que, en principio, nada tenían que ver con temas políticos y que se contabilizarían entre estas obras meramente evasivas o fantásticas a las que hacíamos alusión. Así, por ejemplo, encontramos canciones patrióticas y exaltaciones de lo español en la obra *La pandilla española*, de Luis Pérez de León, una historia de unos niños que se reúnen con la intención de triunfar en el cine y cantan una serie de canciones. Entre ellas se encuentra la que sigue:

Escuchad
Que ahora va mi canción
Un himno al valor.
Aunque soy un niño
Siento la emoción
Y estoy orgulloso
De ser español.
La gesta gloriosa
De mi amada patria
Enciende mi sangre
Enciende mi sangre
Y alegra mi alma.
Español valiente
Lograste vencer
Nueva luz de aurora
Nuevo amanecer.
La raza española
Sublime y audaz
Marca mi destino
Glorioso y triunfal.
¡Yo soy español!...

A esta le sigue en el libreto de censura una « Segunda letra », escrita a mano junto a la primera, en la que encontramos una velada alusión a la guerra civil:

Ejemplo del mundo
Es nuestra nación,
Valor y esperanza
Y fe en la razón.
Hombres abnegados
Libran la batalla
Y llenos de gloria
Y llenos de gloria
Salvaron a España¹⁶.

E igualmente, encontramos nuevas expresiones de patriotismo exaltado en esta intervención de uno de los personajes de *Tintín y Pasitas en Navidad*, obra de José Franco que presentó a censura la compañía El Carro de la Farándula, de la Sección Femenina, para representarla durante la Navidad de 1940/41:

Josefina.- ¿Yo? Le llevo una oración para que todos los niños de España sean el día de mañana los hombres mejores del mundo. Para que estudien y aprendan todo lo que tienen que saber y lleguen a ser los más sabios para bien de nuestra querida Patria¹⁷.

Pese a todo, como ya se dijo, el teatro político convive en franca desventaja con un teatro meramente evasivo y fantástico, basado con frecuencia en cuentos y leyendas tradicionales. Será precisamente dentro de la recreación de cuentos tradicionales donde vamos a encontrar una serie de obras en la cartelera que nada tenían que ver, al menos en su espíritu inicial (pocas noticias nos han quedado de cómo fue el montaje de estas obras y hasta qué punto ese espíritu se respetó), con las propuestas falangistas.

Pipo y Pipa en el Infanta Isabel. ¿Un espacio para el teatro republicano en la España de Franco?

¹⁶ Libreto de censura de *La pandilla española*, conservado en el expediente de censura de esta obra: Expediente 54/39, signatura 73/8151, IDD 46, sección de Cultura. Archivo General de la Administración Civil del Estado (Alcalá de Henares). (En adelante: AGA).

¹⁷ Libreto de censura de *Tintín y Pasitas en Navidad*, p. 6; conservado en el expediente de censura de esta obra: Expediente 1764/40, signatura 73/8288, IDD 46, sección de Cultura. AGA.

Por sorprendente que pueda parecer, la cartelera de los años 39, 40 y 41, es decir, precisamente los años en que imperan en mayor medida las ideas fascistas totalitarias, llegaron a la cartelera madrileña, concretamente a un teatro comercial, el Infanta Isabel, una serie de obras escritas durante la etapa republicana por Magda Donato y Salvador Bartolozzi; se trata de la serie *Pipo y Pipa*, de la que se estrenan en estos años varios títulos: *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa* (octubre de 1939), *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito* (noviembre de 1939 y enero de 1941), *Pipo, Pipa y los Reyes Magos* (diciembre de 1939), *Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo* (enero de 1940 y marzo de 1941), y *Pipo y Pipa en el fondo del mar* (febrero de 1940).

Mientras estas obras se representan en Madrid, sus autores han tenido que exiliarse en Francia, Casablanca y México. ¿Se trata de una burla de la realidad escénica frente a todos los preceptos falangistas? ¿Realmente consentía el sistema teatral este tipo de «burlas», pese a toda la vigilancia y ordenación de que era objeto? ¿O se trataría tal vez de una muestra de la supuesta liberalidad del régimen y la supuesta amplitud de miras de ciertos falangistas? En realidad, más que de una muestra de liberalidad, a todas luces improbable dentro del contexto de este período, o incluso más que de un supuesto intersticio de libertad –improbable igualmente– por donde se infiltrara, a pesar de las trabas del régimen, una obra disidente con los planteamientos falangistas, nos inclinamos por pensar que pesó aquí el hecho de que se tratara de obras para niños que en ningún momento trataban temas relacionados con la política, la religión, la moral católica ni ninguno de los temas tabú para el régimen franquista. Además, como veremos, la censura no dejó de imprimir su huella en estas representaciones.

Aun así, el que estas obras llegaran a la cartelera no deja de ser sorprendente, sobre todo si tenemos en cuenta el trato recibido por la censura por parte de los autores del exilio (Muñoz Cáliz, 2010). No nos cabe duda de que el hecho de que se tratara de un teatro para los niños fue decisivo a la hora de programar estas representaciones, pues, a la vista de los documentos estudiados en relación con la censura de los autores del exilio republicano, esto no hubiera sido posible en el caso de que se tratara de teatro para adultos, y menos en estos años. Tampoco debió ser ajeno al hecho de que estas obras se representaran el que sus autores no tuvieran un papel especialmente destacado durante

la contienda por sus ideas políticas y su significación antifascista, a diferencia de la marcada significación que alcanzaron otros autores del exilio como Rafael Alberti, José Bergamín, Ramón J. Sender (todos ellos en busca y captura en estos años), o Max Aub (cuyas obras no se empezarán a presentar a censura hasta los años 60, y aun así se encontrarán con serios problemas para su autorización).

Para comprobar qué sucedió con estos textos a su paso por la censura, hemos consultado la base de datos del Archivo General de la Administración (AGA), donde se encuentran registradas todas las obras que pasaron por la censura teatral a lo largo de la dictadura franquista (o, si no todas, al menos todas aquellas cuyos expedientes se han conservado en dicho archivo, que suman muchos miles de expedientes en total). Para nuestra sorpresa, aunque estas obras se estrenaron, no consta en dicha base de datos que se presentaran a censura; es más, uno de ellos, *Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo* figura como presentado por primera vez a censura en fecha tan tardía como 1965.

Tal como hemos comentado en otros trabajos¹⁸, el aparato burocrático con el que contaba la censura en estos primeros años era mínimo, sobre todo con anterioridad a 1941, año en que se crea la Vicesecretaría de Educación Popular y se reorganiza el funcionamiento de la censura: apenas hay censores y ni siquiera se han normalizado aún los impresos sobre los que estos redactan sus informes. Podría pensarse que, dados sus escasos recursos en este primer momento de la posguerra, la censura no prestara demasiada atención a los montajes infantiles. Sin embargo, no es así: la citada base de datos muestra la existencia de expedientes de muchas otras obras para niños de este período, y en ellos hemos podido comprobar que sus libretos respectivos fueron estudiados y recibieron un dictamen en todos los casos (así, por ejemplo, sí hemos localizado los expedientes de *Las llaves de Barba Azul*, *Blancanieves*, *Caperucita encarnada*, *Caperucita azul*, *Bertoldo*, *¿Zi, por qué?*, *Tintín y Pasitas*, y muchas otras obras para niños de este período de la inmediata posguerra).

La solución a este aparente enigma se encuentra en el expediente de una obra titulada, supuestamente, *Caperucita roja y el lobo Tragatodo*¹⁹, cuyo título inicial era, en realidad, *Pipo, Pipa, Caperucita roja y el lobo Tragatodo*. En su expediente de censura, que en la base de datos del AGA aparece con el título ya censurado (de ahí que

¹⁸ MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Censura y teatro del exilio*.

¹⁹ Expediente 1243-40, signatura 73/8242, IDD 46, Sección de Cultura (3), AGA.

la búsqueda por *Pipo y Pipa* no mostrara ningún resultado, a excepción del citado de 1965), se encuentran tachados con el lápiz rojo los nombres de sus autores originales y en su lugar se ha puesto el nombre del adaptador, Arturo Serrano (es decir, el por entonces empresario del Infanta Isabel, local donde se representó esta obra), e igualmente, se ha tachado « Pipo y Pipa » con el lápiz rojo para dejar el título tal como indicábamos unas líneas más arriba. Es más, por si había alguna duda, en la hoja firmada por el censor se puede leer: « Puede autorizarse con la supresión de *Pipo y Pipa* en el título ». En el libreto presentado a censura, ni siquiera figura el nombre de los autores originales, únicamente se indica el nombre del adaptador. De este modo se explica que el título (esta vez sí) *Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo* se presentara a censura por primera vez en 1965 y en aquella ocasión se le abriera un expediente como si nunca se hubiera presentado con anterioridad, en lugar de añadirse la nueva documentación al expediente de 1940, como hubiera sido el trámite habitual. Es decir, que en 1940 se silenció el nombre de los autores originales, autorizando su obra pero negándoles la autoría, y silenciando igualmente aquella parte del título más reconocible como suya, precisamente la que daba nombre a la serie de *Pipo y Pipa*.

Llama la atención, pues, que en las carteleras publicadas en la prensa se respetara el título de *Pipo y Pipa* (Centro de Documentación Teatral, 2011²⁰), cuando este había sido prohibido por la censura. La única explicación posible es que la empresa del Infanta Isabel quisiera aprovechar el « tirón » comercial de los conocidos personajes de Bartolozzi y Donato, y que la censura de prensa desconociera esta condición que le había impuesto al título la censura de espectáculos. De todas formas, lo que sí se omitió en la prensa fue el nombre de sus autores originales, es más, ni siquiera se mencionó el nombre del adaptador. Por otra parte, conviene detenerse en la escasa atención que les prestó la prensa oficial a estos estrenos: significativamente, se limitó a anunciar meramente estos títulos en la sección de « Cartelera », junto con el teatro, el día y la hora en que se representaban, sin que la crítica acudiera a ellos ni se hiciera comentario

²⁰ Además de la citada cartelera elaborada por el CDT, hemos consultado directamente algunos testimonios de la prensa del período que, en efecto, respetan el título de *Pipo y Pipa*. Así, por ejemplo, la cartelera del diario *Informaciones* de 14 de octubre de 1939 anuncia, junto al teatro Infanta Isabel, el título *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa*, naturalmente, sin citar el nombre de sus autores. Así mismo, la cartelera de este mismo diario del 12 de enero de 1940 anuncia la representación en el Infanta Isabel de *Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo* en función infantil a las cuatro de la tarde; igualmente, sin citar el nombre de sus autores, pero respetando el título original.

alguno sobre los mismos, lo que contrasta en gran medida con la atención prestada a representaciones como las comentadas en el epígrafe anterior, pero también con otras del período que, aunque en menor medida, recibieron breves críticas y comentarios por parte de la prensa del momento (así, *Blancanieves y los siete enanitos del bosque*²¹, *Bertoldo*²², *La pandilla*²³ o *Las llaves de Barba Azul*²⁴, por poner solo unos ejemplos).

El Teatro Infantil Lope de Rueda y la formación de los jóvenes actores

Además de ocuparse del niño como espectador, el régimen recién instaurado también intentó controlar aquellas manifestaciones en las que el niño pudiera formarse como actor, siendo él mismo protagonista del hecho teatral. Para ello, en 1942 se creó el desde la Vicesecretaría de Educación Popular, por medio de la Delegación Nacional de Propaganda, el Teatro Infantil Lope de Rueda. El director de esta agrupación describía así cuál era el papel de este Teatro Lope de Rueda en el contexto del teatro infantil anterior y posterior a la contienda civil:

Hasta ahora –nos dice nuestro interlocutor– no había habido en España ningún teatro dedicado especialmente a niños y muchachos, o si lo hubo, fue con un criterio tan desdichado o, en realidad, tan falto de criterio, que hubiera sido preferible su desaparición. Un único ensayo, bien logrado desde el punto de vista artístico, fue el teatro de Pinocho de Bartolozzi, en los años anteriores al Movimiento. Pero aun este fue totalmente estéril pedagógicamente considerado. De aquí la necesidad que trata de satisfacer el nuevo Estado con la creación del « Teatro Escuela Lope de Rueda²⁵ ».

En cuanto a los fines educativos que este teatro perseguía, su director afirmaba perseguir un doble fin: deleitar y educar, y recordaba cómo otros regímenes totalitarios de distinto signo habían utilizado el teatro infantil en este sentido. Especialmente

²¹ RÓDENAS, « Estreno en el Español de Blancanieves ».

²² AROZAMENA, J. M. de, « Reina Victoria. Bertoldo »; J. de la C., « Reina Victoria. Bertoldo. Cuento infantil de don Luis de Vargas ».

²³ CASTRO, Cristóbal de, « Eslava. Compañía infantil. *La del manojo de rosas* y *La pandilla* »; J. de la C., « Eslava. *La pandilla española* ».

²⁴ J., « Español. Presentación de la compañía infantil y estreno de *Las llaves de Barba Azul* »; A. F., « Español. Presentación de la compañía infantil y estreno de *Las llaves de Barba Azul* ».

²⁵ S. A. B., « El teatro infantil Lope de Rueda comenzará sus actuaciones en las próximas Pascuas de Navidad ».

llamativa resulta la invocación de la Rusia Soviética como uno de los países que habían utilizado el teatro infantil como « arma » para la « captación de masas »:

- ¿Los fines que perseguimos...? Muy claros: frente a ese teatro de puro pasatiempo que solo pretende excitar en los niños el asombro o la carcajada, de la manera más epidérmica, el nuevo teatro se propone una doble misión: deleitar, recrear a niños y jóvenes, aliviando un momento en ellos la preocupación de sus tareas escolares, de una parte, y educar al propio tiempo sus espíritus con el estímulo de todas las nobles cualidades que han de ser luego el fundamento de una vida honrosa.

No es preciso entrar en consideraciones sobre el enorme valor pedagógico del teatro. Basta echar una mirada de fronteras afuera y ver lo que otros países –Suiza, Alemania, Italia, Bélgica– han hecho a favor del teatro de niños. La misma Rusia soviética, que tuvo que preocuparse desde el primer momento de la captación de las masas, hizo del teatro infantil, concretamente, una de sus armas más eficaces²⁶.

Por lo que se refiere a los criterios de programación de esta agrupación, las palabras de su director son todo un programa en este sentido. Su división entre « teatro religioso », « teatro patriótico » y « teatro fantástico » muestra a las claras el afán adoctrinador de este teatro, por una parte, y su carácter meramente evasivo por otro:

Para lograr convenientemente este doble fin del teatro-escuela, se puede establecer en principio un plan de representaciones que abarque estos tres puntos fundamentales: teatro religioso, teatro patriótico y teatro fantástico.

El primero comprende todas aquellas obras que tienden a la exaltación de los principios inmutables de nuestra fe y a la educación religiosomoral del individuo: autos, comedias sacras, leyendas del santoral, incluso comedias de índole psicológicas, auténticas comedias dramáticas en las que se debaten los apasionantes conflictos del alma en orden a su destino eterno, etc., etc.

El teatro patriótico se ha de nutrir en el inagotable filón de la historia patria, selva frondosa donde la principal dificultad está en la selección. Las figuras primates de nuestros antepasados: el Cid, los Grandes Alfonsos, María de Molina, Berenguela y Blanca y Guzmán el Bueno, la Reina Isabel, la Reconquista, los capitanes y conquistadores del primer Imperio y sus hazañas increíbles... A través de la larga noche de nuestra decadencia, en la que no faltan tampoco luminarias ejemplares, ese hilo de oro enlaza con la epopeya de nuestra reconquista hoy.

Lo mismo se diga de la escenificación de romances moriscos e históricos, y aun de los mismos romances caballerescos, que aunque no canten ningún hecho real, son fiel trasunto de las más nobles virtudes de la raza.

²⁶S. A. B., « El teatro infantil Lope de Rueda comenzará sus actuaciones en las próximas Pascuas de Navidad ».

Por último, el teatro fantástico domina todo ese maravilloso mundo de la imaginación, donde el alma del niño vive todavía y se mueve de una manera natural²⁷.

Esta doble vertiente adoctrinadora y de mera evasión, según su director, debería corresponderse con las edades a las que este teatro iba dirigido. Así, este establecía una clara distinción entre el teatro para niños y el teatro para adolescentes; en su opinión, el teatro para adolescentes tenía que poner el énfasis en los temas patrióticos y morales, mientras que en el teatro para los más pequeños habría de predominar « la parte imaginativa ». Además, renegaba de géneros extranjeros como las variedades, opuestos « a nuestro modo de ser racial », en sus propias palabras:

Claro está que a la hora de la realización estos diversos géneros de teatro han de ser dosificados y alternados de diverso modo, según se trate del teatro para niños o para adolescentes. En aquellos tendrá la parte imaginativa una preponderancia absoluta; en cambio, en estos han de predominar los temas formativos, de carácter patriótico y moral.

En cuanto a su nivel artístico, el Teatro Escuela Lope de Rueda ha de distinguirse en todo momento por su calidad.

Nada, por supuesto, de números de « varietés » con censura eclesiástica, valga la frase, ni de esas absurdas revistas americanas, en las que en el más inofensivo de los casos se estraga el sentido artístico de los niños, habituándolos a un género de espectáculo contrario y opuesto a nuestro modo de ser racial²⁸.

En las páginas de *ABC* se detallaba algo más acerca de cuáles eran los fines que perseguía el Teatro Lope de Rueda, ya que, como se dijo, este se dirigía a los jóvenes no solo como espectadores, sino también como futuros intérpretes:

La recién constituida agrupación Lope de Rueda tiene como fin, no solo el recreo y la diversión infantiles, sino también el de la formación de jóvenes que dediquen en el futuro sus actividades a la escena. Por eso, más bien que infantil es Teatro-Escuela Lope de Rueda, pues este aspecto asimismo apremiante trata de satisfacer el nuevo Estado con su creación. Era algo corriente, y sin embargo, los españoles parecían vivir al margen como si no fuera cuestión propia la tarea de conservar una gran tradición teatral. [...] ²⁹.

²⁷ S. A. B., « El teatro infantil Lope de Rueda comenzará sus actuaciones en las próximas Pascuas de Navidad ».

²⁸ S. A. B., « El teatro infantil Lope de Rueda comenzará sus actuaciones en las próximas Pascuas de Navidad ».

²⁹ C., CARPENTIER, « Bajo el nombre de Lope de Rueda se crea no solo un espectáculo infantil, sino un Teatro-escuela ».

El autor del citado artículo insistía en el afán adoctrinador del teatro para los más jóvenes, si bien en este caso no se refería a textos escritos expresamente para niños y jóvenes, sino a las piezas del teatro clásico español. Este articulista valoraba especialmente la capacidad del teatro clásico para formar a los jóvenes, desde una perspectiva que enlazaba los acontecimientos históricos en él relatados con la « cruzada » que poco antes había vivido el país:

Parece innecesario insistir sobre el extraordinario valor pedagógico de nuestro teatro [...]; ya que difícilmente se encontraría en ningún otro nada igual para la educación moral del individuo, nada en que se presente los apasionantes conflictos del alma en orden a su destino eterno.

Pero cuando hablamos de valor o interés pedagógico no nos referimos solamente al arma eficaz que para la captación de las masas enseñadas desde su niñez en el amor a estos grandes principios, representa el teatro infantil, sino también a la influencia que pueda ejercer para la formación de los jóvenes actores. Nada tan indispensable para estos, a la paz que para los pequeños espectadores, como la afición a la buena música, a la belleza plástica y, sobre todo, a las glorias tradicionales de nuestro escenario clásico, que como hilo de oro enlaza los más grandes episodios nacionales con la heroica realidad de nuestra reconquista de hoy, fiel resultado de las más nobles virtudes de la raza³⁰.

En su opinión, algunas de estas piezas, convenientemente adaptadas, deberían formar parte del repertorio de la compañía Lope de Rueda, junto con obras expresamente escritas para los más jóvenes y traducciones de obras extranjeras:

Como el repertorio habrá de crearse casi en su totalidad para los niños, estará constituido primero con obras escritas expresamente para ellos y admitidas con escrupulosa selección; después, con traducciones de obras extranjeras asimilables a nuestros muchachos y también de vez en cuando, con prudentes adaptaciones de nuestros clásicos³¹.

En esta necesidad de incorporar al repertorio las obras del teatro clásico español el autor de este artículo coincidía con otras compañías del momento, como por ejemplo,

³⁰ C., CARPENTIER, « Bajo el nombre de Lope de Rueda se crea no solo un espectáculo infantil, sino un Teatro-escuela ».

³¹ C., CARPENTIER, « Bajo el nombre de Lope de Rueda se crea no solo un espectáculo infantil, sino un Teatro-escuela ».

con El Carro de la Farándula de la Sección Femenina, una de cuyas regidoras provinciales afirmaba:

El Carro de la Farándula [...] tiene el propósito de llevar en estos días la presencia de la Falange a aquellos puntos donde su actuación pueda dejar un recuerdo de enseñanza y placer. Para esto hemos preparado un repertorio a base de entremeses clásicos de Cervantes y Quiñones de Benavente, que, por su sencillez y maravillosa limpieza de todo problema que pudiera ser censurable ante mentes infantiles, nos han parecido insustituibles, y que pueden muy bien dejar una honda huella de belleza y galanura en los espíritus de todos aquellos que escuchen su prosa o su verso admirable y admiren lo logrado de sus situaciones cómicas³².

No obstante, el repertorio que finalmente llevó a cabo la compañía Lope de Rueda apenas incorporó a los clásicos del Siglo de Oro, sino que se centró en textos considerados propiamente infantiles, tal como parecen demostrar los datos de la cartelera de esos años elaborada por el Centro de Documentación Teatral (en prensa), según la cual entre diciembre de 1941 y diciembre de 1944 esta compañía puso en escena los siguientes títulos: *Pastoral de Navidad*, de Jenaro Vallejo; *El doctor Papelín*, de Micert Patenin y Jaime de Torre; *Rosalinda*, de Vicente Soto Iborra; *Aladino*, de Carmen Conde; *Chilca y los dioses blancos*, de Andrés Charrós, y un programa doble basado en *La ciudad lejana*, de Jefin Sosulia, y el entremés *La cueva de Salamanca*, de Cervantes, única pieza del repertorio clásico que se incorporó a las representaciones de esta compañía.

Volviendo al citado artículo de *ABC*, además de prescribir cuáles debían ser los contenidos de este teatro, el articulista en cuestión señalaba que, en lo formal, este teatro habría de distinguirse por un marchamo de calidad: « Es propósito inicial en cuanto a su nivel artístico el distinguirlo en todo momento por su calidad y el de cuidarlo pieza por pieza, ya se trate de obras maestras o no³³ ». Llegamos así a otro de los puntos cruciales que definen al teatro para niños entendido desde la mentalidad de estos autores: la importancia que se concede al resultado final. Esta insistencia en la calidad del resultado se deja ver igualmente en otros testimonios de la prensa del período, donde se insiste, a la hora de valorar el espectáculo, en la pericia de los jóvenes intérpretes y el agrado de

³² D.C.V., « El Carro de la Farándula de la Sección Femenina en la Campaña de Navidad », Arriba, 26 de diciembre.

³³ C., CARPENTIER, « Bajo el nombre de Lope de Rueda se crea no solo un espectáculo infantil, sino un Teatro-escuela ».

los mayores al contemplarlos. Así, por ejemplo, valorando el espectáculo compuesto por *La del manojo de rosas* y *La pandilla española*, interpretado por una compañía infantil, Juan de la Cueva comentaba:

Pero es de justicia reconocer que los pequeños hicieron y representaron *La del manojo de rosas* con una seguridad, un aplomo y un acoplamiento tan logrados, que pudiera servir de ejemplo y de enseñanza a muchos de los que andan representando por ahí. No es la clásica función, hecha por niños, en las que las equivocaciones, los titubeos y los despistes son un aliciente. Los pequeños trabajan en serio y como hombres³⁴.

Así mismo, valorando otro espectáculo de las Organizaciones Juveniles, uno de los redactores de *Ya* hacía la siguiente valoración: « Actores juveniles, sin vacilaciones de aficionados y poseídos de extraordinaria sensibilidad dramática, presentaron cuidadosamente la españolísima comedia de Vélez de Guevara *Más pesa el rey que la sangre y blasón de los Guzmanes*³⁵ ». E igualmente, otro crítico de *Ya* escribía unos meses antes: « Los pequeños comediantes del Español hacen ahora zarzuela con el aplomo de los artistas maduros³⁶ ».

Como hemos visto, el deseo de establecer normas para el teatro infantil es considerable, y forma parte del propósito de imponer desde la infancia una determinada visión del mundo acorde con la ideología de los vencedores de la guerra civil. Esta visión afecta no solo a los contenidos de las obras, que en algún caso llegan a proponer contenidos claramente políticos, sino también a las relaciones personales entre los propios miembros del grupo de teatro, marcadas por una concepción claramente jerárquica, y a todas las facetas del hecho escénico.

Aunque en estos primeros años los preceptos falangistas y la práctica escénica van a estar muy próximos, como hemos visto, conforme pasen los años se irá abriendo paso, con gran dificultad, otro tipo de teatro para niños menos doctrinario y menos influido por el ideario de los vencedores de la guerra civil, llegando a representarse incluso algunas obras de dramaturgos claramente antifranquistas, como Lauro Olmo, Pilar

³⁴ C[UEVA], J[uan] de la (1939), « La pandilla española ».

³⁵ Z., « El teatro de las O. J. en el Español ».

³⁶ B., « Español. Dos estrenos de teatro infantil ».

Enciso o Carlos Muñiz. No obstante, este es otro episodio de la vida teatral del franquismo, muy distinto al que nos habíamos propuesto tratar aquí.

BIBLIOGRAFÍA

- A. F. (1939), « Español. Presentación de la compañía infantil y estreno de *Las llaves de Barba Azul* », *Ya*, 13 de octubre de 1939.
- AROZAMENA, J. M. de, « Reina Victoria. *Bertoldo* », *ABC*, 13 de diciembre de 1939.
- B., « Español. Dos estrenos de teatro infantil », *Ya*, 13 de enero de 1940.
- BENJAMÍN, « Teatro infantil: *Belén*, pastoral lírica, y *El sueño de la muñeca*, en el Español », *Ya*, 24 de diciembre de 1939.
- CARPENTIER, C., « Bajo el nombre de Lope de Rueda se crea no solo un espectáculo infantil, sino un Teatro-escuela », *ABC*, diciembre de 1942.
- CASTRO, Cristóbal de, « Eslava. Compañía infantil. *La del manojo de rosas y La pandilla* », Madrid, 29 de septiembre de 1939.
- CASTRO, Cristóbal de, « Autarquía infantil », *ABC*, 28 de octubre de 1939.
- Centro de Documentación Teatral, *Cartelera teatral de Madrid y Barcelona en 1939*. En: *Documentos para la historia del teatro español*, 2011. En línea: <http://teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/cartelera.php>
- _____ (en prensa), *Cartelera teatral de Madrid (1939-1959)*.
- C[UEVA], J[uan] de la, « *La pandilla española* », *Ya*, 29 de septiembre de 1939.
- D.C.V., « El Carro de la Farándula de la Sección Femenina en la Campaña de Navidad », *Arriba*, 26 de diciembre de 1940.
- « Español. Dos estrenos del teatro infantil », *Ya*, 13 de enero de 1940.
- « Estudio y acción. Exaltación a la infancia », *ABC*, 12 de agosto de 1939.
- G. M., « Crónica de teatro », *Arriba*, 11 de agosto de 1939.
- HUÉLAMO, Julio, « Escena y política: Ritual y modelo del nuevo orden », en *Documentos para la historia del teatro español: 1939*, 2011, en línea: <http://teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/texto.php?pag=3&anio=1939&sec=1&sub=2>
- « Infantil: *Los ojos de Mariflor* », *Ya*, 26 de marzo de 1940.
- J., « Español. Presentación de la compañía infantil y estreno de *Las llaves de Barba Azul* », Madrid, 13 de octubre de 1939.
- J. de la C., « Eslava. *La pandilla española* », *Ya*, 29 de septiembre de 1939.
- J. de la C., « Reina Victoria. *Bertoldo*. Cuento infantil de don Luis de Vargas », *Ya*, 12 de diciembre de 1939.
- L.A.C., « El Guiñol del Teatro Español Universitario », *ABC*, 11 de agosto de 1939.
- « La Nueva España y el teatro para niños », Madrid, 26 de abril de 1939. (Artículo sin firmar)³⁷.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Censura y teatro del exilio*, Murcia, Editum, 2010.
- OBREGÓN, Antonio de, « El teatro de las Organizaciones Juveniles », *Arriba*, 13 de julio de 1939.

³⁷ Posiblemente el autor de este artículo sea de Cristóbal de Castro, que sí firma otros artículos en esta misma sección.

- RÓDENAS (1939), « Estreno en el Español de *Blancanieves* », *ABC*, 24 de noviembre.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, 2008, Akal, 2 vols.
- S. A. B., « El teatro infantil Lope de Rueda comenzará sus actuaciones en las próximas Pascuas de Navidad », *Arriba*, 23 de diciembre de 1942.
- « Teatro infantil en el Español », *Hoja del Lunes*, 1 de abril de 1940.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, « Razón y ser de la dramática futura », *Jerarquía*, octubre de 1937, pp. 61-80.
- Z., « El teatro de las O. J. en el Español », *Ya*, 17 de noviembre de 1940.