

LA COMEDIA DE HUMOR EN EL CONTEXTO DEL TEATRO ESPAÑOL DE POSGUERRA

Montserrat ALÁS-BRUN

Louisiana State University

Me propongo reexaminar el lugar que ocupa en la historia del teatro de posguerra un subgénero habitualmente conocido como "comedia de humor", que ha sido y es aún relegado con frecuencia en los manuales de literatura y en los estudios historiográficos del teatro a secciones donde se agrupan obras muy diversas bajo rótulos de connotaciones negativas o peyorativas, como teatro o comedia "convencional", "tradicional" o "comercial", o incluso "evasionista". En particular, voy a centrarme en autores como Jardiel, Mihura y otros, que escribieron comedias en colaboración con Mihura y colaboraron en la revista satírica *La Codorniz* durante los años cuarenta. Encuadro a este grupo de comediógrafos de posguerra en lo que he denominado "comedia del disparate", que, en mi opinión, anticipa algunas características desarrolladas en los años cincuenta en el llamado "teatro del absurdo".

Comenzaré por revisar la valoración global de la comedia de humor en la historiografía del teatro de posguerra y su lugar en el canon teatral. Seguidamente repasaré en líneas generales el desarrollo de la crítica reciente sobre algunos de los autores principales de dicho subgénero. A continuación presentaré mi propuesta de reconsiderar a dichos dramaturgos y sus obras, tanto en el contexto de la estética y del teatro europeos contemporáneos como en el peculiar contexto del teatro español de los años cuarenta y cincuenta.

Con respecto a este último punto, me propongo también plantear algunas causas del fracaso de la renovación propuesta en la comedia de humor en los escenarios españoles, relacionándolo con las circunstancias determinadas por las restricciones de la censura y los cambios en la composición y gustos del público. Por último, deseo ofrecer algunas sugerencias sobre diversas líneas de investigación de la comedia de posguerra que no han sido suficientemente desarrolladas hasta la fecha y que enriquecerían indudablemente su comprensión.

Ahora no pretendo profundizar en todos los aspectos mencionados, lógicamente, sino más bien presentar en líneas generales mis conclusiones hasta el momento sobre la comedia de posguerra (parciales y provisionales, forzosamente, aun después de quince años de investigación), así como replantear

algunas cuestiones y compartir mi visión sobre las direcciones futuras del estudio del teatro español contemporáneo.

Desde la publicación en 1938 en *La Hora de España* del ensayo pionero de Díez-Canedo, "Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936", se ha perpetuado en los estudios historiográficos del teatro español del siglo XX la tendencia a presentar una dicotomía irreconciliable entre el teatro experimental y el comercial, que responde en muchos casos a prejuicios más o menos obvios de estudiosos que adoptan sólo en apariencia una actitud objetiva, debida a la desconfianza de muchos críticos contra los autores que alcanzan éxito de taquilla y al desprecio por parte de algunos intelectuales hacia los gustos del público de masas.

Una muestra de ello son los juicios de Rodríguez Alcalde en su historia del teatro español contemporáneo, publicada en los años setenta. Dicho especialista se refiere despectivamente al "mal gusto" de las "masas", propensas al evasimismo, de cuya posibilidad de "perfeccionamiento" confiesa desconfiar (134). Ya en los años ochenta, Brown afirma que la escasez de aportaciones del teatro español contemporáneo a la literatura europea se debe a "la inexpugnable vulgaridad burguesa del teatro comercial a lo largo de este periodo" (173).

Estos prejuicios, al parecer bastante extendidos entre los historiadores del teatro, unidos a la consideración general de la comedia como un género menor, han afectado negativamente a la valoración de los autores y obras de lo que se ha venido llamando indistintamente "comedia de evasión" o "teatro escapista", en términos abiertamente peyorativos o con connotaciones negativas, que normalmente engloban sin distinciones lo que suele conocerse como "comedia de humor", y que incluye autores bastante diversos entre sí, como Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel Mihura, José López Rubio, Tono o Víctor Ruiz Iriarte.

Oliva, por ejemplo, califica de "escapista" y "evasivo" al humor de Jardiel, Mihura y el grupo de *La Codorniz* y sitúa a dichos autores en la línea "evasionista" de Ruiz Iriarte, López Rubio y Neville (117). El mismo crítico vincula, por otra parte, a Jardiel con la "alta comedia" (114), niega trascendencia al teatro de Mihura y sus colaboradores (117-20) y considera esta tendencia una manifestación más de la comedia burguesa. También Brown sitúa la comedia de humor de Mihura y sus colaboradores dentro de la tendencia anterior, a la que denomina "de trivialidad escapista" (239).

Berenguer, por su parte, sitúa a Jardiel en la tendencia de "innovación benaventina" por el interés del autor en "el éxito y la popularidad" (53). El mismo Díez-Canedo dio muestras tempranas de esta actitud prejuiciada al negar en su "Panorama" a Jardiel Poncela la pertenencia al grupo de dramaturgos renovadores y considerar sus comedias emparentadas con el teatro con-

vencional, benaventino, de Martínez de la Sierra; posteriormente lo denigró, comparándolo despectivamente con Muñoz Seca (4, 261).

A pesar del tratamiento generalizado poco favorable de la comedia de humor en las historias del teatro español del siglo XX (con la notable excepción de Ruiz Ramón, quien dedica grandes elogios a Jardiel y Mihura)¹, en los años ochenta y noventa han cuajado entre los especialistas de teatro las tendencias revisionistas respecto a la valoración de los comediógrafos principales del periodo de posguerra. Así, por citar algunos ejemplos destacados, Escudero y Conde publicaron en los años ochenta importantes estudios sobre el teatro de posguerra de Jardiel; autor por el cual sigue apreciándose un interés creciente, como es visible en la publicación reciente del volumen de ensayos editado por Cuevas.

Otros estudiosos, como Seaver y García Ruiz, se han concentrado en el teatro de preguerra de Jardiel, del cual puede afirmarse que mantiene su estética teatral sin solución de continuidad en la posguerra (o, parafraseando a Ruiz Ramón, 297, ofrece una "continuidad sin ruptura"). Una muestra más de la vigencia del teatro de Jardiel es su presencia frecuente en los escenarios madrileños en la etapa posfranquista, como ha señalado Holt².

En los veinte años transcurridos desde la muerte de Mihura, el interés por su teatro ha seguido en aumento, como puede constatarse tanto por la abundancia de estudios y ediciones de sus obras (en particular, de su obra maestra, *Tres sombreros de copa*) como por la frecuencia con que han vuelto a llevarse a los escenarios. *Tres sombreros de copa* ocupa firmemente un lugar destacado en el canon del teatro español del siglo XX, tanto en España como entre los hispanistas de otros países, y su autor se ha mantenido como objeto de estudio en los centros españoles de enseñanza media y superior desde los años ochenta³.

Una muestra del interés constante en la obra teatral de Mihura es la publicación reciente de una edición revisada del trabajo de Emilio de Miguel, quien publicó en 1977 uno de los estudios fundamentales sobre las comedias de Mihura. De Miguel menciona en la última edición de su libro dos obras de los años noventa (la película *Familia*, de 1996, dirigida por Fernando de León, y la comedia *Eutanasio*, de 1995, escrita por Manuel Ruiz Castillo), que en su opinión constituyen una clara muestra del influjo del teatro de Mihura sobre los jóvenes autores españoles.

En menor medida que Jardiel y Mihura, otros comediógrafos que fueron populares en los años cuarenta y cincuenta han sido reivindicados por diversos críticos, como Víctor Ruiz Iriarte, estudiado por García Ruiz entre otros; José López Rubio, a quien Holt dedicó un libro en 1980; y, más recientemente, Joaquín Calvo-Sotelo (estudiado por Alás y sobre el que también ha

publicado últimamente un artículo Oscar Barrero)⁴; y otros autores de comedias considerados menores y relegados por un tiempo al olvido, como Tono o Edgar Neville. También se ha revisado el papel que desempeñó en la difusión del llamado "nuevo humor" la revista satírica *La Codorniz*⁵.

Después de examinar el estado actual de la crítica sobre la llamada "comedia de humor", voy a resumir a grandes rasgos mi posición sobre la misma, desarrollada en detalle en mi libro de 1995 y revisada posteriormente en varias ponencias que he presentado en distintos congresos sobre diversos autores vinculados al subgénero (Jardiel, Mihura y Calvo-Sotelo, principalmente); así como sobre algunos aspectos que afectaron a su producción teatral (el impacto de la censura, sobre todo, y la colaboración de casi todos ellos en la revista *La Codorniz*).

Puesto que no pretendo desbordar los límites de la ponencia, me limitaré más bien a incidir en los aspectos de mi interpretación que ayudarían a replantear el puesto de la comedia de humor en el canon teatral del siglo XX. Frente a la atomización de las clasificaciones de los géneros en la posguerra en algunas historias del teatro recientes, y por oposición a la excesiva polaridad de muchos otros estudios (que no permiten ninguna gradación entre el teatro renovador, muy limitado por razones obvias en la primera posguerra, y el tradicional), planteo una división del teatro de los años cuarenta en tres grandes tendencias, a efectos de facilitar su estudio.

La primera tendencia sería la continuista, que prolonga los moldes de subgéneros tradicionales, consagrados en las primeras décadas del siglo XX; especialmente en tres modalidades: la comedia benaventina o "alta comedia" (con una segunda generación de imitadores de Benavente), el sainete (en el que siguen dominando los Quintero) y el melodrama (muy popular en su variante torradesca). Ninguna de ellas aporta contribuciones de interés en la posguerra y pueden considerarse anquilosadas por completo.

La segunda tendencia podría denominarse circunstancial, porque responde a la situación política específica de la posguerra española. Como indico en mi libro, esta situación viene determinada por "una rígida censura teatral y una ideología oficial que fomenta la exaltación de temas patrióticos y religiosos", así como por "las nuevas necesidades del público teatral, mayoritariamente burgués, que desea a toda costa olvidar la tragedia de la guerra y las miserias del presente" (36).

Por una parte, el público demanda obras ligeras, de puro entretenimiento; por otra, el aparato de propaganda del régimen trata de promover el drama de tema histórico, de exaltación patriótica y religiosa, subgénero, como he indicado en otra ocasión, "impregnado de la retórica falangista y del triunfalismo de los vencedores en la guerra civil" (37-38). Aunque su vida se dilata por un

tiempo en el cine, en el teatro no sobrevive con fuerza pasados los primeros años de la posguerra.

Por último, se advierte la presencia de una corriente renovadora alternativa, iniciada de hecho antes de la guerra por *Tres sombreros de copa*, de Mihura (escrita en 1932 pero publicada a fines de los años cuarenta y estrenada en 1952), y por las comedias de Jardiel (a partir de *Una noche de primavera sin sueño*) que no produce su máximo impacto hasta la primera mitad de los años cuarenta: la comedia de humor, que constituye, en mi opinión, una "tercera vía" en el primer teatro de la posguerra y a la cual prefiero denominar "comedia del disparate", en lugar del vago término de "comedia de humor" o el demasiado restringido de "comedia codornicesca", empleado por otros críticos⁶.

Aunque en un principio me he limitado a estudiar el teatro de Jardiel, Mihura y sus colaboradores de *La Codorniz*, básicamente, sería posible ampliar hasta cierto punto mi concepto inicial, incluyendo tal vez a otros comediógrafos que no forman un grupo tan coherente con los anteriores, como López Rubio, quien precisamente acuñó el término de "la otra generación del 27" para referirse a los humoristas contemporáneos de sus más conocidos compañeros generacionales, los poetas del 27.

Sin embargo, para poder aplicarles el membrete de "comedia del disparate" necesitan reunir ciertas condiciones un tanto restringidas, entre las que destacan las siguientes: su afinidad con la estética de las vanguardias (absorbida de una forma más bien autodidacta y por "contagio" ambiental, por sus lecturas en la prensa de artículos de Ortega y D'Ors, su participación en tertulias y asistencia a conferencias y su admiración incondicional por Gómez de la Serna); su conocimiento de las nuevas tendencias europeas del humor (sobre todo, en Francia e Italia); su conexión con el mundo cinematográfico (aunque esto último no es un requisito imprescindible); y su participación en ciertas revistas de humor de los años veinte y treinta (como *Gutiérrez*, *Buen Humor* y *La Ametralladora*), además de que casi todos ellos colaboran en *La Codorniz* en los años cuarenta.

Sobre todo, les define la utilización de una serie de recursos y técnicas dramáticas en sus comedias y en los bosquejos teatrales que publican en *La Codorniz*, que corresponden a una posición estética antirrealista y a una posición ética de rechazo de los valores tradicionales burgueses. He estudiado muy pormenorizadamente dichas características, iluminándolas con ejemplos abundantes de sus obras teatrales y de sus diálogos y bosquejos publicados en la prensa; por tanto, remito a dicho estudio (Alás-Brun).

Lo más interesante es la coincidencia llamativa y abrumadora de técnicas empleadas posteriormente por los autores del llamado "teatro del absurdo",

que permitirían considerar a estos autores españoles como sus precursores, pero con una diferencia fundamental en cuanto al alcance de sus innovaciones: los representantes de la "comedia del disparate" no participan de la visión filosófica de los autores absurdistas y no llegan a cuestionarse radicalmente sus planteamientos existenciales, o al menos no lo manifiestan en sus obras teatrales.

En síntesis, considero que los autores y obras de la llamada "comedia de humor" deben estudiarse en el contexto del teatro europeo y de la estética de las vanguardias europeas. En mi opinión, además de ser precursores —en cierta medida y con las matizaciones necesarias— del teatro del absurdo, constituyen un enlace o puente entre las ideas orteguianas y ramonianas y una nueva estética antirrealista aplicada al teatro, por una parte, y, por otra, el postismo de los años cuarenta⁷ y el primer teatro de Arrabal, del cual podrían considerarse en ciertos aspectos como el "eslabón perdido".

Una vez planteada brevemente mi interpretación de la "comedia de humor" (o, mejor, la "comedia del disparate") como un cauce de renovación en el panorama teatral, por lo demás desolador, de la posguerra inmediata, cabe preguntarse por qué no cuajó esa "tercera vía". Encuentro fundamentalmente dos tipos de razones externas para su fracaso, además del mismo agotamiento del efecto de novedad producido inicialmente.

Una de las causas está relacionada con la recepción; específicamente, con los cambios ocurridos en la composición y los gustos del público teatral en los años cuarenta. Los humoristas formados en las revistas y asiduos de las tertulias de los años veinte y treinta no encontraron en la sociedad española de posguerra la complicidad de un público educado, "inteligente" (como proclamaba el eslógan de la revista satírica *La Codorniz*)⁸, de la burguesía liberal. Son autores en busca de un público que ya no parece asistir al teatro, o que va al teatro con la expectativa de ser entretenido sin que se le desafíe, simplemente para "hacer la digestión".

Otros factores, también sociales por su naturaleza, son de índole política en su origen. La censura gubernamental (que existía también en épocas anteriores, incluso en la II República) se endurece y se coloca al servicio de una maquinaria masiva de control y propaganda. Hay que tener en cuenta que no solamente existía una censura previa de las obras (en versión manuscrita y durante el ensayo general, una vez aprobadas provisionalmente) y que podían ser prohibidas en cualquier momento después del estreno; sino que, además, la misma prensa que daba publicidad a los espectáculos teatrales y reseñaba los estrenos también sufría censura previa y las ediciones podían ser secuestradas una vez publicadas, con las consiguientes pérdidas económicas para empresarios y trabajadores.

Además del lógico temor a las denuncias y represalias en los primeros años de la posguerra, sobre todo, debe tenerse en cuenta que muchos periodistas habían sido reclutados entre las filas de los falangistas y estaban por completo al servicio del aparato propagandístico del Estado. Por tanto, la censura influyó y condicionaba la recepción de la crítica contemporánea y la recepción del público, directa e indirectamente⁹.

Son bien conocidos los efectos de la censura en la difusión de las obras de algunos autores canónicos de la primera mitad del siglo XX, como Lorca y Valle-Inclán; con frecuencia se han tratado también sus implicaciones con respecto a la producción dramática de Buero Vallejo, Alfonso Sastre o la llamada "generación realista". Destacan en este terreno los trabajos pioneros de Patricia O'Connor. Desde la publicación en 1972 del famoso libro de Wellwarth y, al final de la década de los setenta, del de Valdivieso, se ha prestado también atención a los autores silenciados del llamado "Nuevo Teatro Español" de los años setenta, como es patente en los trabajos de Van Der Naald, Pérez-Stansfield y Cramsie (todos ellos de la primera mitad de los años ochenta).

Sin embargo, suele desdeñarse el estudio de las repercusiones de la censura en la comedia de humor, el género más radicalmente innovador en la primera etapa de la posguerra; silencio sorprendente e injusto, considerando la rigidez implacable de la censura en los años inmediatamente posteriores a la guerra civil, por una parte y, por otra, el mérito intrínseco de los intentos de renovación de la escena por el llamado "nuevo humor", promovido también desde las páginas atrevidas de la revista *La Codorniz* por autores como Mihura, Gómez de la Serna, Tono, Jardiel y Álvaro de Laiglesia, entre otros.

La misma revista sufrió, por cierto, repetidos embates de la censura, según el testimonio de Laiglesia, su director durante más de tres décadas. A partir de 1944, Laiglesia, que sustituyó en la dirección de *La Codorniz* a Mihura (fundador y primer director de la revista) dio un giro radical en la orientación ideológica y en el estilo de *La Codorniz* que no pasó desapercibido a la censura. Los problemas con la censura franquista continuaron durante la dilatada historia de *La Codorniz*, que sufrió secuestros de ediciones, suspensiones administrativas, fuertes multas y otras represalias¹⁰.

Mihura y Jardiel, sin duda los dos comediógrafos más destacados y originales de la posguerra española, son casos paradigmáticos de los efectos de la censura y de un ambiente opresivo en la libertad creativa y en la representación y recepción de sus obras. Ambos sufrieron censura de diverso grado en la mayor parte de sus comedias; otras fueron duramente atacadas por la crítica oficial, con graves acusaciones de "inmoralidad". Los dos autores se vieron envueltos, a su pesar, en agrias polémicas de difusión nacional. Jardiel terminó

sus días en amarga reclusión, atormentado por la cerril incompreensión con que tropezó; y Mihura, que tuvo que esperar veinte años (de 1932 a 1952) para ver estrenada su primera obra, *Tres sombreros de copa*, decidió retirarse del teatro, desengañado por las limitaciones con que tuvo que enfrentarse.

Para terminar, quisiera indicar someramente algunas orientaciones para la investigación de la comedia y del teatro de posguerra en general que o bien no han sido aún aplicadas a dicho campo o bien se han explorado sólo incipientemente o en casos aislados. El estudio del género cómico en los años cuarenta y cincuenta, e incluso del teatro español del siglo XX, saldría beneficiado y enriquecido con nuevas perspectivas, en mi opinión, si se aplicaran de forma sistemática las teorías literarias post-estructurales al análisis de las obras que nos ocupan, bien como complemento o en sustitución, si fuera pertinente, de los enfoques semióticos, más tradicionalmente arraigados en los estudios teatrales, que aún dominan en buena parte del panorama crítico europeo.

Me refiero en concreto a orientaciones como la teoría de la representación (firmemente establecida desde hace tiempo en la crítica del teatro inglés y norteamericano), principalmente¹¹; así como la teoría de la recepción, cuya aplicación al teatro me parece inevitable por la naturaleza misma del género, y que hasta ahora se ha utilizado sólo parcialmente en los estudios de la comedia española¹². Ambas teorías presentan la ventaja de no privilegiar el texto dramático a expensas del texto teatral; error habitual de los estudios tradicionales sobre el teatro, e incluso de muchos análisis semióticos, como ha señalado M. de Marinis (20-21), entre otros, y que ha contribuido al cisma entre la teoría y la praxis teatral, lamentado por muchos críticos (como Schechner 27-28).

Otros enfoques teóricos que podrían ampliar beneficiosamente nuestra perspectiva sobre la comedia son los estudios culturales, el feminismo (en cualquiera de sus escuelas), el nuevo historicismo y la aplicación de las teorías de Bakhtin sobre el dialogismo, la heteroglosia y lo carnavalesco, sin excluir tampoco la posibilidad de aplicar las teorías de Foucault y otros filósofos contemporáneos, en la medida en que sean pertinentes al análisis e interpretación de textos teatrales. No pretendo abogar por la imposición exclusiva de una escuela de teoría teatral ni la aplicación universal de un método de análisis para todos los textos; pero no me cabe duda de que nuestro conocimiento y comprensión de la comedia española de posguerra se vería enriquecido.

Sea con los enfoques propuestos o con otros alternativos, la necesidad y la urgencia de emprender una seria revisión de la comedia de posguerra y de su lugar en el canon son cruciales, antes de que los testigos y los documentos percederos de las representaciones (como los manuscritos de obras inéditas o los informes de la censura)¹³ desaparezcan por completo.

NOTAS

1. Aunque por otra parte critica a los colaboradores de Mihura, como Tono y Álvaro de Laiglesia (336).
2. José López Rubio (56).
3. A título anecdótico se puede mencionar que en la universidad norteamericana donde impartí clases de literatura, Louisiana State University, *Tres sombreros de copa* reemplazó hace dos años a *Los intereses creados*, de Benavente, en la lista de lecturas obligatorias para el programa de Master.
4. Guerrero Zamora ya había prestado atención crítica a las comedias de Calvo-Sotelo en un artículo de los años sesenta y había señalado en algunas una línea "codornicesca".
5. Véanse al respecto Alás-Brun y los artículos en el número especial de *Insula* en la primavera de 1995 sobre la comedia del humor, algunos de cuyos autores representativos no habían sido prácticamente estudiados desde la publicación en 1966 del libro editado por Rof.
6. Sobre el concepto de "humor" aplicado, véase Pirandello, 107-45.
7. Sobre el postismo, véanse el libro y el artículo de Pont.
8. "La revista más audaz para el lector más inteligente".
9. Para un estudio preliminar sobre los mecanismos de la censura teatral en la posguerra, véase el artículo de García Ruiz.
10. Para más información sobre los problemas de la revista con la censura, véase el libro de Laiglesia.
11. El estudio clásico de Goldman es un punto de partida necesario, que conviene complementar con trabajos más recientes, como el de Schechner o el número especial de PMLA publicado en 1992.
12. El estudio de García Ruiz sobre las representaciones en los teatros madrileños en los primeros meses de la posguerra constituye una honrosa excepción, aunque abarca otros géneros teatrales también y se limita a un periodo muy específico. El ambicioso proyecto de investigación de Dougherty y Vilches se detiene, lamentablemente, en el teatro anterior a la guerra civil.
13. Conservados hoy en los Archivos Generales de la Administración, en Alcalá (Madrid).

OBRAS CITADAS

- Alás, Montserrat. *Aproximación crítica al teatro de Joaquín Calvo Sotelo*. Tesis de licenciatura: Universidad de Navarra, 1986.
- Alás-Brun, M. Montserrat. *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona: PPU, 1995.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1968.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. R. W. Rostel. Ann Arbor: Ardis, 1973.
- . *Rabelais and His World*. Trad. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Barrero Pérez, Óscar. "Hacia una revisión del concepto de comedia convencional: el teatro de Joaquín Calvo Sotelo". *Montearabí* 24-25 (1997): 43-91.
- Berenguer, Ángel. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1988.
- Brown, Gerald G. *Historia de la literatura española. El siglo XX*. 9.^a ed. Barcelona: Ariel, 1981.
- Conde Guerri, María José. *El teatro de Enrique Jardiel Poncela: Aproximación crítica*. Zaragoza: Diputación Provincial - Institución Fernando el Católico, 1981.

- . *El teatro de Enrique Jardiel Poncela (una aproximación a los humoristas de la vanguardia española)*. [Zaragoza]: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, [1984].
- Cramsie, Hilde H. *Teatro y censura en la España franquista*. New York: Peter Lang, 1984.
- Cuevas, Cristóbal, ed. *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Díez-Canedo, Enrique. *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. 4 vols. México: Joaquín Mortiz, 1968.
- . "Enrique Jardiel Poncela". *Artículos de crítica teatral*. Vol. 3. 258-62.
- . "Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936". *Artículos de crítica teatral*. Vol. 1. 17-67.
- Escudero, Carmen. *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1981.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Random, 1973.
- García Ruiz, Víctor. "La guerra ha terminado', empieza el teatro. Notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (1.IV-31.XII.1939)". *ALEC* 22 (1997): 511-33.
- . "El joven Jardiel en su contexto: Los compañeros y la crítica". *Estreno* 21.1 (1995): 32-37.
- . "Los mecanismos de censura teatral en el primer franquismo y la recepción de 'Los pájaros ciegos' de V. Ruiz Iriarte (1948)". *Gestos* 22 (1996): 59-85.
- Goldman, Michael. *The Actor's Freedom: Toward a Theory of Drama*. New York: Viking Press, 1975.
- Guerrero Zamora, Juan. "El teatro de humor de Joaquín Calvo Sotelo". *El teatro de humor en España*. Ed. Juan Rof Carballo, 121-32.
- Holt, Marion Peter. *José López Rubio*. Boston: Twayne Publishers, 1980.
- . "Madrid, a Season of Diversity: American and Catalan Productions among the Highlights". *Western European Stages* 8:3 (1996): 53-56.
- Ínsula* Primavera (1995).
- Laiglesia, Alvaro de. *La Codorniz sin jaula*. Barcelona: Planeta, 1981.
- Marinis, Marco de. *The Semiotics of Performance*. Trad. Aine O'Healy. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Miguel Martínez, Emilio de. *El teatro de Miguel Mihura*. 2.^a ed. rev. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- O'Connor, Patricia. "Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo". *Hispania* 52.2 (1969): 282-88.
- . "Government Censorship in the Contemporary Spanish Theater". *Educational Theater Journal* 18.4 (1966): 443-49.
- . "Torquemada in the Theatre". *Theatre Survey* 14.2 (1972): 33-45.
- Oliva, César. *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1989.

- Pérez-Standfield, María Pilar. *Direcciones de teatro español de posguerra*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.
- Pirandello, Luigi. *On humor*. Trad. Antonio Illiano y Daniel P. Testa. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1974.
- Pont, Jaume. "El juego y el humor postistas". *Ínsula* 510 (1989): 11-12.
- . *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- Rof Carballo, Juan, ed. *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 1966.
- Rodríguez Alcalde, Leopoldo. *Teatro español contemporáneo*. Madrid: EPESA, 1973.
- Ruiz-Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. 4.^a ed. Madrid: Cátedra, 1980.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. Ed. rev. London, New York: Routledge, 1988. *PMLA* 107 (1992): 3.
- Seaver, Paul. *El primer período de Enrique Jardiel Poncela, 1927-1936: Valoración del humorismo de un iconoclasta español*. San Francisco: Mellen Research University Press, 1992.
- Valdivieso, Teresa. *España: Bibliografía de un teatro silenciado*. Society of Spanish American Studies, 1979.
- Van Der Naald, Anje C. *Nuevas tendencias en el teatro español*. Miami: Ediciones Universal, 1981.
- Wellwarth, George. *Spanish Underground Drama*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1972.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH CAMPUS DRIVE
CHICAGO, ILLINOIS 60637
TEL: 773-936-3700
FAX: 773-936-3700
WWW: WWW.CHEM.UCHICAGO.EDU