

UNA PÁGINA DEL TEATRO EN LORCA (1940-1970): LOS AFICIONADOS LOCALES Y EL TEATRO PORTÁTIL DE LOS HERMANOS LARGO. SALVADOR MARTÍNEZ SÁNCHEZ-MANZANERA Y *EL DOCTOR SERRA*

*José Luis Molina*¹
Dr. en Filología Hispánica

RESUMEN

De tres singularidades diferentes me voy a ocupar en este artículo que, basándose en un hecho local, alcanza un interés general. Hay muy poca documentación, organizada como tal, del teatro de aficionados en Lorca. Menos aún de la presencia en Lorca del teatro portátil, aunque en la memoria colectiva de los lorquinos de la década 1950-1960 aún vivos, esté grabada la presencia en la ciudad del Teatro de los Hermanos Largo. Y es totalmente desconocido para el público aficionado al teatro el que un lorquino, Salvador Martínez Sánchez-Manzanera, haya sido autor teatral y que solo una de sus comedias, *El doctor Serra*, la única que alcanzó a ser representada, lo fuese en el referido teatro. Los que vivimos aquella época somos ya mayores y nuestra memoria es flaca. A pesar de ello, hacemos un esfuerzo para recordar e investigar de modo que vayamos dejando noticia de este asunto.

Palabras clave: teatro en Lorca, teatro de aficionados, teatro portátil, Salvador Martínez Sánchez-Manzanera, *El doctor Serra*.

ABSTRACT

Of three different singularities I will deal with this article that, based on a local fact, reaches a general interest. There is very little documentation, organized as such, of the amateur theater in Lorca. Less still of the presence in Lorca of the portable theater, although in the collective memory of the «lorquinos» of the 1950-1960 still alive, the presence in the city of the Teatro de los Hermanos Largo is recorded. And it is totally unknown to theater fans that a «lorquino», Salvador Martínez Sánchez-Manzanera, has been a theater author and that only one of his comedies, *El Doctor Serra*, the only one who managed to be represented, was in the aforementioned theater. Those of us living in that era are older and our memory is thin. Despite this, we make an effort to remember and investigate so that we leave news of this matter.

Keywords: theater in Lorca, amateur theater, portable theater, Salvador Martínez Sánchez-Manzanera, *El Doctor Serra*.

Hacer un acercamiento crítico al hecho teatral implica inexorablemente hablar de teatro (J. Romera Castillo, 1993).

0. ANTECEDENTES PERSONALES

He tenido la posibilidad –o suerte– de ocuparme del fenómeno «teatro en Lorca» a lo largo de mis, lejanas ya, primeras investigaciones sobre una manifestación algo más amplia, como es la literatura en Lorca (1982). En mi infancia, tuve la fortuna de vivir aquella efervescencia teatral

popular de posguerra en Lorca representada por el teatro de los Hermanos Largo, al que me llevaba mi familia, al igual que a las zarzuelas que montaban los aficionados, cuyas arias o coros más populares se escuchaban diariamente en casa cantadas más o menos bien por mis tías Ventura y Ramona y, en ocasiones, mi madre. En Murcia, más tarde (1956-1957), presencié algunas obras de teatro representadas por aficionados, entre ellas *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre (1953).

¹ jlmolinam@gmail.com

Al no participar por mi ausencia de Lorca en ningún grupo de aficionados y el ser casi todos los componentes de estos grupos, de los que recuerdo a Alejandro Fernández-Rufete Muñoz (1929–2018), mayores que yo, no recogí testimonio alguno del fenómeno que conocí por el ambiente familiar vivido hasta los años 50 del siglo pasado. Así que, por un lado, el paisaje me era familiar y, por otro, el componente cultural del teatro de aficionados, una vez conocido, seduce y ahora se echa en falta y se lamenta no haber recogido en su momento la información pertinente.

0.1. Justificación

Un corto espacio de tiempo antes de que Domingo Munuera, enfermo ya, marchase a Murcia, se empeñó en que le acompañara al Archivo Municipal para ver el material teatral que los herederos de Salvador Martínez Sánchez-Manzanera habían cedido a la ciudad de Lorca, con el fin de realizar un artículo sobre el mismo. No era nada apetecible por la escasez de información sobre el personaje, a pesar de su condición de inédito, y él lo sabía, por lo que apeló a la amistad para que aceptase. Claro que Munuera quizá pensaba que, aceptando yo el encargo, él quedaba relevado de su propio deseo y su compromiso se salvaría de este modo. Para mí, el problema radicaba –y ha radicado– en que su autor no había publicado nada en vida. Ni sus coetáneos conocieron su obra. Y muy pocos sabían de su afición al teatro. Solo vieron representar una de sus obras los que pudieron asistir al estreno de la comedia *El doctor Serra*. Fue llevada a la escena por la compañía del Teatro Hermanos Largo el 14 de abril de 1951. A pesar del poco juego que proporcionaba el tema, me comprometí a llevarlo a cabo. También me hice cargo de este trabajo por razones afectivas: había conocido a esta familia siendo yo un adolescente, allá por el verano del año 1952. Quizá ya había contestado afirmativamente pues, al menos casi veinte años antes de ahora, yo había dejado escrito:

y esperamos rescatar alguna obra de teatro de las escritas por Salvador Martínez Sánchez-Manzanera y que permanecen inéditas (Molina, 1999: 289).

Todas estas circunstancias se han conjugado para hacer realidad el deseo de Domingo Munuera. Al menos, quedará noticia de la obra escénica de Salvador Martínez.

Unos impedimentos personales, que me mantuvieron alejado del trabajo intelectual demasiado tiempo, sin duda alguna ha retrasado el trabajo. Aun así, reordené el material, medité qué y cómo hacer con él algo aprovechable, comprendí sus dificultades, leí de nuevo los originales y esperé a mi recuperación para iniciar el trabajo. No son los papeles del desconocido escritor lorquino de un valor trascendente, solo un eslabón más perdido en la cultura local: la gente ha pasado sin conocer esto muchos años y no ha sucedido nada. Podrían pasar igualmente desconocidos otros años más y nadie reclamaría. Pero, como también son el resultado de una noble vida de esfuerzo y trabajo, exige un reconocimiento generoso que debe caminar sobre la veracidad de la existencia y del mundo social de la posguerra que, a pesar del casi obligado ejercicio de religiosidad con la asistencia a los oficios religiosos, la miseria y la censura, se sentía necesitado de esparcimiento. Al tratarse de un hombre de ideología conservadora y religioso, se puede fácilmente tergiversar una manifestación literaria, en este caso teatral. Su obra, que ya había nacido fuera de su época, indica buenamente la afición casi secreta de un hombre solitario por la literatura. Cuanto sigue es el resultado de mi esfuerzo. Todo vuelve a estar en su lugar. Pero, los lorquinos contemporáneos interesados sabrán algo más de los hombres de su ciudad y los coetáneos de este autor que aún vivan recordarán con nostalgia aquellos tiempos.

Las primeras exigencias mías como investigador radicaban en la necesidad de conocer datos biobibliográficos del autor. Pregunté a su hijo Pedro, el único de los cuatro hermanos que vive en Lorca, Salvador murió hace un tiempo en Sevilla, quien me contestó que esos datos estaban en posesión de su hermana Carmina que vivía en Murcia. No he podido hablar con ella por estar fuera de Lorca y nadie me proporciona su dirección. Así pues, poco he podido avanzar en este sentido.



Lámina 1. Representación teatral con la participación de Carmina Martínez, hija de Salvador Martínez Sánchez-Manzanera.

La presencia de esta foto se debe a dos razones. Primera: la segunda joven por la izquierda nuestra, que lleva un gran abanico en su mano derecha, es Carmina Martínez Martínez, hija de Salvador Martínez Sánchez-Manzanera. Segunda: obsérvese el escudo y las flechas que campeaban en el escenario, colocado todo en la concha del apuntador. La presencia de la Falange como gestora de la cultura de la posguerra fue agobiante y manifiesta.

0.2. Mi contacto con el escritor y su familia

Tuve la oportunidad de conocer a Salvador Martínez Sánchez-Manzanera en el año 1952, a través de su hijo mayor, Salvador, así que también conocí a su esposa y a sus otros hijos. Obviamente no pude conservar cercana la amistad de la familia pues, entre 1952-1957 y 1963-1971, estuve fuera de Lorca, estudiando o trabajando. Para mí, entonces, nuestro autor era un eficiente contable de la empresa de tejidos de José Montoya, en la calle Corredera, además de reunir otros atractivos, pues era un hombre educado, serio y de piadoso espíritu religioso. Según su carnet de corresponsal del diario deportivo *Marca* desde el 14 de septiembre de 1943, cuyo director era Bartolomé González

Fons, vivía en la calle Donis n.º 14. También poseyó el carnet de corresponsal literario de *El Mundo Deportivo* desde el 17 de diciembre de 1953. Y perteneció a la Mutualidad de Previsión de Autores Españoles desde su fundación, octubre 1958, siendo su presidente el músico Joaquín Gasca (1897-1984). Ocupó esta presidencia entre 1963 y 1978 Víctor Ruiz Iriarte. Era también socio n.º 9979 de la SGAE, desde el 27 de junio de 1989, siendo secretario general José María Segovia Galindo.

Según el Padrón Municipal de 1950, hoja 108, vivía en la calle Santa Paula, parroquia de San Mateo. Tenía en esta fecha 48 años, aunque por el Registro Civil sabemos que había nacido el 25 de julio de 1901. Su profesión era la de contable, según consta en dicho padrón y coincide con lo que ya sabía. Su esposa se llamaba Antonia Martínez Sánchez y había nacido en 1911. Los hijos se llamaban Salvador, botones de Banco según el Padrón, nacido en Lorca en 1933 y fallecido en Sevilla hace unos años; Pedro, nacido en 1935, Carmen, nacida en 1938 e Inés, que lo hizo en 1945. Por este mismo documento, hoja 124, conocemos que en la calle de Calvo Sotelo, hoy Nogalte, vivían sus hermanas María, de 51 años, e Isabel, de 43. En

este domicilio se reunió toda esta familia, hasta que cada uno de los hijos tomó su destino y marchó a su lugar. Esto es cuanto, de momento, podemos dar a conocer de su biografía. Fallece el 4 de enero de 1999.

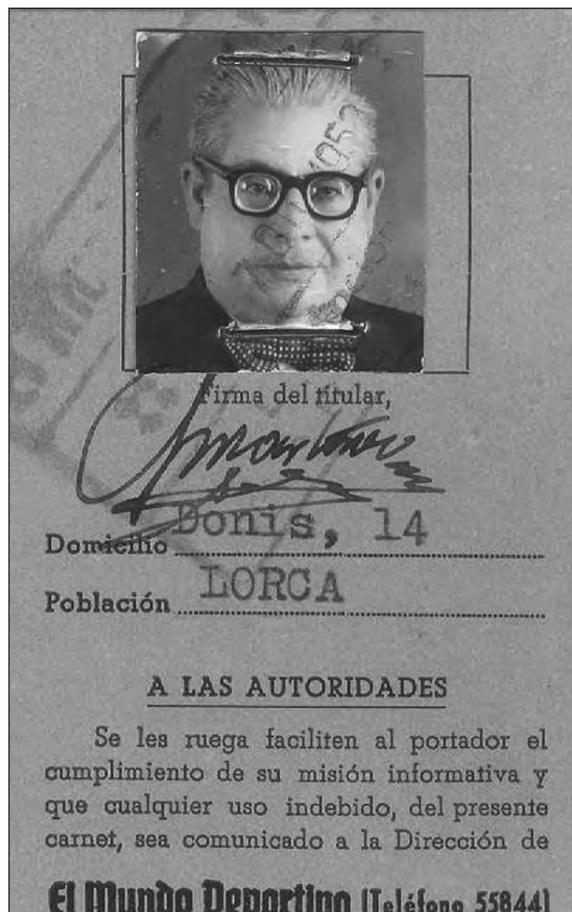


Lámina 2. Carnet de *El Mundo Deportivo*.

0.3. El teatro, tradición en Lorca

Por eso había tanta afición al teatro en la región murciana: porque nuestros antepasados hacían, ellos mismos, comedias y zarzuelas en grupos más o menos estables, pero en locales adaptados para la escena, cuando no, en auténticos coliseos (Oliva, 2006: 10).

Desde, al menos 1861, tras contar la ciudad con un nuevo teatro, el primeramente llamado Principal y desde final de siglo Teatro Guerra, con la excepción del periodo republicano en el que se le conoció como Teatro García Lorca, son bastantes los lorquinos que escriben teatro, sobre todo de tema histórico, quizá por un cierto nacionalismo localista. Si el teatro se inaugura el 31 de marzo de dicho año, el 26 de mayo

actúa por primera vez en Lorca la compañía de Ceferino Guerra, de quien –y de otros actores, como Ernesto Vilches (1879-1954), José Romeu (1900-1986) y Mario Gabarrón (1904-1987)– aporta interesantes datos Juan Guirao (2011: 127). Me parece necesario citar también a Francisco Rodríguez Ros, quien formó en 1916 la Compañía Española de Comedias y Dramas, con Guadalupe Mendizábal.

Entre los autores lorquinos de entre siglos, pues viven aún a comienzo del XX, hemos de citar a Manuel Barberán y Pla, José Mención, Emigdio Moya, José Ruiz Noriega (*La conquista de Lorca*, 1876), José Mención (*¡Lorca por Castilla!*, 1887), Luis Gabaldón y Jesús Cánovas, entre otros. Destaca Juan López Barnés (*La novia de Serón* y *La toma de Lorca*, 1890). Y, como en las grandes ciudades, aparece una colección de obras de teatro de autor local titulada *El Proscenio Lorquino*, que salía de la imprenta-librería de Luis Montiel Chichoné.

Esa tradición continúa a lo largo del siglo y son numerosos también los lorquinos que escriben teatro y bastantes también las agrupaciones de aficionados que representan obras de esos autores o de otros de procedencia foránea. Entre estas últimas hay que citar *La Farándula*, compañía de aficionados de la que formaban parte Antonio Bedate, Jacinto Alcázar, Isabel Ayala, Fe Abadía, Encarna Soler, Piluca Rivadulla, Carlos Agius, José Jódar, etc., que representó en los años 30 diversas obras en nuestra ciudad y en localidades próximas (Vélez Rubio, Huércal Overa...), de los Hermanos Quintero, Carlos Arniches o de Juan Ignacio Luca de Tena.

A lo largo de este escrito, nos referiremos en más de una ocasión a teatro popular versus culto, aunque no sea de manera explícita. Esto, que parece intrascendente, es, sin embargo, una cuestión ancilar en el teatro desde siempre que indica una oposición secular. Son

dos formas de entender el hecho teatral: como algo cercano o con ambición de universalidad (Alonso de Santos, 2007: 531).

Obviamente bajo cada una de estas tendencias encontramos un tipo de educación, cultura, ideología, temas y lenguaje. Pero también hallamos el hecho teatral: subyace el costumbris-

mo, basado en formas tradicionales, que usa un lenguaje oral del tiempo de autor, o el cosmopolitismo (Alonso de Santos, 2007: 532), que considera el arte para el mundo y para todos los tiempos, que utiliza un lenguaje universal y un tipo de valores sociales que siempre han sido parangón en el mundo teatral como reflejo de la sociedad de una época. El cosmopolitismo se manifiesta en contra del creador local y tradicional.

El teatro que vamos a comentar pugna por ser una continuación de la obra cuya influencia sufre, pues, en verdad, lo que el teatro necesita son espectadores: es lo que hace triunfar o no una obra en el momento de su aparición.

1. EL TEATRO EN ESPAÑA DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX HASTA LA TRANSICIÓN DEL FRANQUISMO A LA DEMOCRACIA

Desde finales del siglo XIX, se observa la existencia de aquella línea temática que siguen bastantes autores de una época que se alarga hasta 1936 y se remoja y renueva a partir de 1940, aunque solo aguantaría unos veinte o treinta años más. Es decir, «el teatro cómico popular siguió la fórmula del género chico y el teatro por horas» (Pedraza/Rodríguez, 1986: 479). Lo de género chico nace en 1868 porque, al ser las obras tan extensas, se buscó acortarlas y solo tenía una hora de duración y un solo acto. El repertorio del teatro por horas se componía de distintos subgéneros del teatro musical: sainete, juguete cómico, zarzuela, revista, parodia y opereta, todas ellas de carácter cómico y ligero (Moral: 2004). Esta línea se asocia a lo popular, al costumbrismo y al humor (Bersteeg: 2000), como se acaba de exponer, aunque, a lo largo de los años, desarrolla algunas variantes igualmente bien acogidas por el público. El humor debía ser fácil y el costumbrismo tópico para retratar paisajes, personajes y situaciones teatrales regionales, destacando lo típico madrileño, andaluz e incluso aragonés, que propiciaban la risa pero que, en realidad, solo servía para destacar algunas formas no modernas de la vida pueblerina. Son fórmulas que no buscan la calidad de la obra sino una concesión al público mayoritario, impuesta por la cultura de masas, que analizaría

Ortega y Gasset (1929) —«la muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad»— intelectualmente. Era un teatro que proporcionaba lo que los muchos espectadores demandaban. El público buscaba piezas breves, cómicas, fáciles, que acentuaran las diferencias regionales propias para un chiste cómodo, a veces chabacano, sin que se exigiera inteligencia para entenderlo, con bastantes dosis de melodramatismo. Sin embargo, es necesario que el receptor entienda la representación para que, de este modo, pueda compararla con su propia existencia, con lo que el espectador se convierte a su vez en un ser creativo (Pérez Jiménez, 1993: 5-6).

Eso no quiere decir que se olviden conflictos propios de la condición social de los protagonistas teatrales representados por los actores. Siempre existe un mundo antagónico. Por un lado, se destaca la bondad del tipo que viene de cara, es honesto y busca el amor de la joven llena de inocencia, pura y recatada, portadora de todas las virtudes tradicionales que la deben acompañar. Al frente se sitúa un cobarde personaje sin escrúpulos, un crápula, que atenta contra cuanto representa esta estampa genuina, pues solo busca engañarla, aprovecharse de ella y apropiarse de su belleza para un uso inmediato y consumista, propio de una sociedad machista. El hecho de que el público reaccione en contra del malvado viene a significar que participa de esos sentimientos y por eso la fórmula funciona. Los personajes positivos ganan y normalmente los malos se arrepienten y, de una u otra manera, son castigados. Se observa así el interés moral del teatro como elemento educador en la sociedad ya de masas. En este tipo de teatro, lo importante no es el personaje, ni la trama, ni el conflicto dramático, todo ello aceptado a priori por el público, sino el uso del lenguaje para desarrollar la comicidad de las situaciones tal y como se producen en los sainetes, entremeses y otros géneros menores. La ternura que rodea la actuación de los personajes permite la catarsis (purificación de las pasiones) y el humor alivia el *pathos* (la emoción). Mas, no debemos olvidar que este género y este modo de expresión inician su regresión en la segunda década del siglo. Y varían los gestos. Quizá, por ello, se olvidan estas obras y se buscan otras situadas en

un marco teatral distinto, más real. La aparición del cine acelera la crisis del teatro, crisis que no frena la vanguardia.

Por ello, hemos de hacer constar que el teatro, a pesar de ser arte, es un negocio en el que prima el dinero, como en todos los negocios:

La dramaturgia es, nos guste o no, un género dominado por unas necesidades económicas ineludibles y los empresarios han de mostrarse en extremo precavidos con cada obra nueva, que puede ser la última para su empresa. Por ello, y aunque aprecian muchas veces lo mejor, esto suele ser para ellos un lujo, solo compatible con un repertorio de segura aceptación (Gallud, 2011: 82).

1.1. Generalidades

Si generalizamos prudentemente, el teatro que triunfa hasta la guerra civil y que las compañías llevan a provincias en sus giras es la comedia burguesa comandada por Benavente (Pedraza/Rodríguez, 1986: 480-518); obviamente no había desaparecido por completo la «alta comedia» de Echegaray, melodramas truculentos que emocionaban al espectador mediante golpes de efecto. Así que proliferaba la comedia burguesa y se veía sin desagrado el drama rural y el teatro en verso, sobre todo el de Villaespesa, muy relacionado con lo histórico y la leyenda andaluza. El sainete evoluciona a la tragedia grotesca y el «astracán», teatro cómico con predominio del costumbrismo tradicional (los Quintero, Arniches y Muñoz Seca). Así pues, hasta 1936 se reúnen casi todas las tendencias, es decir, el teatro finisecular, el del 98 y el del 27, junto al teatro vanguardista de la época.

En principio, las obras teatrales más características de esta etapa se asocian al costumbrismo y al humor. Este tipo de obras tienen una buena acogida del público y va, genéricamente hablando, desde el sainete a la zarzuela y desde la comedia al drama. Estas obras poseen unas fórmulas ideales destinadas a un público mayoritario –ya se estaba imponiendo la cultura de masas o, al menos, se la tenía en cuenta– y no muy exigente al ser «masa», porque lo que buscaba era el divertimento y el continuismo de esas fórmulas conservadoras y tradicionales, por eficaces, para mantener el gusto del públi-

co. Sobre todo, en el teatro breve, con cuyos sainetes recrean el costumbrismo representativo de algunas regiones españolas que ya parecen conocidas por sus tópicos tradicionales y de los que se esperan unas carcajadas por su manera «inocente» de reaccionar ante pequeños problemas derivados de una cultura popular no muy elevada. Como se puede deducir de estos datos, se está muy cerca del teatro de evasión, quizá como derivación de la comedia benaventiana.

A pesar de los intentos de renovación, incluso el teatro poético se cultivó hasta bien entrado el siglo XX, el teatro tradicional no ha resistido el paso del tiempo. Durante el primer franquismo, se favoreció

un aparato ideológico sumido en el fanatismo oscurantista e intransigente que, a través de una mistificación de ideas religiosas y nacionalistas, pretendía superar los antagonismos de clase que habían provocado la guerra (Sánchez González, 2015: 78).

El fuerte espíritu religioso vivido a partir de 1940 impide una evolución del teatro como literatura y como espectáculo a causa de la censura que se centraba en la persecución o represión de lo sexual y en la práctica de la omisión de lo social en el teatro, por lo que casi se dirigía la producción teatral a la línea tradicional expuesta. Como le ha sucedido a la obra escénica de Salvador Martínez. Tampoco se mantiene el teatro simbólico, o el histórico, o el social. Ni el de vanguardia. No hay que olvidar que el teatro independiente no acepta la cartelera, ni los autores de moda, ni el sistema empresarial, es decir, actúan contra el teatro de Benavente, el melodrama de Torrado y el teatro versificado de Marquina y que sus pertenecientes, Alfonso Paso, Alfonso Sastre, Medardo Fraile y otros componentes del grupo *Arte Nuevo* (de Paco, 1986–1989: 1065–1078) son contemporáneos de nuestro autor lorquino. El teatro tan denostado contra el que actúan es el que traspasa la barrera de la guerra civil y perdura hasta casi los años setenta del pasado siglo: humor y costumbrismo, situaciones ilógicas que son divertidas, como la astracanada

–subgénero teatral que surge y se desarrolla en la primera mitad del siglo XX. Surge de un hecho que rodea nuestras vidas constantemente: el efec-

to cómico que se da involuntariamente a un acto o discurso aparentemente serio (Lorite: 2017)–,

son las preferidas del público, menos plomizas que, por ejemplo, *El divino impaciente* de José María Pemán, ya en preguerra, 1933, o *La Dolores*, drama rural de Josep Felú i Codina, en años anteriores, 1895, muy favorecida del público.

Quizá fuese la realidad lo bastante dura como para buscar la evasión en este tipo de teatro. Aunque, de todos modos, era una línea tradicional que aún siguen practicando los grupos de aficionados locales formados en aquellas fechas. En resumen: el teatro predominante es

un teatro de entretenimiento, de temática ligera, escrito antes de la guerra y representado para un público burgués (Martínez López, 2003: 43).

Según Marrast (1978),

no era fácil cambiar los repertorios para aquellos actores que solo sabían representar un determinado tipo de teatro, por lo que la mejor solución parecía ser el mantener los géneros burgueses pero con la nueva finalidad de acercarlos a todos los espectadores (Martínez López, 2003: 40),

o, como hacían las compañías de los teatros portátiles, tener un repertorio muy extenso en el que hubiera obras teatrales para todos los gustos y tendencias.

1.2. El teatro y la zarzuela desplazados por el cinematógrafo

La intrusión del cine en la vida de los lugareños de aldeas marginales empaña la nostalgia que despierta el teatro ambulante, al que sus representantes, los cómicos, se entregaban denodadamente, a pesar de todas las vicisitudes por las que atravesaban en su andadura. No en vano, Fernando Fernán Gómez encarna, y con cierto sentido autobiográfico, a la figura del cómico que nunca renunciará a su condición de actor (Valero: s/f)

Quizá se deba a la evolución de la cultura como manifestación del estado de la sociedad y al progreso técnico que hace evolucionar el cine, sobre todo desde que triunfa el sonoro, que, poco a poco, el cine le echó primero un pulso al teatro y después le ha ido ganando terreno. Ahora sucede casi lo mismo, pero de otro modo: las

grandes salas de cine se cierran porque se puede ver una película tanto en el ordenador como en el móvil. Quizá se deba también al progresivo deterioro del componente teatral que lo ha convertido, poco a poco, en una afición minoritaria. La sociedad ha dejado de interesarse por un teatro que busque renovarla.

El panorama aperturista del régimen a partir de los años sesenta se reflejó en las manifestaciones sociales de ocio urbano: musicales, teatrales, fotográficas y cinematográficas. La Obra Sindical Educación y Descanso, de 14 de diciembre de 1939, subsistió hasta la desaparición de los sindicatos verticales, 1977, y su presencia está asegurada en todos esos campos: es un modo de controlar. Así –decían– se posibilitaba el que los trabajadores disfrutaran de la cultura bajo las benéficas manos del Estado. Recuérdense aquellas terribles concentraciones de trabajadores que practicaban ejercicios gimnásticos y folklóricos programadas desde 1957 por la Organización Sindical de Educación y Descanso.

No nos concierne hacer un seguimiento a su actividad en Lorca, pero, si hemos ejemplificado su actividad teatral, también se puede bucear en su labor en los cineclubs:

En España, se produce un impulso de los cineclubs a partir de la Orden de 11 de marzo de 1957 del Ministerio de Información y Turismo que regula las asociaciones constituidas que, sin finalidad lucrativa, tengan como finalidad contribuir a mejorar la cultura cinematográfica, de sus estudios históricos, su técnica o su arte a través de la proyección en sesiones privadas (Wikipedia).

Mientras en Lorca solo existía el Teatro Guerra como tal teatro, pero en el que también se programaban revistas y películas, desaparecen todos los cines antiguos y aparecen otros nuevos. El Gran Cinema se inaugura el 20 de septiembre de 1942. Se proyecta la película *Malvaloca*, basada en la obra de teatro de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, bajo la dirección de Luis Marquina, que se estrenó en Madrid el día 18 de septiembre de 1942:

Para conseguir su estreno en nuestra querida tierra lorquina antes que en las grandes ciudades, hubo de hacer la empresa esfuerzos de todo or-

den. Si estos, como el que significa, en medio de las actuales circunstancias, la construcción de un edificio para espectáculo con todas las perfecciones de la técnica moderna, al tiempo que llene una necesidad en Lorca –que siempre debe brillar como la Ciudad del Sol– guste a todos, verá aquellos compensados y se sentirá satisfecha la Empresa del Gran Cinema.

Así podemos leer en el prospecto en el que se anunciaba la efeméride. La proyección era doble porque, a las 16 horas, se proyectaba en exclusiva

para los soldados del Regimiento de Infantería n.º 12, los obreros de todo orden que han construido el Gran Cinema, con sus Jerarquías Sindicales, y Autoridades y Jerarquías de Lorca.

La preponderancia del cine sobre el teatro se hace evidente con la inauguración, el 20 de septiembre de 1947, del Cristal Cinema: ese día se proyectó *La canción de Bernadette* (1943), dirigida por Henry King e interpretada por Jennifer Jones. Otro éxito del cine fue la proyección de la película *El beso de Judas*, rodada casi toda en Lorca, el día 30 de abril de 1954. El director fue Rafael Gil. Intervenia en ella Francisco Rabal. Compuso la música Cristóbal Halffter. La película se había estrenado en Madrid el 28 de febrero de este mismo año.

El Cinema Hércules se inaugura en 1943 en la Avenida de los Mártires (hoy Juan Carlos I). Es un cine más de la empresa Lorente quien en 1948 vende a Diego Miñarro todo su negocio cinematográfico en la ciudad (Cerón Martínez, 1999: 52). A partir de esta venta, el Cinema Hércules pasa a llamarse Jardín Cinema. El fenómeno social viene a avisar a los empresarios de la decadencia del teatro con relación al cine. El teatro ya había recibido un revés cuando sus estructuras se usan para albergar las revistas frívolas y otras obras musicales en las que la presencia de la «vedette» (figura residual del cabaret) es la que asegura el éxito del negocio. Todos estos elementos han de ser tenidos en cuenta al situar este fenómeno socioeconómico y cultural en Lorca entre 1900 y 1970.

Un cine necesita un local para proyectar la película. Un teatro portátil y un teatro ambulante se diferencian básicamente en que aquel cuenta con una carpa en propiedad. Es un fenómeno

que ha interesado al cine. Así que el cine español ha rescatado del pasado este aspecto casi marginal que llevó el teatro, la diversión, el entretenimiento, a lugares apartados de la geografía hispana.

Dos son los ejemplos en que nos podemos fijar. En 1963, Mario Camus estrena *Los farsantes*, basada en la novela corta *La Carpa* de Daniel Sueiro. Trata de una compañía de teatro ambulante que va de pueblo en pueblo huyendo de las deudas y del trato de los lugareños. Hasta que unos ricachones los contrata para que los divierta en su finca de verano. En el reparto figura Margarita Lozano, magnífica actriz que vive en Lorca hace ya muchísimos años.

En 1986, Fernando Fernán Gómez lleva al cine *El viaje a ninguna parte*, novela suya publicada el año anterior:

A Fernando Fernán Gómez, le encomendó el productor, Julián Mateos, dirigir su novela homónima. Fernán Gómez hizo un considerable esfuerzo por adaptarla al guión. No vaciló en ningún momento en rendir un sentido homenaje al teatro ambulante representado por compañías de cómicos de sabor rancio, y de adusta raigambre, que recorrían los pueblos de España y, sobre todo, de la España meseteña, para representar sus propias adaptaciones teatrales en desvencijados prosceños de modestas tascas, o en locales alquilados para la ocasión.

Ignacio del Moral enjuicia la película no tanto desde el punto de vista cinematográfico sino desde el punto de vista social, un mundo que se va y unos profesionales que saben la escasez de futuro que tienen por delante en esa misma profesión:

Basada en una novela de Fernando Fernán Gómez, uno de los grandes nombres del teatro y el cine del siglo XX en España (actor, director y escritor). *El viaje a ninguna parte* cuenta la decadencia y muerte de una compañía de teatro ambulante que viaja por los pueblos de la España profunda en los años 50, representando obras del repertorio cómico en cafés, casinos o plazas. El viaje a ninguna parte es una crónica del cambio de los tiempos, de la desaparición de una forma de ejercer la profesión, arrinconada por el auge del cine, la radio y otros entretenimientos, y también un retrato de la vida rural en plena dictadura franquista, en unos tiempos de hambre, miseria

y pobreza espiritual y cultural, poblado por unos personajes, medio artistas, medio pícaros, que aman y odian su oficio a partes iguales. Es un texto lleno de humor, melancolía y humanidad; un homenaje al teatro y a los cómicos, que fue llevado al cine, pero que, por la naturaleza de su argumento, encuentra en el teatro su destino natural (del Moral: 2014).

Pero años antes (1977), Fernando Fernán Gómez había escrito otra obra relacionada en parte con la comentada. Se titula la obra de teatro *Las bicicletas son para el verano*, que se representa en 1982. Expone en ella la vida de los actores durante la guerra civil española.

1.3. El teatro musical

La experiencia personal es determinante en el aprecio hacia manifestaciones culturales de otro tipo por las que se siente afición, que, aunque el paso de tiempo las deteriore, no se borran jamás de la conciencia ni de la memoria. De ahí mi silenciosa admiración por el teatro musical, no en vano participé también durante mi época de estudiante en Murcia en los coros de obras tan dispares como *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca (Andura Valera, 2000: 123-156; Hernández González, 2017: 31-46), y

El Maestro Canillas (Riera / Beovide, 1952). El auto sacramental fue puesto en escena por José Tamayo en 1954, interpretado al aire libre, en la Plaza de Santa Catalina, con motivo del primer Centenario del Dogma de la Purísima Concepción. Así que, viendo lo que sucede en Lorca, podemos decir que es una tendencia general en la época.

Bien es verdad que echamos en falta documentación que permita el estudio de la actividad músico-teatral en la época en la que no se publicaba prensa alguna en una ciudad pequeña y la de la capital no recoge el acontecimiento. Haría falta conocer las revistas vinculadas a empresas teatrales: ¿cómo, si no, hubiéramos podido conocer que la compañía de Salvador Orozco actúa en Águilas (Murcia) entre el 3 y el 31 de agosto de 1905? La compañía aprovechaba así la temporada de baños.

Como nuestra temática, de la que, afortunadamente, nos hemos escapado con el mínimo motivo encontrado, era preferentemente la teatral en Lorca en la época de Salvador Martínez, apenas hemos hecho referencia al teatro musical y a su manifestación por excelencia. Con otra problemática, debió suceder exactamente igual que al teatro local. Hemos observado que muchos



Lámina 3. Un joven Alejandro Fernández-Rufete Muñoz en *El maestro Canillas*.

- Teatro Guerra -

Viernes 25 de mayo de 1962
A las 10 y media de la noche

✧

A beneficio del
Hospital de Lorca

Se pondrá en escena la famosa obra lírica
en 3 cuadros, música del Mtro. AMADEO
VIVES, letra de Perrín y Palacios,

BOHEMIOS



Director de orquesta:
JOSÉ MATEOS HEREDIA

Director de escena:
ALEJANDRO FERNÁNDEZ-RUFETE

Director de coros:
JUAN DE LA CRUZ G.ª PERIAGO

BOHEMIOS

R E P A R T O

—

Cosette Amanda Comas L. de Teruel
Roberto Juan Mateos Saavedra
Víctor José Jódar Manzano
Juana Paquita López González
Cecilia M.ª Magdalena García Vidal
Girard Alejandro Fernández-Rufete
Pelagia Encarnación P-Castejón Ruiz
Marcelo Bartolomé Campos

Pianista:
ANTONIO AGUIRRE SOUBRIER

Apuntador:
ANTONIO RAMOS ARTESEROS

Maquillaje:
DIEGO MARTÍNEZ MECA

Decorados: ROS, de Madrid
Sastrería: INSA, de Valencia
Peluquería de época: F. BAENAS

Encargo de localidades, hasta las 12 del viernes, a
MIGUEL COMAS

C O R O S

Juanita Martínez García
Cari Arcas Parra
Angustias Monserrat Delgado
María Amalia Alcaraz Mellado
Rosario Jódar Manzano
Rosario Correas Sanz
Mari Guillén Pérez
Mari-Carmen Guevara
Juanita López Jaén
Chari Sánchez García
Agustina Díaz Alonso
Mari-Sol Lizarán Tirado
Mari Castillo López
Remedios Mirón Martínez
Juanita Mínguez Segura
Clementina y Laura López Lájara
Mari-Loli Valdés Marín

✧

Victoriano Pérez-Castejón
Diego Jódar Manzano
Lucas Cuenca Guirao
José Joaquín García Peñarubia
Emilio Martínez de Miguel Abadie
Vicente Zaragoza Ruano
Francisco José Fernández Boo
Eugenio Rebollo Rico
Antonio Montoya Abellán
Juan Montalbán Muñoz
Andrés Nicolás Moreno
Diego Sánchez Martínez
Manuel Campos Perán

✧

Lámina 4. Bohemios.

nombres se repiten en ambas manifestaciones. Así que procedemos a dar cuenta y razón de una representación que tuvo lugar en el Teatro Guerra el viernes 25 de mayo de 1962, a beneficio del Hospital de Lorca: *Bohemios* (1904), música de Amadeo Vives, llevada al cine en 1969, en cuya representación participaron bastantes lorquinos de los que deseamos se conozcan sus nombres. Se reproduce el prospecto anunciador completo. Es interesante que en los coros en Lorca se encuentren jovencitos de mi edad o menores (Juan Montalbán, Lucas Cuenca, Francisco José Fernández Bo), es decir, participaron como yo hice en Murcia antes, con unos doce años. Era, pues, costumbre nacional.

Los cargos de responsabilidad son desempeñados por José Mateos Heredia, como director de orquesta; Alejandro Fernández-Rufete, como director de escena y Juan de la Cruz García Periago como director de coros. Otros cargos: Antonio Aguirre Soubrier, pianista. Antonio Ramos Arteseros, apuntador. Diego Martínez Meca, maquillaje. Decorados: ROS (Madrid).

Sastrería: INSA (Valencia). Peluquería: Paco Baenas.

Reparto = *Cosette*: Amanda Comas López de Teruel (soprano). *Roberto* Randel: Juan Mateos Saavedra (tenor). *Víctor* Dubal: José Jódar Manzano (buzo). *Juana*: Paquita López González (soprano). *Cecilia*: María Magdalena García Vidal (mezzosoprano). *Papá* Giraud: Alejandro Fernández-Rufete (barítono). *Pelagia*: Encarnación Pérez-Castejón Ruiz (mezzosoprano). *Marcelo* Lissan: Bartolomé Campos (buzo).

Los coros aún andaban separados por sexos. El de mujeres lo componían Juanita Martínez García, Cari Arcas Parra, Angustias Montserrat Delgado, María Amalia Alcaraz Mellado, Rosario Jódar Manzano, Rosario Correas Sanz, Mari Guillén Pérez, Mari-Carmen Guevara, Juanita López Jaén, Chari Sánchez García, Agustina Díaz Alonso, Mari-Sol Lizarán Tirado, Mari Castillo López, Remedios Mirón Martínez, Juanita Mínguez Segura, Clementina Martínez Lajara, Laura Martínez Lajara y Mari-Loli Val-

dés Marín. En el de hombres consignamos a Victoriano Pérez-Castejón, Diego Jódar Manzano, Lucas Cuenca Guirao, José Joaquín García Peñarubia, Emilio Martínez de Miguel Abadía, Vicente Zaragoza Ruano, Francisco José Fernández Bo, Eugenio Rebollo Rico, Antonio Montoya Abellán, Juan Montalbán Muñoz, Andrés Nicolás Moreno, Diego Sánchez Martínez y Manuel Campoy Perán.

Ciñéndonos al tema que nos ocupa, damos noticias de una incursión de nuestro dramaturgo en el teatro musical. De la lectura de las escasas notas conservadas, queda claro que, en enero de 1947, Salvador Martínez entrega mil pesetas a José Luis R. Rivera como anticipo reintegrable a cuenta de la zarzuela *Nena Mary*. El día 22 de noviembre 1950, se cartea con José Luis R. Rivera, de la empresa Francisco Bosch, dedicada a la lírica, acerca de una obra que le iban a estrenar. No quiere que lo hagan en Palma de Mallorca y sí en Valencia por la cercanía con Lorca, lo que significaba su presencia en el estreno. No especifica si es la misma zarzuela. Francisco Bosch (1917-2009), barítono, inició su carrera a los 26 años. Estuvo en la compañía de Marcos Redondo, en la de Federico Moreno Torroba y en la del tenor José Rojo. Tras una temporada en América, se dedica a la zarzuela, fundando su propia compañía en 1945, actuando casi siempre en Valencia y Mallorca básicamente. En 1949, estrena *La canción de la huerta*, de Jacinto Guerrero. La compañía tenía cierta popularidad y prestigio. Faltan los documentos que nos podían contar cómo acabó el asunto.

1.4. La creación literaria de Salvador Martínez Sánchez-Manzanera

El teatro que ha visto representar el autor lorquino es el que acabamos de mostrar pues esa tendencia continúa sin muchas variaciones tras la guerra civil como ya hemos apuntado. No hay que olvidar el estado de postración económica y cultural de aquellos primeros veinte años de la dictadura. Obviamente, el gobierno permite y quizá protege esta tendencia pues su temática no cuestiona la situación social impuesta por él mismo como vencedor, es más, la obvia, por lo que este tipo de teatro nos conduce a la creación

de un tipo de vida inexistente, irreal. Así que esa es la línea que mantiene nuestro autor, pues es la que había.

Con independencia de las crónicas deportivas que pudo escribir o el resultado de los partidos de fútbol, solo tenemos constancia de sus colaboraciones periodísticas en el semanario *El Lorquino*, aparecido en 1952. Escribía unos poemas en un lenguaje que semejava el panchito murciano, en realidad el lenguaje deformado de los campesinos de la Lorca de entonces y exagerado por sus autores para forzar ese lado cómico, igual que casi simultáneamente lo hacía Juanillo el del Cabezo. También colaboraba en las revistas que, en Semana Santa y en la de Feria y Fiestas de septiembre, aparecían en Lorca promovidas por Juan González Lorente (Glez.).

Sin duda alguna, Salvador Martínez procede de las compañías de aficionados que siempre han proliferado en Lorca, sobre todo a partir del siglo XIX. Tienen un valor ocasional en su tiempo, aunque ahora son óptimas para un análisis sociológico de la época. Y hemos de tener en cuenta que sus primeros tanteos en el siglo XX se producen como consecuencia de esa tradición, sin duda, continuista.

Pero, al repasar su legado, hemos quedado sorprendidos porque además de teatro, hallamos cinco novelas cortas: *La eterna víctima* (1943), *Fuego en la nieve* (1946), *Odio y amor*, *La madre Margarita* y *Por aquel beso*, sin fecha de escritura las tres últimas. *La eterna víctima* pasó la censura de la vicesecretaría de Educación Popular, 21 de septiembre de 1943. Vamos a dar prioridad a su obra teatral, dado que es nuestro interés la publicación de *El doctor Serra* por su carácter de estrenada y por restituir a los lorquinos y poner a la disposición de los aficionados una obra que acaba de cumplir sesenta y nueve años sin que nadie tenga siquiera recuerdo de su puesta en escena. Si Dios lo permite, daremos cuenta también, en un futuro cercano, de su novela corta, que, de haber sido publicada, hubiese significado una continuidad en la literatura escrita en prosa en nuestra ciudad. No debemos olvidar que Salvador Martínez escribe estas novelas cortas una docena de años antes de que Castillo Navarro publique *El niño de la*

flor en la boca (1959), aunque nada tiene que ver un estilo y escritura con el otro.

Inéditas, pues, permanecen *Huyendo de la que-ma* (opereta cómica, juguete en un acto, 1945), *Nena Mary* (zarzuela, 1947), *Y después resucitó* (comedia), *Fiesta en la aldea* (cuadro folklórico estrenado en el teatro Guerra de Lorca el 12 de abril de 1947), *Ya amanece, manito* (fantasía mexicana), *La confesión del abuelo* (poema escénico) y *En casa de la abuela* (juguete cómico). Los títulos no llevan en el original la fecha de composición.

Entra dentro de lo conjeturable el hecho de que para la tal fantasía mexicana se inspirara en el espectáculo México típico que representó en España el 7 de marzo de 1925 la compañía de Lupe Rivas Cacho (1894-1975), en el teatro Centro. Lupe representó en España hasta el año 1932.

Durante esta última gira, estuvo en Cádiz. Otros espectáculos suyos tenían por título *De Sonora a Yucatán* y *Perlas aztecas*. Lupe Rivas Cacho y su sobrina María Luisa triunfaron en los escenarios españoles entre 1925 y 1939. *Ya amanece, manito*, era una obra con bailables y canciones que

ofrecían un ecléctico conocimiento de los placeres y requerimientos de nuestros hermanos más allá de las fronteras (Dallal, 1963: 39-43).

En realidad, todo parece sencillo. *La confesión del abuelo* (diciembre de 1926), por ejemplo, es un poema escénico en un acto, en el que intervienen tres personajes: don Florencio, de 80 años, Darío, su nieto, de 20 años, y Zenón, criado de la casa, de 60 años, que protagonizan una historia de amor melodramática. Si resumo esta obrita en estos momentos, se debe a un sentido didáctico, pues, viendo cómo es, se puede dar cuenta el receptor del resto de su teatro, no alejado de los parámetros que venimos comentando.

Sinopsis:

Darío, cuya madre fallece por el sentimiento de amor hacia su esposo y padre de Darío, que la había burlado, ignora por qué nada de su padre es presente en la casa de su abuelo, don Florencio. En el último aniversario del óbito de su madre,

pregunta por ello al criado, Zenón, al tiempo que le comunica el amor que siente por Clara de Solano, quien también le corresponde. Pero, al hablar de todo ello con su abuelo, descubre que quien ahora se hace llamar Luis de Solano, antes era Juan Marcelo, el causante de los males de su madre, por lo que el padre de Clara es al mismo tiempo su padre y Clara su hermana. Al acabar de contar esto, fallece el abuelo quien había llevado toda su vida este secreto en su alma.

El aislamiento hispano, que se refleja aún más a partir de 1948, coincide con el aumento del teatro extranjero en España, como podemos ver en las obras que representa en Lorca Ernesto Vilches (Tarragona, 1878-Madrid, 1954). En el mismo mes en el que se estrena *El doctor Serra*, actúa en Lorca la compañía de Ernesto Vilches, quien pone en escena *Wu-Li-Chang*, versión teatral española de la película muda de 1912 y sonora de 1930, *Yo soy el camino*, de K. Jerome Jerome, estrenada en Cartagena en 1953, *Cascarrabias*, de Percival Hoodges, *Mr. O'Kay* (Un americano en Madrid) y *El asesino de Mr. Meedland*, drama en tres actos, de C. S. Fouster, en adaptación de Manuel Soriano Torres y Álvaro Alcaide, representada en Madrid, en 1950. Eso no impidió la corriente tradicional, de ideología católica, como podemos observar en el teatro de José M.^a Pemán. Por estos años se mantiene el teatro de Benavente, se consolida el del dramaturgo gaditano, desaparecen Marquina, Arniches o los Quintero, aunque su temática es estimada, y la zarzuela y el sainete se acercan a su final.

2. LA RECEPCIÓN DE SU TEATRO EN LA CRÍTICA MURCIANA

Repasando las crónicas periodísticas en la prensa conservada de la época de las que he podido disponer, se observa que ningún periódico local o de Murcia capital recoge el estreno de *El doctor Serra*, comedia cómica. Salvador Martínez era un perfecto desconocido en el mundillo del teatro murciano. Solo es recordado por Antonio Crespo (1977: 93-102) como escritor que estrena, en 1951, la obra citada. Es más, confunde los apellidos: Salvador Martínez M. Manzanaera. Posteriormente, ni la *Gran Enciclopedia de la Región de Murcia* (1992) lo incluye en la nómina de los escritores de teatro por su condi-

ción de inédito. Así pues, nada nuevo se puede añadir sobre el recuerdo que los estudiosos del teatro en Murcia han tenido de nuestro paisano.

3. ÁMBITO FAMILIAR Y CULTURAL DE SALVADOR MARTÍNEZ SÁNCHEZ-MANZANERA

Desconocemos el ámbito familiar en el que se formó Salvador Martínez Sánchez-Manzanera, las experiencias locales y su formación, los estudios que tuvo, si es en este entorno en el que se desarrolla su vocación teatral y su interés por la música, la poesía, el teatro y cómo se produce la simbiosis que lo personifica, pero no debió ser diferente, socialmente considerado, del existente para otros escritores locales (Molina, 2019: 71-86). El ambiente local se podría recomponer con cierta dificultad, porque su vida artística no se produce en su trabajo profesional, a pesar de la existencia de un Teatro Guerra ya muy deteriorado y en el que ya «se echaba» cine, sino en el campo del teatro aficionado para el que escribe algo ya demodé para la fecha –escrito años antes de este desfase y no publicado en su momento–, que no puede triunfar. Bien que participa en aventuras de aficionados y le estrena el TEATRO HERMANOS LARGO, pero tampoco se convierte en un héroe literario local. Como tampoco lo hace como teatrero Rafael Sánchez Campoy, quien triunfa como guionista de cine. Salvador Martínez es deudor de su forma teatral ya ajena a los tiempos. El otro porque, o bien

realiza un teatro excesivamente clásico, el del auto sacramental, que también escribe Miguel Hernández, o histórico, un teatro bendecido por Alfredo Marqueríe. Quizá fuesen eclipsados por los lorquinos José Mención Sastre (1854-1920), Juan López Barnés (1864-1946), o Tomás de Aquino Arderíus (1883-1935) antes de la guerra, aunque el broche de oro lo pone Rafael Sánchez Campoy con su *Cesarión. Tragedia de amor*, estrenada en 1942 y publicada con prólogo de A. Marqueríe:

A CESARIÓN, representado o impreso, le aguarda una gloria auténtica. Su documentación es muy pulcra, espléndido su ambiente, humanísimos sus tipos; la acción dramática está conducida de modo habilísimo. Y su verso es inspirado y fuerte, robusto y florido al mismo tiempo (Marqueríe, s/a: 8).

y repuesta por aficionados en 1957 en Lorca, el 14 de diciembre de ese mismo año en Águilas, y 1958 en el Romea de Murcia. También debió viajar a Huércal-Overa. Es una obra también fuera de su tiempo en verso rimado que forma diversas estrofas. Seis personajes femeninos y quince masculinos forman las personas de la tragedia. Por otro lado, la crítica de Marqueríe se reduce a la exposición de unos cuantos lugares comunes sin que se detenga en el análisis de la obra o de sus personajes. Solo supo decir que

Me parece –así como suena– lo mejor que conozco en el teatro poético contemporáneo de España (Marqueríe, s/a: 8).



Lámina 5 y 6. Folleto y cartel de la obra *Cesarión* representada en Lorca en 1957.

Pero estas obras son epígonos de un tiempo pasado. Y cantos de cisne de temas y autores.

Quince años antes, 1942, Rafael Sánchez Campoy había estrenado en el Teatro Guerra *No pudo ser y fue*, auto simbólico dividido en un prólogo y siete estampas, con música de Manzanera y Corbí. Permanece inédita *Entre los labios del hombre* (Retablo dramático).

A pesar del intento de renovar el teatro, incluso el poético se cultivó hasta bien entrado el siglo XX, esta intención no ha resistido el paso del tiempo. Como el de Salvador Martínez Sánchez-Manzanera. Ni el de vanguardia.

El ámbito y el ambiente, aparte de las funciones teatrales que pudo disfrutar en Lorca, o en sus viajes a Madrid y a Murcia, es el del teatro profesional que llegase al Teatro Guerra o el de los aficionados lorquinos, a pesar de que, a partir de 1950, sin tener en cuenta la aparición del teatro de cámara, ensayo, y experimentación, surge una lista de autores que van a ocupar la escena en los años posteriores: Buero Vallejo, López Rubio, Ruiz Iriarte, Mihura, Calvo Sotelo y Alfonso Sastre, cuyo padre, Alfonso Sastre Moreno, era natural de Lorca (Sastre, s/f), entre otros. En este sentido, llega al Teatro Guerra la Compañía de Comedia de Irene López Heredia

para actuar los días 17, 18 y 19 (viernes, sábado y domingo) de octubre de 1952, para representar en funciones de tarde y noche tres obras, dos de Jacinto Benavente y la última de Oscar Wilde: *Rosas de otoño* (1905), *Los ojos de los muertos* (1907) y *El abanico de Lady Windermere* (1892). Entre el elenco de esta compañía figuraban María del Carmen Prendes y Agustín Povedano.

Así pues, hay que volver los ojos al teatro de aficionados, pues, en él, podríamos encontrar el lugar exacto del autor que ahora rescatamos. De este modo, ya casi podemos conocer de dónde procede la afición al teatro y su formación autodidacta. Sigue las líneas generales y normalmente son proyectos que responden a los objetivos propuestos. Por todo ello, dada su presencia en grupos teatrales de aficionados durante la posguerra es permisible pensar que formara parte del grupo de aficionados formado en torno a diversas iniciativas de caridad, abundantes en esos difíciles años.

4. EL TEATRO PORTÁTIL DE LOS HERMANOS LARGO

Uno de los fenómenos que más dicen sobre las condiciones y la naturaleza de este teatro es el



Lámina 7. Instalación portátil de los Hermanos Largo.

de los teatros portátiles. Montados y desmontados a la manera de un circo, con una maquinaria teatral inexistente y un escenario con los mínimos elementos y sin posibilidades, condicionan por su propia estructura la clase de obras que se podían representar; obras donde todo debía fiarse a la palabra, el efecto cómico del gesto y el diálogo, y nada a la puesta en escena o a efectos extraverbales. A pesar de todo, el rótulo con que se definen es ambicioso: *Espectáculos América* (de la compañía Salas Arroyo), *Gran Compañía de Arte Lírico. Espectáculos Ros* (de Tomás Ros); o bien *Teatro Lara* (de Francisco Romero, Córdoba), *Teatro Fisas*, de Manuel Pinto, o, más modestamente *Teatro Portátil Hermanos Largo* (Sotomayor, 1998: 108).

Es prácticamente imposible, a no ser que aparezcan testimonios personales de aquel tiempo, si es que alguien le dio importancia al fenómeno, reconstruir la historia de los teatros portátiles, como el de los Hermanos Largo, porque a todos no los controlaba siempre la Dirección General de Teatro del Ministerio de Información y Turismo y también la SGAE «desconocía» a veces su existencia, como indica Botrel (1979: 69-77) para el instalado en Cebreros en 1973. Según Botrel, se conocía la existencia del Teatro Lara Yuqui, el Teatro Talía, el Teatro Español, el Teatro Nacional Popular, el Teatro de los Hernández y el Gran Teatro Regional que es el localizado en Cebreros. Otras compañías ambulantes son la de Tomás Ros (Barcelona), Eladio Cuevas (Madrid) y Juan López (Valencia). Es obvio que la «procesión» –la afición al teatro– fuese por dentro, pero el caldo de cultivo estaba en el ambiente teatral local que permite la proliferación de diversos grupos de aficionados que representan cuando pueden y mantienen así viva la afición teatral. Es más, algunos de estos actores actuaban ya como aficionados en el grupo teatral de la Acción Católica de su pueblo.

Parece lógico señalar que, en general, actuar en Lorca en el Teatro Guerra era prohibitivo a las economías menos fuertes, porque su dueño o la empresa arrendataria lo alquilaban a las compañías profesionales que hacían sus giras, una vez pasada la temporada en las grandes capitales, por los pueblos importantes de las provincias.

Si las buenas compañías dominaban la escena en las capitales de provincias, sobre todo Madrid y Barcelona, al Teatro Guerra de Lorca llegarían los de segunda o tercera fila, aunque con posibilidades menos vistosas en cuanto al cartel o la calidad de los actores, pero con unos posibles espectadores acostumbrados a «ver» teatro, con un cierto tirón popular, aunque el público de los teatros «portátiles» era más popular en todos los sentidos.

Los teatros portátiles, que venían con sus escenarios de madera y su patio de butaca y sus asientos de general, podían ser considerados como herederos del teatro de la legua, hasta posiblemente eran repetidores de la organización de *La Barraca* republicana, pero era más accesible su repertorio que el de las compañías que interpretaban en el Guerra. Por eso, estos años finales de la década de los cuarenta y los primeros de la de los cincuenta fueron importantes para este último intento de que el teatro continuase siendo un medio de educación y ocio cultural.

Si antes advertíamos de la dificultad de conseguir noticias acerca del teatro portátil, es imposible rescatar la del Teatro de los Hermanos Largo porque el teatro se quemó y se perdieron todos sus enseres. M.^a Teresa Largo, hija de Manuel, formaba parte de la compañía en 1957. Falleció Manuel en 1959, en Granollers. En 2011, aún buscaba Teresa documentación sobre el paso del teatro por alguna ciudad. Los incendios siempre han sido una lacra para los teatros por los materiales con los que los construían y los decorados utilizados. En el incendio del teatro Novedades de Madrid, 23 de septiembre de 1928, por ejemplo, fallecieron noventa personas.

En realidad, el teatro de los Hermanos Largo eran dos teatros y sus dueños eran Francisco y Manuel. Francisco ocupaba la zona de Castilla La Mancha y Murcia, por lo tanto, era el que actuaba en Lorca, y Manuel, en Cataluña y Valencia. La vida del teatro de Francisco se inicia en 1947, en Cáceres y Tetuán, y concluye en agosto de 1954, destruido por un incendio provocado por un cohete del espectáculo pirotécnico en las fiestas de Osca (Huesca). El teatro de Manuel inicia su actividad en 1950 en Girona.



Lámina 8. Cartel de la representación de la obra *Que sólo me dejas*, por el Teatro Hermanos Largo, en la plaza de Colón.

Un incendio fortuito acaba con él en 1967 en Esplugues de Llobregat (Portella: 2017). Su antecedente era el Circo Ecuestre de los Hermanos Largo que actúa en Almería en 1934. Por estas fechas, fallece en accidente en esta ciudad Luis Largo, hermano de Francisco y Manuel. Y es tras la guerra civil cuando se convierte en compañía de comedias.

Las comedias y dramas que se representaban en el Teatro de los Hermanos Largo (Compañía de Comedias Tomás Carrasco), a alguna de cuyas representaciones asistí, eran del tipo que hemos venido señalando. Era, pues, un teatro de diversión, para pasarlo bien, sin entrar en más profundidades. Tenemos noticias de que en Lorca representaron *Los cuatro caminos* (comedia en tres actos de Ángel Custodio), *La papirusa* (de Adolfo Torrano). Incluso llevaban un programa de teatro para niños: *Jaimito contra el país de las travesuras*. Debo anotar que en 1910 existía en Lorca una Compañía Infantil llamada Petit Kursaal (Montes: 2006). En general, el teatro anunciaba más de ochenta obras. De algunas obras de su repertorio dejan noticia:

Tabla 1. Obras representadas por el Teatro de los Hermanos Largo

AUTOR	TÍTULO
Joaquín Abatí Federico Reparaz	<i>Los hijos artificiales</i> . Comedia, 1911
Federico Reparaz (basada en obra de Margarita Mayo)	<i>Lluvia de hijos</i> . Comedia, 1915
Pierre Veber Antonio Paso y Joaquín Abatí, adaptadores	<i>Loute</i> . Comedia, 1902 <i>El orgullo de Albacete</i> , 1913
Pedro Muñoz Seca Enrique García Álvarez	<i>El verdugo de Sevilla</i> . Comedia, 1916
Serafín Álvarez Quintero Joaquín Álvarez Quintero	<i>Cancionera</i> . Comedia, 1924
Carlos Arniches Antonio Paso Antonio Estremera	<i>Qué hombre tan simpático</i> . Comedia, 1925
Pedro Muñoz Seca Pedro Pérez Fernández	<i>María Fernández</i> . Comedia, 1926
Pedro Muñoz Seca Pedro Pérez Fernández	<i>Los Chatos</i> . Comedia, 1926
Pedro Muñoz Seca Pedro Pérez Fernández	<i>La tela</i> . Comedia, 1926
Luis Fernández Sevilla Anselmo C. Carreño	<i>Los marqueses de Matute</i> . Comedia, 1929
Pedro Muñoz Seca Pedro Pérez Fernández	<i>Anacleto se divorcia</i> . Comedia, 1932

AUTOR	TÍTULO
Pedro Muñoz Seca	<i>El refugio</i> . Comedia, 1933
Jacinto Capella José de Lucio	<i>El niño de las coles</i> . Comedia, 1933
Adolfo Torrado	<i>La Papirousa</i> . Comedia, 1935
Antonio Quintero Pascual Guillén	<i>Morena Clara</i> . Comedia, 1935
Salvador Valverde Rafael de León	<i>María de la O</i> . Comedia, antes de 1936
Leandro Navarro Adolfo Torrado	<i>Dueña y señora</i> . Comedia, 1936
Carlos Arniches	<i>El padre Pitillo</i> . Comedia, 1937
José de Lucio Julián Moyron	<i>¿Quién me compra un lío?</i> Comedia, 1939
Ramón Peña Antonio López Monís	<i>En mi casa mando yo</i> . Comedia, 1940
Adolfo Torrado	<i>La madre guapa</i> . Comedia, 1940
Adolfo Torrado	<i>Un caradura</i> . Comedia, 1940
Antonio y Manuel Paso	<i>Un hijo, dos hijos, tres hijos</i> . Comedia, 1941
Daniel España	<i>La señorita Polilla</i> . Comedia, 1944
Carlos Llopis	<i>Nosotros, ellas y el duende</i> . Comedia, 1946
Jesús Morante Tomás	<i>El tío Estraperlo</i> . Comedia, 1947.
José de Lucio	<i>Manda a tu madre a Sevilla</i> . Comedia, 1950
Pedro Muñoz Seca Pedro Pérez Fernández	<i>La pluma verde</i> . Comedia, 1954.
Pedro Mata Domínguez	<i>Más allá del amor</i> . Drama, 1927 (adaptación)
	<i>El idiota</i> . Drama
	<i>Los milagros de la Virgen de Fátima</i> . Drama
	<i>Santa Genoveva de Brabante</i> . Drama
Manuel Tamayo y Baus	<i>Hija y madre</i> . Drama, 1885
Enrique Zumel?	<i>Vida, pasión y muerte de Jesús</i> . Drama, 1871
Joaquín Dicenta	<i>Juan José</i> . Drama, 1895
Ángel Guimerá	<i>Tierra baja</i> . Drama, 1896
Rogelio Povedano Hermenegildo Vidal	<i>La ciegucecita de París o el registro de la policía</i> Drama, circa 1909
Jacinto Benavente	<i>Malquerida</i> . Drama, 1913.
Santiago Rusiñol Traducción de Joaquín Dicenta	<i>El místico</i> Drama, 1916.
Benito Pérez Galdós Adaptación teatral de los Hermanos Álvarez Quintero	<i>Marianela</i> Drama, 1916.
José López Pinillos	<i>El caudal de los hijos</i> . Drama, 1916
Valentín Gómez Félix González Llana	<i>El soldado de San Marcial</i> . Drama, 1921
Federico Oliver (adaptación teatral en 6 jornadas de la célebre novela de Alberto Insúa)	<i>El negro que tenía el alma Blanca</i> . Drama, 1930.
Alexandre Bisson José López Rubio Eduardo Ugarte (versión española)	<i>Madame X</i> <i>La mujer X</i> Drama, 1931

Para ese repertorio de ochenta títulos entre dramas y comedias, contaba con el siguiente elenco, que variaba según las necesidades, sobre todo cuando incorporaban alguna obra nueva:

Actrices: Luisa Rodríguez, Carmen Echevarría, Mercedes Menéndez, Carmen Gómez, Encarnación Mira, Magdalena Sánchez, Julia Largo, Mina Bozza, M.^a del Carmen Navarro y Ana M^a de la Mata.

Actores: Tomás Carrasco, Arturo Martín, Jesús Tomás, José Escribano, Manuel Guijarro, José González, Manuel Martí, Manuel Largo y José Mas.

Gerencia: Tomás C. Pardiñas. Apuntadores: José León y Miguel Ramos.

Maquinista: Manuel Gómez.

Sastrería: Brotons.

Dirección artística: Tomás Carrasco.

Era, pues, un teatro condenado a desaparecer. Con una pequeña observación, se da uno cuenta de que el teatro de la posguerra ofrece el mismo interés que el de antes. Eso sin entrar en la situación del teatro crítico español durante el franquismo (Muñoz Cáliz: 2004) o en la clase de crítica teatral que se permitía en los periódicos: por eso triunfan personajes como Antonio de Obregón (Mahanta: 1994) y Adolfo Marqueríe.

5. LAS COMPAÑÍAS LOCALES DE AFICIONADOS. REPRESENTACIONES DE CARIDAD

Después de la guerra civil, continuaba la lectura grupal de los textos dramáticos, pero se inició con fuerza

la puesta en escena de muchas obras por parte de compañías o, más bien, grupos de colegios (de curas y monjas), en círculos, en parroquias, en pequeñas localidades donde acudían cómico temporeros y aficionados (Ferrándiz Hernández, 2004: 48).

Así pues, hay que volver los ojos al teatro de aficionados, pues, en él, podríamos encontrar el lugar exacto del autor que ahora rescatamos. Escasas noticias podemos hallar de este fenó-

meno al que hay que dedicar un tiempo para escudriñar en sus entresijos para nuestro conocimiento.

En 1915, también se hizo teatro a beneficio del Asilo de San Diego que estaba en peligro de suprimirse. El programa se compuso de *Tontolindas*, de José Fernández Puche y José Just Pascual, y *Las «arrepentías» o a casarse*, del autor local Ovidio Cayuela Sánchez. Se acabó con el monólogo *Sinibaldo Campánula. Poeta modernista* (1905), de Felipe Pérez Capo, estrenado en el teatro Pizarro de Valencia, el 11 de agosto de 1905. Era una disparatada sátira antimodernista. A final de este año de 1915, se vuelve a hablar de otra comedia inédita de Ovidio Cayuela, titulada *Como espuma que se deshace*.

Y en 1916, otra compañía de aficionados representa *Mariana*, de José de Echegaray. Este mismo año, en marzo, jóvenes de Murcia celebran en Lorca *La fiesta del Sainete*. Y en junio, los niños del Colegio de los Hermanos de la Doctrina Cristiana o Escuelas Pías ejecutaron el siguiente programa: *El príncipe heredero* (drama). *La Anunciación* (juguete cómico). *Pascual y los saboyanos* (juguete cómico). *Posada del Pratorraso* (drama; escrito en 1900 para los alumnos de tercer año). *Covadonga* (drama en un acto). *Los apuros de un conde* (juguete cómico). *Una limosna por Dios* (monólogo). *Parada y fonda* (juguete cómico en un acto y prosa, original de Vital Aza). Era normal adaptar el teatro a los intereses pedagógicos y religiosos. Así se representaban obras sin personajes femeninos. Y esa costumbre se mantiene hasta los años sesenta del siglo XX, cuando las costumbres se relajan, al tiempo que el furor de los inquisidores locales se pacífica y cada uno sabe ya el lugar que ocupa. Educación y Descanso, la Sección Femenina y Acción Católica unían sus esfuerzos para ayudar a la gente más necesitada pues el gobierno estaría tapando los destrozos de la guerra.

Viene esto a decir que la propaganda política y la presión religiosa canalizaban las intenciones artístico-teatrales de los más o menos jóvenes que habían vivido esta tradición antes de la guerra. Les servía también para establecer relaciones sociales y al mismo tiempo conseguían unos ingresos que destinaban a obras de beneficencia.



Lámina 9. *¿Qué bollo es vivir!* (1954). (1) Antonio González Soto, (2) Ricardo Montoya, (3) Gregorio Martínez, (4) Norberto Jesús Villa, (5) Salvador Martínez Sánchez-Manzanera, (6), (7), (8) Josefina Menchón, (9) Jacobo Mazzuchelli (de rodillas), (10), Martín Alcolea, (11) Paco Baenas, (12) María Bayonas, (13), (14) Maruchi Martínez, (15) Laurita Martínez (de rodillas), (16) Antonia María Sastre.

Por ejemplo: la Agrupación Artística de Santiago y el Carmen, posiblemente con militantes de la Acción Católica, y a beneficio de los pobres, representa en 1946 *Mary, la insoportable*. Fue el organizador de este acto Jaime Carrasco. Habían sido sus autores Gregorio Martínez Sierra y Honorio Maura. Se trata de una comedia en tres actos en prosa estrenada en el teatro Eslava de Madrid en 1926. Para Marquerié (1946: 18), es una «obra amable, de línea sencilla e ingenioso diálogo», que «fue celebrada por el público y se aplaudió al final de los actos». Es, pues, el tipo de teatro que hace Salvador Martínez. Este proceder venía de antiguo, pues ya era normal en el siglo XIX (Molina, 1986: 41-71).

Se observa, pues, que muchas de las obras que se representaban tenían un motivo benéfico añadido, por ello hablamos de *representaciones de caridad*, pues de este modo se evitaba pagar a la SGAE y se colaboraba para tapan la miseria local.

En época más cercana, continúa la misma costumbre:

17 de febrero de 1953: la Agrupación Escénica de San Cristóbal pone en escena *¿Que viene mi marido!*, de Carlos Arniches.

17 de marzo de 1954: También se celebra este año el gran festival de los artistas lorquinos cuya recaudación iría a parar al Seminario de Murcia. Director: Salvador Martínez Sánchez-Manzanera. Apuntador: Antonio González Soto, sacerdote en la actualidad, seminarista entonces. Representan *¿Qué «bollo» es vivir!*, de Antonio de Lara Gavilán, «Tono», de 1949.

Personajes	Actores lorquinos
Aurora	Josefina Menchón
Doña Úrsula	Laura Martínez
Gertrudis	Antonia M. ^a Sastre
Magda	Maruchi Martínez
María	María Bayonas
Ramírez	Alejandro Fernández-Rufete
Rolando	Martín Alcolea
Doctor	Ricardo Montoya
D. Felipe	Gregorio Martínez
Evaristo	Juan Gómez
Un señor	Jacobo Mazzuchelli

Directores: Salvador Martínez Sánchez-Manzanera y Norberto Jesús Villa.

Apuntador: Antonio González Soto

Peinado: Paco Baenas

Repitieron actuación el día 3 de abril en el Teatro Español, con la misma obra.

La Agrupación Escénica de la Obra Sindical de Educación y Descanso de Lorca cobra cierto protagonismo en estos primeros años de la posguerra, a cuyo frente estaban destacados falan-gistas:

17 de noviembre 1954. Teatro Guerra. Gran ve-lada teatral por la Agrupación Artística de Edu-cación y Descanso de Lorca organizada por el Secretariado Interparroquial de Acción Católica y patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento para la Campaña de Navidad. *Coba fina*, juguete có-mico de Muñoz Seca y Pérez Fernández. Repar-to por orden de aparición en escena:

Consuelo	Encarna Vicente Ruiz
doña Amalia	Ana Emilia Martínez Gallego
Anilla	Carmen Gómez Avivar
Juanito	Diego Martínez Meca
don Matías	Alejandro Martínez Gómez
don Nicasio	Alejandro Fernández-Rufete
José Antonio	Juan Mateos Saavedra

Y la zarzuela *Los claveles*. Actúan, entre otros, Chon Pérez-Castejón Abad, Ana Emilia Mar-tínez Gallego y Alejandro Fernández-Rufete. Apuntador: Salvador Martínez Sánchez-Man-zanera. La afición al teatro de Salvador Martí-nez tiene su raigambre, pues colabora en todo cuanto se le pide, con más de cincuenta años.

11 de julio de ese mismo año, 1954, actúa la Agrupación Artística de Educación y Descanso de Lorca, en la Diputación de Almer-dicos. Entonces interpretaron *El contrabando*, de Pedro Muñoz Seca.

3 de noviembre de 1955. Se estrena *Un solo acertante*, del autor lorquino José Alcázar Gar-cía de las Bayonas. Teatro Guerra. Grupo Artís-tico de la Obras Sindical de Educación y Des-canso. Actores y actrices aficionados:

Ana Emilia Martínez Gallego, Amanda Comas López de Teruel, Gregorio M. Sánchez-Man-

zanera, Marcos Fernández Navarro, Pepita Tu-dela Guillén, Alonso Comas López de Teruel, Bartolomé Campos Perán, Alejandro Martínez Gómez, Antonio Martínez Abarca, Antonio Aguirre Soubrier, Guillermo Collado Mena, Pe-dro Munuera Navarro, José Munuera Navarro y Antonia Martínez Gómez.

Traspunte: Salvador Martínez Sánchez-Manza-nera.

Todos, pues, aficionados locales que, muchas veces, ponen más voluntad que acierto y que, en ocasiones, magnifican una obra mediocre o, como en este caso, fuera de su época, un epígo-no teatral que se refugia en un público que solo busca diversión y espectáculo.

1956. Agrupación Artística de Educación y Descanso de Lorca. *El puesto de Antiquités de Baldomero Pagés*, de Enrique García Álvarez y Fernando Luque, comedia en dos actos, de 1921. Salvador Martínez Sánchez-Manzanera actúa en el papel de Wenceslao.

11 octubre 1957. *Cesarión*. La superfamosa, localmente hablando, obra de Rafael Sánchez Campoy, de la que aún se sigue hablando sin que se haya intentado su reposición y, por lo tanto, sin nadie que la haya visto. Esta obra se repone en Murcia en 1958. En función de gala, la Asociación de la Prensa lleva esta obra al Romea (Barceló, 1962: 54)

El nutrido reparto fue del siguiente modo:

Carmina Bernabé Rivadulla → *Cleopatra*. José Molina Guijarro → *Cesarión*. Antonio Aguirre Soubrier → *Marco Antonio*. Anita Guevara Felices → *Yama*. Juan Martínez García → *Labarón*. Juan Carrasco Lauret → *Farés*. Amparo Sán-chez Pastor → *Betsahí*. Rosario Pérez-Muelas Cánovas → *Octavia*. Nicolás Peregrín Jiménez → *Octavio*. Chony Carrasco Lauret → *Eiris*. Virtudes Sánchez → *Ransu*. Alejandro Martí-nez Gómez → *Enobarbo*. Domingo Carrasco → *Eros*. Francisco Reverte Alcaraz → *Naeli*. Damián Teruel Jiménez → *Adonías*. Antonio Larios Viñeglas → *Behor*. Juan Hernández Bas-tida → *Dahjub*. Damián Guerrero Barnés → *Elyé*. Pedro Sánchez Morales → *Faón*. Félix Cáceres Guirao → *Gízara*. Salvador Martínez Latorre → *Harás*. Eugenio Rebollo Rico →

Hedom. Indalecio Serrano Cánovas → *Jebú*. Ramón Manzanares Pérez-Muelas → *Joatán*. Luis Meca Vilches → *Kahum*. Francisco Tudela Guillén → *Koray*. José Alonso Fernández → *Lotaím*. Antonio Plazas López → *Marael*. Pedro Méndez Pérez → *Merivá*. Marcelino Molina Sánchez → *Nadab*. José Miñarro Ruiz → *Orehib*. Pedro Ortega Marhuenda → *Ptamahy*. Francisco Rebollo Rico → *Rahé*. Juan Fernández Guillén → *Ramá*. José del Rey Munuera → *Rizel*. Enrique Ruiz Rico → *Safí*. José Mulero Serrano → *Sethor*. Esteban Muñoz Delgado → *Setí*. Mariano Pérez Cano → *Tahmuz*. Francisco Ruiz Segura → *Yejá*. José Pascual Padilla → *Zoser*. Con la colaboración especial de Marcos Fernández Navarro en *Herodes* y el Barítono Fernando Carrillo en *Kriné*.

Danzarinas: Bibí Aragón, Celia Navarro Romero, Lali Carrasco Lauret, Luci García Ruiz, M.^a del Mar Ollero Parra, María Jesús Martínez Gallego, Adelia Mas, Anamary Peñas, Virtudes Sánchez.

Esclavas: Pilar Rivadulla Jiménez, Anita Musso, María García Ruiz, María Ruiz Fernández, Angelita Carrasco Segura.

1 marzo 1958. Teatro Club. Pro campaña de reconstrucción de casas de pobres. *Sublime decisión*, de Miguel Mihura. Se estrena en Madrid en 1955 con el siguiente reparto: Isabel Garcés, Irene Caba Alba, Pastor Serrador, Erasmo Pascual, Mariano Azaña, Irene Gutiérrez Caba, Julia Gutiérrez Caba, Rafaela Aparicio, Ana María Ventura, Emilio Gutiérrez Caba. Es una obra en tres actos más atrevida que otras comedias de la época, pues trata de la emancipación de una mujer que accede al mundo laboral en un mundo machista.

Intérpretes:

Personajes	Actores lorquinos
Florita	Amparo Masiá
Hernández	Alejandro Fernández-Rufete
doña Rosa	Anita Beltrán
doña Matilde	M. ^a Carmen Rodríguez
Valentina	Matilde Beltrán
Carlota	Laurita Martínez
Cecilia	Elisa Soler
doña Venancia	Anita Segura

don José	Antonio Gutiérrez
Felisa	Nieves Castellar
Pablo	Antonio Romero
Manolo	Ángel Martínez
don Claudio	José Luis Bayonas

Apuntadores: Cristóbal Martínez de Miguel y Mariano Reverte.

Escenografía: José Luis Bayonas.

Dirección: José Luis Masiá.

El Ayuntamiento de Lorca también se ocupa de promocionar el teatro en la Feria de septiembre. Así, la compañía de Rosario García Ortega y Carlos Díaz de Mendoza llegan a Lorca el 24 de octubre, con el siguiente repertorio: *La mujer que se vendió* (Leandro Navarro y Adolfo Torrado, 1935), *El corazón ciego* (Gregorio Martínez Sierra, 1922) y *Mujer*, también de Martínez Sierra, 1926. Es, pues, teatro de anteguerra. La compañía de Fernanda Vallejo y Luis Ramírez pone en escena, el 26 de septiembre de 1948, *El señor come hoy en casa*, juguete cómico de Dicenta, Ramírez y Bordoy, del que no he conseguido noticia. Contrasta esta representación, muy en la línea de la época, con la obra que se programa para la Feria y Fiestas de 1965. En el Teatro Guerra, se pudo asistir a la puesta en escena de una obra que podemos llamar clásica en la línea imperialista del teatro oficial, cual es *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro (1618), por el grupo de teatro Arlequín. Pero eso es una apariencia porque también para este tipo de teatro existía una vigilancia destacada por la ideología subyacente:

La manipulación ideológica a que es sometido el teatro en este período alcanza incluso a los montajes de teatro clásico, que se presentan como exponentes de los ahora idealizados y añorados tiempos de la España imperial, tal como se puede comprobar en la prensa teatral de aquellos años. Evasión y reafirmación de los valores impuestos son, pues, las dos únicas alternativas en el teatro de la inmediata posguerra (Muñoz Cáliz, 2007: 87-88).

El drama histórico por un lado debe recuperar un pasado más o menos conflictivo y por otro debe hacer reflexionar sobre hechos que son intemporales (Serrano, 2000: 221). Todo esto viene a significar el origen de ese teatro de evasión,

creado para hacer reír, sin destello alguno de crítica de la situación político-social existente que es el que prolifera en el teatro español. Eso no es óbice para testimoniar que, desde comienzos del siglo XIX, ha existido gran afición al teatro en nuestra ciudad y que grupos de aficionados representaban en cocheras, en patios, en habitaciones amplias, es decir, en el local que lo permitiera. Eso quiere decir que la costumbre se mantenía en el primer tercio del siglo XX, que en el tiempo de la república estaba aún vigente y que el paréntesis de la guerra civil no impidió su restablecimiento a partir de 1940. En este ambiente teatral, sin duda, se aficionó al teatro nuestro paisano, no en vano hace de todo en estas compañías locales como ya hemos visto.

Ya conocemos que la suerte le dio la espalda y afirmamos que Lorca no es una tierra oportuna para determinadas aficiones, es decir, sobresalir es complejo. Margarita Lozano y Manuel Montoro, por no citar otros menos conocidos, tuvieron que salir de la ciudad para destacar: Saturno, emblema del tiempo, además de que no puede criar a sus hijos, «se simboliza como algo muy antiguo que todo lo destruye y acaba». Quizá, y sin quizá, Lorca no sea Saturno, pero sí es exigente o despiadada para encumbrar a sus ciudadanos y fácil para procurar su caída en el olvido.

6. EL DOCTOR SERRA

Esta obra de Salvador Martínez Sánchez-Manzanera, la única estrenada en Lorca, y, posiblemente, la más representativa de su producción, es una muestra del teatro conversacional en prosa, teatro adaptado a los gestos de un público de clase media y/o popular, teatro comercial, escrito desde Benavente para una burguesía no muy exigente, que utiliza un lenguaje propio del espectáculo, escasamente literario, que señala el fin del teatro de la palabra. Sánchez-Manzanera no se asoma a un teatro documental, que se ocupe socialmente de la situación, lo que hubiera supuesto un enfrentamiento al régimen que se evitaba sometiéndose a la censura previa. Es un teatro que pretende crear humor, jugando casi solo con los tics verbales y la exagerada recreación de los tópicos costumbristas madrileños o andaluces. Eso es lo que hay, teatro, pues, para

entretener las veladas en las largas noches del invierno. No hay en su teatro novedad alguna.

Mi enfrentamiento a ella, como obra de teatro inédita, no implica mi postura frente al teatro o frente al tipo de obra, sino el deseo de dar a conocer una comedia que pudo ser popular hace ya muchos años, pero de la que no sabemos ni las veces que la compañía del Teatro Portátil Hermanos Largo la representó y si lo hizo fuera de Lorca. De haber conocido el número de su permanencia en cartel, hubiéramos podido hablar de popularidad alcanzada en Lorca, al menos, por la obra y, por ende, por su autor. No debió ser duradera porque jamás oí hablar de

Teatro Hermanos Largo
Instalado en la Plaza de Colón

HOY A LAS 7 y 10 NOCHE

GRAN EXITO de la gran Compañía de Comedias y Dramas de

TOMAS CARRASCO

ESTRENO de la graciosa comedia en tres actos del AUTOR LORQUINO;

S. M. SANCHEZ-MANZANERA

EL DOCTOR SERRA

REPARTO

Romana.....	Carmen Echevarría
Purita.....	Maruja Carrasco
Lolita.....	Mari Carmen Navarro
Aurora	Julita Largo
Paloma	Ana Marí de la Mata
Fifi	Georgina Barza
Crescencio	Tomás Carrasco
Dr. Serra	Jesús Tomás
Carlitos	Antonio Varo
Regulez	Arturo Martín
Manolito	Miguel Guijarro
Don Pablo	Fernando Marín
Filomeno	Manuel Largo

SILLAS NUMERADAS . . 5 PTAS.

ASIENTO DE GENERAL. . 2 ”

Compre siempre sus muebles en CASA SEGU-
RA, Granero, 1 LORCA.

Gráficas Montiel, Teléfono, 65

Lámina 10. Cartel con la representación de la obra *El Doctor Serra*.

Salvador Martínez como literato local ni, por supuesto, como autor teatral. A nosotros, lectores de esa obra casi setenta años después, además de saberla inédita, también somos conscientes de que hemos de leer el texto ficcional como obra de teatro porque el texto estaba escrito para ser representado. La primera impropiedad que contiene la obra es la de la fecha de su estreno: al original mecanografiado que manejamos, en su portada, se le dice de 1952, pero en su interior rectifica y leemos 1951. Es igual. No altera en nada el contenido, ni la composición, ni el desarrollo, ni ningún otro factor teatral.

La obra está dividida –estructurada– en tres actos, cuyas acciones están realizadas por trece personajes, siete masculinos y seis femeninos: Regulez, Doctor Serra, Carlitos, Crescencio, Romana, Lolita, Fifí, Aurora, Purita, Manolito, Paloma, Don Pablo y Filomeno. La acción se desarrolla en Madrid, ciudad atractiva para todos por la repercusión nacional de cuanto en ella sucede –el relumbrón de Madrid–, aunque igualmente se hubiera podido situar en cualquier otra ciudad, porque el lugar no modifica en nada el desarrollo de la acción. Pienso que el autor lo hace así porque se deja llevar de aquellos autores teatrales que triunfaban en la escena. De todos modos, al igual que el teatro dominante, sobre todo el de Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, Jardiel Poncela o Muñoz Seca, es casi imposible que esta obra disgustara a los seguidores de esa comedia casi cómica a que estaba acostumbrado.

Con independencia del «aire» que le diesen los actores a los personajes protagonistas y de la ayuda que les prestaran los decorados y otros elementos teatrales, los espectadores no tendrían tiempo de aburrirse por el desarrollo de la acción, que mantiene un tono humorístico o cómico que sirve como recurso para hacer grato el espectáculo. La duración de los actos parece medida por número de folios escritos. Acto primero: folios 2 al 25. Segundo acto: folios 26 al 50, aunque él vuelve a comenzar cada acto por la página 1 hasta la 25. Acto tercero: folios 51 al 75, mas, como el autor empieza por la página 1 cada acto, sería 1 al 25. En total 75 folios, con lo que se cubre la duración temporal de una obra de teatro que sigue la norma.

Es obvio que, al ser una obra desconocida para el público lector actual por su carácter de inédita, lo más conveniente, para que quien se acerque a este artículo, es conocer el argumento para que se pueda dar cuenta de su significado y su condición teatral. Por ello, hacemos un resumen hasta que alguna vez, alguien se decida a publicarla.

Sinopsis:

Primer acto: El doctor Serra, Ulpiano Malo del Todo, joven agraciado, con novia, pero también con cierto aire donjuanesco, trata de prestigiar su consulta en Madrid, no en vano es «médico de las mujeres». Regulez es su hombre para todo, incluso para llevar la consulta. Una mañana recibe, sin esperarla, la visita de un amigo que lo que busca se acerca al disparate. Tiene una novia, Aurora, en el pueblo a cuya boda se oponen los padres porque no lo consideran un hombre serio. Como la novia de su amigo Carlos sufre dolores de cabeza y otros daños, ha dejado de comer y tiene otros síntomas, le dice a la novia, que ha llegado a Madrid con sus padres, que vaya a ver al médico amigo y haga lo que les diga. A la consulta llega otro matrimonio con su hija que, en realidad, sí está enferma. Pero, como el doctor cree que es la novia de su amigo, le dice que lo único que la puede salvar es el matrimonio. Al acabar esta consulta, llega Fifí, una chulapa madrileña con la que tontea pero que arma un verdadero desastre. Concluye este acto con la llegada de su novia verdadera y una amiga que se dan cuenta de lo que sucede y salen ofendidas por la conducta del doctor, que se siente arrepentido.

Segundo acto: Si el acto primero tiene lugar en la consulta del doctor, los dos siguientes se desarrollan en el *hall* de la fonda con traza de hotel, lugar en el que todos los personajes coinciden. Siempre busca una historia simultánea entre la de los protagonistas y otros personajes menores cuya misión es la de dar un carácter cómico a la obra y provocar el lado chistoso de la astracanada. La transición de la actividad de los personajes se realiza de este modo y así se va provocando el enredo para que la parte digamos seria de la obra alterne con la cómica o graciosa, chistosa o propiciadora de risa. Los actores cómicos son los que tienen menos

nivel social, un mozo de hotel con ínfulas de torero, una limpiadora casi de él enamorada, un vendedor de trajes para señora y caballero que los expone en un salón del hotel. Carlos inicia un tonteo con Lola, cuyos padres están en el hotel bailando y bebiendo. Se presenta y establecen cierta relación. Carlos y Crescencio hablan de sus ocupaciones. El tema radica en que la hija, a las preguntas de la madre, contesta con la verdad de sus síntomas, mareos y sudores, aunque la pretensión de la madre es que cumpla lo recomendado por el médico y se busque un novio: Si el médico insiste en ello se debe a que así se lo pide Carlos. En el mismo hotel o pensión aparecen Aurora, la novia de Ulpiano, el médico, y Purita, la verdadera novia de Carlos, quienes comentan lo sucedido con el médico. Para más lío, el doctor Ulpiano Serra, apellido con el que oculta el suyo, propicio a la risa (Dr. Malo del Todo) busca a su amigo y a Aurora para disculparse. Pero encuentra a Lola que le pregunta qué tiene, a lo que Ulpiano le contesta con evasivas, pero comete el error de decirle que conoce a Carlos desde que eran niños. Ella le pregunta por él, cómo es, sin ocultar que le gusta. Pero el doctor le dice que Carlos está enamorado de ella, cosa de la que desconfiaba, pues se va enterando de que Carlos lo había visitado esa mañana y le había comunicado sus planes, sus aspiraciones y deseos. Cuando parece que se va a aclarar el entuerto, se entromete su padre y le cuenta que ya se está tomando la medicina y que le da la dosis que le parece. Por otra parte, Carlos está en su habitación y mantiene una conversación en la que el médico le dice que ha cumplido con lo que le prometió pero que está convencido de que su novia padece enfermedad que se puede curar. Ante la incredulidad de Carlos, Ulpiano le confiesa que su novia no finge y que está enferma de gravedad. Es más, le informa de que cualquier emoción o contratiempo le puede ser funesto. En cierto modo lo tranquiliza porque cree que «hemos llegado a tiempo». Le recomienda que espere a que esté sana para casarse y llevar a cabo sus planes. La sorpresa para Carlos es que el padre y la madre y su misma novia están hospedados en el mismo lugar que él y que Ulpiano ha hablado con ellos. En contrapartida, Carlos le dice al médico que su novia, Aurora, también está en la pensión y que también Regulez

está en el hotel para comunicarle que Fifi está destrozando la clínica. Carlos habla con Purita a la que hace partícipe de la conversación que ha tenido con el doctor y le da a entender que está enferma, cosa que ella no cree. La conversación tiene tintes melodramáticos porque ella trata de desmenuzar lo que sucede y manifestar su buen estado de salud. Pero, cuando acaba de hablar, le acaecen una serie de convulsiones a cuya causa pierde el sentido cayendo sobre una butaca. Entra Lola y se fija en Purita y pregunta qué le sucede. Entra Manoli y anuncia que sus padres vuelven y ven el estado de su hija. Entra el doctor. Se produce así una situación cómica cuando Regulez anuncia el destrozo de la clínica del doctor Serra por la despechada Fifi. Antes de caer el telón, el doctor se desmaya y así acaba el acto segundo.

Acto tercero: Aparece Manolillo con la cabeza vendada como consecuencia de las múltiples cogidas y revolcones que sufrió en la novillada, de las que fue curado por Regulez, lo que produce situaciones cómicas. En esta escena también interviene Paloma. A esta escena sigue alguna otra del mismo jaez y que solo tienen como motivo ser introductorias de la parte seria. D. Filomeno es el padre de Purita, el cual ordena que prepare su equipaje porque esa noche se van todos de Madrid. Este caballero se había dado cuenta de la farsa —eso dice al menos— y se la quiere llevar sin dejar que le comuniquen su estado. Crescencio, que no quiere regresar, atrapado por las diversiones madrileñas, pone como excusa que su hija no acaba de ponerse bien y que pueden ir más veces al teatro. Para más enredo, doña Romana encuentra a su viejo amor, Filomeno, que le regala un vestido. Todas estas situaciones, romántico-ridículas hoy, daban mucho juego teatral por las anécdotas que provocaban. Siempre que sucede así, la acción se corta por la entrada o salida de algún personaje que provoca así una nueva escena. El Dr. Ulpiano y Lolita también tienen su conversación. Lolita le manifiesta que está convencida de que Carlos no la quiere a pesar de que el doctor le manifiesta lo contrario. Lolita le descubre que Carlos tiene otra novia y está en el hotel. Sale Lola y entra Carlos que así queda frente al doctor, quien le recrimina su conducta, pues Lolita le ha descubierto que tiene otra novia allí.

Todo eso lo niega Carlos. A la llegada de Purita, el médico le dice que Carlos tiene otra novia. De este modo va tomando forma el embrollo y acercándose a su desenlace. El doctor afirma no conocer al padre de Purita que tampoco ha ido a su consulta. En realidad, Carlos le recomienda que vea a Purita porque, en verdad, la que estuvo en su consulta fue Lolita con sus padres. Así resulta que Purita no está enferma y sí Lolita, de ahí la confusión del doctor. Carlos, para arreglar su problema, decide hablar con el padre de Purita, don Filomeno. Conversan con cierto tono burlesco y de época y el lío, la astracana, aumenta con la presencia de doña Romana y su familia, aunque el tono cómico crece con la llegada de Fifi. Se arregla, como final, el matrimonio de Carlos con Purita. Lo demás queda en el aire.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AHULLÓ HERMANO, Ramón. 2014-2015. *El teatro musical de José Serrano (1873-1941) en su contexto*. Tesis Doctoral. Universidad de la Rioja. <El teatro musical de José Serrano (1893-1941) en su contexto (PROTEGIDO) - Adobe Acrobat Reader DC>. Consulta: 17 agosto 2019.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis. 2007. *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid. Castalia.
- ANDURA VALERA, Fernanda. 2000. «Calderón en la escena española, 1900-2000». *Calderón en escena: siglo XX*. Madrid. Comunidad de Madrid.
- BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan. 1962. «El teatro Romea y otros teatros de Murcia». *Murgetana*, nº 19.
- BERSTEEG, Margot. 2000. *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Amsterdam. Rodopi.
- BOTREL, Jean-François. 1979. «El Gran Teatro Regional: un teatro portátil en Cebreros, en 1973». *Revista de Folklore*, nº 391. <<https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=3915>>. Consulta: 19 junio 2019.
- CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco / Martínez González, Jesús. 1999. *Cien años de cine en Lorca*. Murcia. Universidad de Murcia.
- CERVERA, Juan. 1982. *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid. Editora Nacional.
- CRESPO, Antonio. 1977. «Escritores murcianos en la postguerra española». *Murgetana*, nº 98.
- DALLAL, Alberto. 1963. «Lupe Rivas Cacho, socióloga». *Revista de la Universidad*. <www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_um/fils/journals/1/articles/13763/pubic/13763-19161-1-PB.pdf>. Consulta: 11 julio 2019.
- FERRÁNDIZ HERNÁNDEZ, Jósant. 2004. *La significación gráfica en la tradición de la escritura y edición de los textos dramáticos*. Guadalajara. Asociación de Autores de Teatro.
- GALLUD JARDIEL, Enrique. 2011. «Jacinto Benavente y su visión satírica del teatro por dentro». *Agnanórisis*, nº 3, junio. <Dialnet-JacintoBenaventeYSuVisionSatiricaDelTeatroPorDentro-3651266.pdf - Adobe Acrobat Reader DC>. Consulta: 24 junio 2019.
- GUIRAO GARCÍA, Juan. 2011. «Breve nómina y compendio de figurantes». *Teatro Guerra. Aportaciones a la historia de la escena lorquina*. Lorca. Ayuntamiento de Lorca.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Laura. 2017. «Un genio desfigurado: Calderón de la Barca durante el franquismo». *Anuario calderoniano*, nº extra 1 (Volumen especial *La querrela calderoniana*)
- LORITE, Pablo (2017). «El astracán: subgénero teatral». <<https://serespensantes.com/astracan-subgenero-teatral/>>. Consulta: 21 junio 2019.
- MAHANTA KÉBÉ, Serigne. 1994. *Crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño ARRIBA*. Tesis doctoral. <webs.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/3/AH3030801.pdf>. Consulta: 14 agosto 2019.
- MARRAST, Robert. 1978. *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaís d'història y documents*. Barcelona. Institut del Teatre de Barcelona.
- MARQUERÍE, Alfredo. S/a. «Prólogo». Rafael Sánchez Campohy. *Cesarión. Tragedia de amor*. Madrid, Afrodísio Aguado.

- 1946. ABC. 4 septiembre 1946. Consulta: 23 junio 2019.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Isabel. 2003. *El Romea y otros teatros de Murcia durante la guerra civil*. Murcia. Universidad de Murcia.
- MOLINA MARTÍNEZ, José Luis. 1984. «Teatro». *La literatura en Lorca. Enseñanza, teatro, oratoria, correspondencia, novela, poesía, ensayo y otros aspectos de la vida literaria lorquina desde sus orígenes hasta el siglo XVIII*. Barcelona. CEYR.
- 1986. «Teatro». *La literatura en Lorca (siglo XIX)*. Barcelona. CEYR.
- 1999. «Cultura literaria en Lorca». (Juan Francisco Jiménez Alcázar, coord.). *Lorca Histórica. Historia, artes, literatura*. Lorca. CAM /Ayuntamiento de Lorca.
- 2011. «Del teatro Principal al Teatro Guerra (1861-1899). Antecedentes y contextualidad sociocultural en el mundillo teatral lorquino». *Teatro Guerra. Aportaciones de la escena lorquina*. Lorca. Ayuntamiento de Lorca.
- 2019. «Panorámica sobre el entorno cultural de Lorca en la Edad de Plata. La tendencia provinciana en los escritores lorquinos y el bordado para la Semana Santa en este época (1915-1925)». (Andrés Martínez Rodríguez, coord.). *Centenario de la Oración en el Huerto. Maravilla del bordado lorquino (1918-2018)*. Lorca. Paso Blanco.
- MONTES BERNÁRDEZ, Ricardo. 2006. *El teatro en los pueblos de Murcia (1845-1936)*. Murcia. Azarbe.
- MORAL RUIZ, Carmen del. 2004. *El género chico: ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid. Alianza.
- MORAL, Ignacio del. 2014. «El viaje a ninguna parte. Resumen». <cdn.mcu.es/espectaculo/el-viaje-a-ninguna-parte/>. Consulta: 19 agosto 2019.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta. 2004. *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*. Tesis doctoral. <C:/Users/Usuario/Contacts/Download/el-teatro-critico-español-durante-el-franquismo-visto-por-sus-censores.pdf>. Consulta: 14 agosto 2019.
- 2007. «El teatro silenciado por la censura franquista». *Per Abbat*, nº 3.
- OLIVA, César. 2006. «Prólogo». Ricardo Montes Bernárdez. *El teatro en los pueblos de Murcia (1845-1936)*. Murcia. Azarbe.
- ORTEGA Y GASSET, José. 1929. *La rebelión de las masas*. Madrid. Revista de Occidente.
- PACO, Mariano de. 1987-1989. «El grupo Arte Nuevo y el teatro español de postguerra». *Estudios Románicos*, nº 5.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. / Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES. 1986. *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Tafalla. Cénlit Ediciones.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel. 1993. «La escena madrileña en la transición política (1975-1982)». *Teatro*, nº 3/4, junio/diciembre. Universidad de Alcalá.
- PORTELLA COLL, Josep. 2017. «El teatro portátil de los Hermanos Largo (1)». *Es Diari Menorca*, viernes 6 de enero.
- 2017. «El teatro de los Hermanos Largo (i 2)». *Es Diari Menorca*, viernes 13 de enero.
- RIERA, Miguel (SDB) / Juan Manuel Beobide (SDB). 1952. *El maestro Canillas*. Barcelona. Librería Salesiana. Galería Dramática Salesiana, nº 287.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. 1995. *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*. Alicante. Universidad de Alicante.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros / PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. 1986. *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Tafalla. Cénlit Ediciones.
- ROMERA CASTILLO, J. 1993. «Semiótica literaria y teatral en España». *Sigma*, nº 2.
- SÁNCHEZ CAMPOHY, Rafael. s/a. *Cesarión. Tragedia de amor*. Madrid, Afrodisio Aguado.
- Sánchez González, Juan José. 2015. «Descentralización y desarraigo: el actual desarrollo urbano de Villafranca». *El Hinojal. Revista de estudios del MUVI* nº 4, mayo.

SASTRE, Alfonso. s/f. «Notas para una sonata en mí (menor)». <cervantesvisual.com/portales/alfonso_sastre/biografía>. Consulta: 5 enero 2021.

SERRANO GARCÍA, Virtudes. 2000. «Personajes y espacios auriseculares en tres dramaturgas españolas contemporáneas». *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Murcia. Universidad de Murcia - Festival de Almagro.

SOTOMAYOR SÁEZ, M.^a Victoria. 1998. *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches*. Madrid. Ediciones Latorre.

VALERO MARTÍNEZ, Tomás. s/a. *El viaje a ninguna parte*. <www.cinehistoria.com/el_viaje_a_ninguna_parte.pdf>. Consulta: 19 de agosto de 2019.

