

# BAMBALINAS, ONDAS Y TRANSISTORES: CONSTRUCCIÓN DEL CANON LITERARIO ÁUREO DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO A TRAVÉS DEL RADIOTEATRO DE RADIO NACIONAL DE ESPAÑA (1939-1959)

Esther Márquez Martínez 

Universidad de Sevilla  
Sevilla, España

José Emilio Pérez Martínez 

Universidad Complutense de Madrid  
Madrid, España

## RESUMEN

Desde sus orígenes como medio de comunicación de masas, la radio ha sido una de las instituciones fundamentales para el mantenimiento del orden social. Durante la dictadura franquista tuvo un papel importante, en tanto que aparato ideológico, en la producción y reproducción ideológica del régimen, por lo que el estudio de los contenidos de sus parrillas nos ayuda a desvelar valores y discursos que trataron de legitimarse entre el público general para, así, implantar un sentido común dominante. El objetivo de este artículo es analizar la imagen que se proyectó desde Radio Nacional de España durante el primer franquismo (1939-1959) del canon literario hispánico de los siglos XVI y XVII, puesto que los denominados Siglos de Oro fueron reivindicados por el proyecto nacionalista español que trató de emular un supuesto pasado glorioso, producto de su partidista interpretación de la historia y de la cultura.

**PALABRAS CLAVE:** franquismo, radio, Siglo de Oro, canon, radioteatro.

BACKSTAGE, WAVES AND TRANSISTOR RADIOS: CONSTRUCTION OF THE GOLDEN AGE CANON DURING THE FIRST FRANCO REGIME THROUGH THE RADIO DRAMA OF RADIO NACIONAL DE ESPAÑA (1939-1959)

## ABSTRACT

Since its origins as a mass media, radio has been one of the fundamental institutions for the maintenance of social order. During the Franco dictatorship, it played an important role, as an ideological apparatus, in the ideological production and reproduction of the regime. Therefore, the study of the contents of its programs helps us reveal how the dictatorship tried to legitimize certain values and discourses to implant a dominant common sense. The aim of this article is to analyze the image projected by Radio Nacional de España during the first Franco regime (1939-1959) of the Hispanic literary canon of the 16th and 17th centuries, that of a supposed glorious past, product of a partisan interpretation of history and culture, vindicated by the dictatorship.

**KEYWORDS:** Francoism, radio, Golden Age, canon, radio drama.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2024.48.05>  
REVISTA DE FILOLOGÍA, 48; junio 2024, pp. 107-128; ISSN: e-2530-8548



Desde sus orígenes como medio de comunicación de masas, la radio ha sido una de las instituciones fundamentales para el mantenimiento del orden social. La dictadura franquista, como ya había sucedido con otros regímenes políticos, fue consciente de este hecho: la consideró un «problema de Estado» y asumió que, para velar por la «seguridad moral y política» de la nación y de sus «súbditos», tenía que «dominar al espacio en la medida que la técnica lo permita, porque el alma de los pueblos está lanzada a la inmensidad del éter» (González de Canales, 1944, p. 3). La primacía de la radio como medio de comunicación hasta la década de 1960 y su capacidad para transmitir ideas a gran escala explican el importante papel que tuvo en la producción y reproducción ideológica del franquismo, que no dudó en calificarla como uno de «[...] los más eficaces medios de propaganda que un Estado puede utilizar para la difusión de los grandes ideales de la raza y el comercio de las riquezas de su territorio» (Casariego, 1943, p. 8). Por todo ello, profundizar en el estudio de este medio nos ayuda a desvelar los valores y discursos que trató de legitimar la dictadura para, así, implantar un sentido común dominante y mantener su hegemonía social.

El objetivo de este trabajo es realizar una primera aproximación a la imagen que del canon literario hispánico de los siglos XVI y XVII se proyectó desde Radio Nacional de España (RNE) durante el primer franquismo (1939-1959). Los denominados Siglos de Oro fueron reivindicados por la dictadura, que trató de emular un supuesto pasado glorioso, producto de su partidista interpretación de la historia y de la cultura (Wheeler, 2012, p. 17). Desde aquellos personajes que se adaptaban a los arquetipos que quería promover el régimen, como el de héroe santo, hasta el empleo ejemplarizante de los temas de las distintas obras, el franquismo tomó este periodo de nuestra literatura como modelo. No en vano, ya en 1939, el *Catecismo patriótico español* señalaba como «caracteres de la literatura clásica castellana» la espiritualidad, la dignidad moral, la ortodoxia, el culto al honor y a la justicia, cierto aire popular, la sonoridad y, por supuesto, la hidalguía caballeresca. Y como sus principales referentes: «el poema del Cid, el Romancero, el Arcipreste de Hita», y ya provenientes de los Siglos de Oro «Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, Santa Teresa, Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca» (González Menéndez-Reigada, 1939, p. 12). De este modo, y tal y como señalase Mainer:

Al punto se resucitaron *ipso facto* a los genios de la patria. Esto supuso que en el plano literario, desde el Cid a Don Quijote, se dio la consigna de tomar como referentes modélicos a los personajes más ilustres del parnaso nacional y a los ingenios más sobresalientes del Siglo de Oro (Mainer, 2013, p. 53).

Por ello, entendemos que es necesario ahondar en su uso como medio de difusión de los ideales afines al régimen y de la construcción de su relato oficial. En consecuencia, en este artículo vamos a centrar nuestra atención en el teatro de los Siglos de Oro representado en forma de ficción radiofónica durante este periodo. Intentaremos catalogar las obras pertenecientes al canon áureo retransmitidas, analizaremos su peso relativo dentro de la programación teatral de RNE y plantaremos un acercamiento a la interpretación y la lectura que pudo hacer la emisora estatal



de estos textos, así como a su posible rol como parte integrante de los mecanismos desplegados por el franquismo para la consecución de la hegemonía social y la generación de consensos en torno a su ideología.

El texto está dividido en epígrafes que nos guiarán de lo más general a lo más concreto. Así, en primer lugar, atenderemos a cuestiones de índole teórico-metodológica sobre los estudios de recepción y la ficción radiofónica. En segundo lugar, plantaremos un panorama general de la relación entre RNE y el radioteatro. En un tercer momento centraremos nuestra atención en qué obras provenientes del canon áureo se retransmitieron por RNE y cuál fue su peso relativo; y en cuarto y último lugar, centraremos nuestra atención en las posibles interpretaciones ideológicas que pudo hacer la dictadura de esas obras.

## 1. CUESTIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS: ENTRE LOS ESTUDIOS DE RECEPCIÓN Y LOS *RADIOS STUDIES*

En su columna del 12 de noviembre de 1944, Dora Lennard de Alonso señalaba que en las últimas décadas se había vivido «[...] una revolución imponente en el gusto o tal vez sería más exacto decir “las costumbres”, en lo tocante a las lecturas» (1944: 13). Aunque en su artículo no llegaba a plantearse qué circunstancias habían provocado estos cambios, la autora ponía de manifiesto cómo el paso del tiempo afectaba a los gustos literarios de las nuevas generaciones y, por tanto, a la construcción del canon. De este modo, Lennard de Alonso incidía en una cuestión que ha suscitado un amplio debate en el mundo académico y que ha llevado a los investigadores a tratar de desvelar cuáles son los factores, tanto intrínsecos como extrínsecos, que determinan la configuración de estos repertorios (Brown, 2010).

Dentro de esta línea de trabajo, el caso de la literatura áurea resulta paradigmático, pues numerosos estudios han tratado de dilucidar cómo se ha elaborado este canon: desde aquellos que analizan los mecanismos que encumbran a autores y obras en su propio siglo, hasta aquellos que examinan su revalorización y las relecturas que se hacen en épocas posteriores (Lara Garrido y Molina Huete, 2013; Vélez-Sáinz, 2014; López Bueno, 2016-2017; Bastianes, 2018; García Santo-Tomás, 2022). El presente artículo se inscribe en esta corriente crítica, pues nuestro objetivo es desvelar cuáles fueron los factores que determinaron la selección de obras emitidas por RNE durante el primer franquismo.

Para ello, vamos a partir de la propuesta metodológica de Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez (2000), que, alejada de los planteamientos esteticistas de Bloom, aúna la teoría de los polisistemas y las aportaciones de autores como Lotman, Bourdieu o Mignolo. Su teoría de los cánones nos permite entender cómo la programación de determinadas piezas áureas en RNE ayudó a configurar y difundir un repertorio canónico adecuado para el franquismo, que fue utilizado para (re)transmitir unos valores afines a su proyecto político-social.

Con respecto a la ficción radiofónica, vehículo de transmisión del señalado repertorio, debemos apuntar, en primer lugar, que, siguiendo a Hugh Chignell, la entendemos como «un género en el que se interpretan obras de forma que la ficción





radiofónica incluye tanto obras completas que se representan en una sola emisión, como seriales de mayor duración» (2009, p. 26). Teniendo en cuenta esta amplia definición, que incluye tanto el radioteatro<sup>1</sup> como los seriales radiofónicos, debemos reconocer que este formato, tal y como señalara Tim Crook, «ha sido uno de los formatos literarios menos apreciados y más subestimados del siglo XX» y que este rechazo «no debería continuar en el siglo XXI» (1999, p. 4). Con la clara intención de contribuir a este necesario cambio de tendencia, nos ocupamos aquí del radioteatro porque entendemos que constituyó una de las principales fuentes de entretenimiento (y formación) de la sociedad española durante el franquismo, sobre todo antes de que la audiencia «se fragmentara y dedicara su atención y tiempo también a la televisión» (Ayuso, 2013, p. 177).

Debemos señalar, también, que investigar sobre cuestiones relacionadas con la radiodifusión presenta una serie de dificultades metodológicas, la primera de las cuales tiene que ver con la disponibilidad de fuentes. En el caso de RNE, emisora en la que se centra este trabajo, el acceso a grabaciones de décadas anteriores a 1970 se ve condicionado por la propia evolución del Archivo de la Palabra, su fonoteca de grabaciones sonoras no musicales (Ariza Chicharro, 2004). Debido a esta particularidad, y pese a ser la radio un medio sonoro, las principales fuentes principales para la historia de la radio son escritas: guiones y revistas especializadas.

Para la realización de esta investigación hemos trabajado principalmente con las cabeceras semanales y quincenales que durante el primer franquismo anunciaron las programaciones de RNE: *Radio Nacional* (1939-1945), *Sintonía* (1947-1951) y *Telediario* (1957-1960). Las colecciones, conservadas en la Biblioteca Nacional de España, nos dan un corpus de algo más de 500 ejemplares. La información en ellas contenida, combinada con la consulta de otras fuentes primarias emanadas de la propia emisora, de hemerotecas digitales, como las de *ABC*, y de bibliografía especializada, es lo que nos ha permitido desarrollar el contenido de las siguientes páginas.

## 2. RNE Y EL RADIOTEATRO DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO

El éxito del radioteatro fue creciendo en los primeros años del régimen hasta convertirse en uno de los espacios más apreciados por los radioyentes. La unión de radio y teatro poseía, además, un gran atractivo para la dictadura, pues al medio de comunicación de masas se sumaba el «poder comunicativo», «la fuerza apologética» y las «posibilidades doctrinales» del teatro (Ascunce Arrieta, 2015, p. 384). Esta fructífera relación, aunque con ciertos altibajos, ha continuado hasta nuestros días<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Dentro de la categoría de radioteatro entendemos tanto las producciones escritas específicamente para el medio como las adaptaciones de obras de teatro a las características del medio radiofónico. Dejaríamos fuera de consideración en nuestro trabajo, por lo tanto, las emisiones realizadas en directo desde teatros que fueron comunes en los primeros años de la radiodifusión.

<sup>2</sup> Debemos tener en cuenta que, pese a su condición de producto de éxito arrollador durante las décadas de 1950 y 1960, la ficción radiofónica fue perdiendo espacio frente otras formas

Tal y como recogen González-Conde, Ortiz-Sobrino y Prieto-González, el radioteatro apareció en la programación de RNE antes de que terminase la Guerra Civil, de la mano de la compañía teatral de FET y de las JONS, una agrupación que durante un tiempo se encargó de interpretar clásicos, especialmente autos sacramentales, y obras originales para los micrófonos de la emisora, primero sublevada y luego estatal (González-Conde, Ortiz-Sobrino y Prieto-González, 2019, pp. 22 y 23).

Durante el periodo que aquí nos ocupa, la emisora franquista no fue ajena al auge de este formato. Así, si se realiza un vaciado de las distintas publicaciones relacionadas con la emisora publicadas entre 1938 (año de aparición del primer ejemplar de *Radio Nacional*) y 1959 (cuando es *Telediario* el órgano de expresión de la radiotelevisión del régimen), se constatan dos realidades: por un lado, que la ficción radiofónica, en forma de radioteatro, preocupó a la emisora desde el punto de vista teórico, técnico y estético, y, por otro, que el formato fue una constante en su programación.

Sobre la primera de las cuestiones, Pedro Barea llegó a afirmar que «la postguerra española inició un movimiento pseudo-filosófico sobre la radio», que también afectó al radioteatro. Así, en los artículos que sobre él se escribían «poco se definía lo que debía ser», mientras «se precisaba lo que no debía ser: teatro literario, el teatro de los escenarios» (1994, p. 61). De este modo, y aunque periodistas como Tristán Yuste se afanaron en publicar análisis sobre estas cuestiones, los artículos de esta época tendían a adolecer de cierta falta de precisión (1944, p. 4).

A pesar de esta indefinición, el género preocupó a la emisora, tal y como atestiguan algunos de los reportajes que, desde las páginas del semanario *Radio Nacional*, meditaban sobre distintos aspectos del radioteatro. Así, entre otros, encontramos ejemplos como el de W. Ch. Ll., que reflexionó, en una breve serie de artículos, sobre algunas realidades del formato: en «Teatro radiofónico. El autor» se interrogó sobre las circunstancias que rodeaban a la escritura de este género y los porqués de la resistencia de los autores a dedicarse a ello en exclusiva (1939a, p. 10); la pieza «Teatro radiofónico. El argumento» dejaba claro que este fenómeno era «un arte propio para la radio», que debía crearse «pensando en el micrófono» y que, por lo tanto, debía atender a los principios de brevedad, sencillez, claridad, dinamismo, un número limitado de voces y una cuidada ilustración sonora que llevase a un control de los ruidos, que podían «oscurecer el diálogo y ser causa del fracaso de la obra» (1939b, p. 13); finalmente, en el «Teatro radiofónico. Los actores», reflexionaba sobre la importancia de la voz y las características que habrían de tener los intérpretes de este género, a saber, ser radiogénicos, tener una buena dicción, ser naturales, hábiles en la lectura y ser capaces de sentir sus personajes (1939c, p. 11).

Es interesante, también, el ejemplo de Manuel García G. Cordobés, que en su texto «Teatro radiofónico y retransmisiones» (1940, p. 18) se centró en las necesidades y requisitos técnicos para aquellas emisiones teatrales que se realizaran en

---

de entretenimiento, hasta el punto de tener una presencia en las parrillas españolas que se encuentra entre lo excepcional y lo residual.



directo desde un teatro, atendiendo a las particularidades de estos espacios, su acústica y el equipamiento ideal para que estas fueran nítidas<sup>3</sup>. Parece claro, pues, que todos los autores coincidieron en que la regla básica era que «lo acústico, ya sea voz, sonido o ruido» debía suplir «todos los demás estímulos que en condiciones normales impresionan los sentidos de los espectadores» (Yuste, 1945, p. 18).

En cuanto a la segunda cuestión, la presencia del radioteatro en las parrillas de RNE, dar un listado exacto de los espacios teatrales existentes durante estos años presenta algunas dificultades metodológicas. La central es que las revistas de la emisora, principal fuente de información, varían constantemente las programaciones que recogen y sus formatos. De este modo, resulta complejo establecer una relación completa de los espacios de radioteatro de RNE, de su emisión general y de sus distintos centros emisores (debemos tener en cuenta, también, que estos van creciendo en número progresivamente).

A pesar de ello, y gracias a una consulta detenida de estas publicaciones y otras fuentes, podemos recoger algunos de los espacios dedicados al radioteatro de la emisora estatal. En Madrid contamos con programas como *Actuaciones de las primeras figuras*, de 14:45 a 15:45; *Una página de la literatura universal* por Inés García Escalera, de 16:30 a 16:40 y *Teatro Nuevo*, de 20:00 a 20:30, ambos los lunes; y *Teatro radiofónico* los viernes a las 22:30; además, en Barcelona, los sábados hay una *Crónica de teatro*; y, en A Coruña, los domingos retransmitían el programa *Bambalinas y proyectores* a las 15:00.

En todo caso, *Teatro Invisible* fue, sin duda alguna, el buque insignia de la programación de radioteatro de RNE. Este programa se inauguró en la emisora madrileña en 1945, bajo la dirección de Claudio de la Torre, y en 1949 en la emisora de Barcelona, dirigido por Juan Manuel Soriano hasta 1969, llegando a ser la alternativa del *Teatro en el aire* de la Cadena SER, compañía referente dentro de la radiodifusión española (Palmerola, 1999, p. 58)<sup>4</sup>. El programa, de acuerdo con las programaciones recogidas en las distintas revistas, salía en antena todos los lunes así como el primer y tercer miércoles de cada mes, hacia las once de la noche<sup>5</sup>. En ocasiones especiales, como algunas festividades religiosas, la cadena incluyó en la programación alguna obra de teatro en otro día o franja horaria. Aunque la duración del espacio podía variar, lo recomendable era que durase unos ochenta minutos (s.n. 1951: 7). En cuanto a su estructura, el programa se organizaba en torno a distintos ciclos temáticos que se entremezclaban a lo largo de las semanas, tal y como veremos en el siguiente epígrafe.

---

<sup>3</sup> No es de extrañar la preocupación por los aspectos técnicos de las emisiones por parte de Manuel García G. Cordobés, ya que escribió varios libros dedicados a la vertiente técnica de la radiodifusión. Véase García G. Cordobés (1961) y (1973), entre otros.

<sup>4</sup> Nótese que los cuadros de actores y actrices de Radio Madrid y Radio Barcelona fueron, sin duda, los más famosos y los que más éxitos cosecharon durante toda la dictadura.

<sup>5</sup> El segundo y el cuarto miércoles del mes la cadena retransmitía desde el teatro Madrid la obra que estuviese en cartel (s.n. 1945a: 2 y 3).

Estos espacios se complementaron con otros programas dedicados al mundo de la literatura como: *Arriba el telón*, dirigido por Alfredo Marqueríe; *Palabras en el aire*; *El parnasillo*; *Auditórium: círculo literario*; *Revista de literatura*; o *¿Ha leído usted esto?* Asimismo, también había emisiones que, aunque no tenían la literatura como eje central, incluían fragmentos de obras literarias, como *Así es España*, cuya misión era hacer un repaso por el folclore de distintas regiones.

### 3. RNE Y EL CANON LITERARIO ÁUREO

Pese a las dificultades que señalábamos en el epígrafe anterior, combinando la información recogida en las revistas especializadas, en la prensa diaria y en la bibliografía secundaria, hemos podido recoger, por un lado, los títulos de algunas piezas áureas adaptadas para los micrófonos de RNE como *El Nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* y el *Isidro*, ambas de Lope de Vega; *El cerco de Numancia* de Cervantes, o *El mejor esposo* de Guillén de Castro<sup>6</sup>; y, por otro lado, hemos localizado algunas de las obras que fueron retransmitidas por la emisora nacional, como *Los pastores de Belén* de Lope de Vega durante la Navidad de 1944 (s.n. 1944: 8) o el estreno de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina el Sábado de Gloria de 1945 en el teatro Español (s.n. 1945b: 10).

Sin embargo, el mayor hallazgo para esta investigación, y que nos ha permitido escapar al carácter incompleto de nuestro corpus, ha sido la programación de 1945 de *Teatro Invisible*, ya que la propia emisora editó un cuadernillo, probablemente con fines promocionales, con el objetivo de dar a conocer con antelación las piezas teatrales que se iban a retransmitir (RNE, 1945). Gracias al examen de este documento, podremos analizar los contenidos de una temporada de *Teatro Invisible* y, de esta forma, ponderar el peso del canon áureo dentro del radioteatro de RNE.

Llama la atención, en primer lugar, que la temporada, inaugurada el 26 de febrero con una adaptación original de *La vida es sueño* (s.n. 1945c: 20), se organizó en doce categorías amplias, que habrían permitido al *Teatro Invisible* cumplir con su objetivo de hacer oír «la voz antigua de los griegos, el replicar en verso de los caballeros de nuestra vieja escena, la impaciente promesa del teatro contemporáneo» intentando no «olvidar épocas ni países», «adaptaciones radiofónicas de las grandes novelas, de las narraciones, del cuento» (RNE 1945, 5 y 6). De entre estas categorías, que aparecen recogidas en la Figura 1, la que más emisiones acumuló fue la de «Clásicos españoles», con doce emisiones programadas, frente a «Teatro de la antigüedad» o «Clásicos extranjeros», que contaron con tan solo dos emisiones. Una decisión, sin duda alguna, coherente con el nacionalismo a ultranza de la dictadura.

Dado que las categorías empleadas para organizar la temporada alternan lo cronológico (antigüedad, 1900...) con lo genérico (sainetes, autos...), es necesario

---

<sup>6</sup> Las cuatro obras fueron dirigidas por Claudio de la Torre, director del *Teatro Invisible* entre 1944-1946, como se indica en Alfonso Reverón (2007, pp. 376-78).



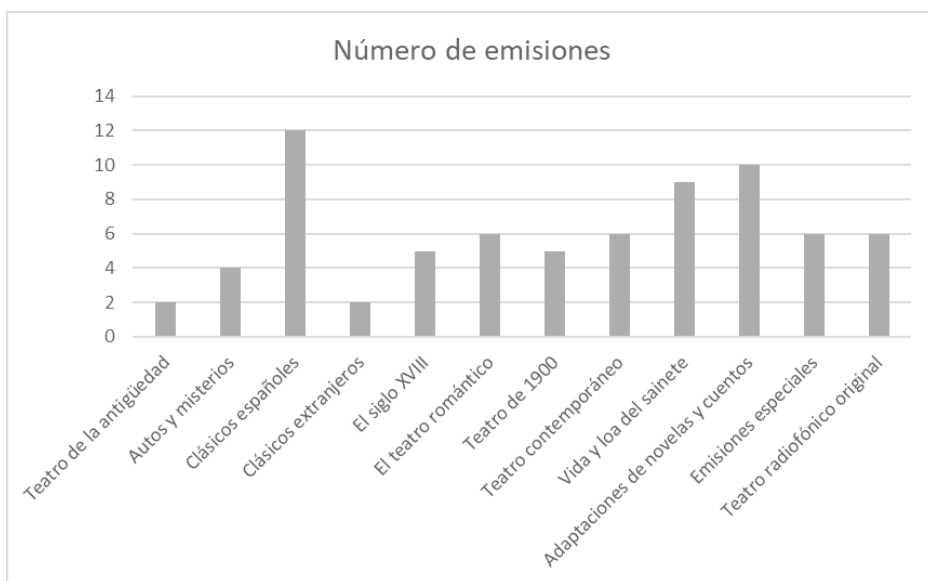


Figura 1. Emisiones por categoría en *Teatro Invisible*. Elaboración propia a partir de RNE (1945).

TABLA 1. RELACIÓN DE OBRAS PREPARADAS PARA LA TEMPORADA DE 1945 DE <i>TEATRO INVISIBLE</i> <sup>8</sup>			
AUTOR	TÍTULO	CATEGORÍA	FECHA
Eurípides	<i>Las bacantes</i>	Teatro de la antigüedad	S. v. a. C.
Aristófanes	<i>Las aves</i>	Teatro de la antigüedad	S. v. a. C.
Dámaso Alonso	<i>Aquel día en Jerusalén</i>	Autos y misterios	S. XX
Lope de Vega	<i>El viaje del alma</i>	Autos y misterios	S. XVII
Anónimo	<i>Auto de los Reyes Magos</i>	Autos y misterios	S. XIII
Gómez Manrique	<i>Representación del nacimiento de nuestro Señor</i>	Autos y misterios	S. XV
Fernando de Rojas	<i>La Celestina</i>	Clásicos españoles	S. XV
Lope de Vega	<i>El mejor Alcalde, el Rey</i>	Clásicos españoles	S. XVII
Lope de Vega	<i>Peribáñez y el Comendador de Ocaña</i>	Clásicos españoles	S. XVII
Lope de Vega	<i>El caballero de Olmedo</i>	Clásicos españoles	S. XVII
Guillén de Castro	<i>Las mocedades del Cid</i>	Clásicos españoles	S. XVII
Tirso de Molina	<i>La prudencia en la mujer</i>	Clásicos españoles	S. XVII
Calderón de la Barca	<i>La vida es sueño</i>	Clásicos españoles	S. XVII
Calderón de la Barca	<i>La mojiganga de la muerte</i>	Clásicos españoles	S. XVII
Rojas Zorrilla	<i>Del rey abajo, ninguno</i>	Clásicos españoles	S. XVII
Moreto	<i>El desdén con el desdén</i>	Clásicos españoles	S. XVII
Shakespeare	<i>Romeo y Julieta</i>	Clásicos extranjeros	S. XVI





Molière	<i>El avaro</i>	Clásicos extranjeros	S. xvii
García de la Huerta	<i>Raquel</i>	Siglo xviii	S. xviii
Moratín	<i>El sí de las niñas</i>	Siglo xviii	S. xix
Marivaux	<i>El legado</i>	Siglo xviii	S. xviii
Sheridan	<i>Los rivales</i>	Siglo xviii	S. xviii
Goldoni	<i>La locandiera</i>	Siglo xviii	S. xviii
Hartzenbusch	<i>Los amantes de Teruel</i>	Teatro romántico	S. xix
Duque de Rivas	<i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i>	Teatro romántico	S. xix
Zorrilla	<i>Traidor, infame y mártir</i>	Teatro romántico	S. xix
Schiller	<i>María Estuardo</i>	Teatro romántico	S. xix
Musset	<i>Barberina</i>	Teatro romántico	S. xix
Shelley	<i>Prometeo desencadenado</i>	Teatro romántico	S. xix
Echegaray	<i>El gran galeoto</i>	Teatro de 1900	S. xix
Galdós	<i>Realidad</i>	Teatro de 1900	S. xix
Ibsen	<i>Casa de muñecas</i>	Teatro de 1900	S. xix
Oscar Wilde	<i>La importancia de llamarse Ernesto</i>	Teatro de 1900	S. xix
D'Annunzio	<i>La hija de Yorio</i>	Teatro de 1900	S. xx
F. García Lorca	<i>La zapatera prodigiosa</i>	Teatro contemporáneo	S. xx
Eugenio d'Ors	<i>Guillermo Tell</i>	Teatro contemporáneo	S. xx
Román Escohotado	<i>La respetable primavera</i>	Teatro contemporáneo	S. xx
Agustín de Foxá	<i>Baile en capitania</i>	Teatro contemporáneo	S. xx
Samuel Ros	<i>En el otro cuarto</i>	Teatro contemporáneo	S. xx
Claudio de la Torre	<i>Hotel Terminus</i>	Teatro contemporáneo	S. xx
Ramón de la Cruz	<i>El almacén de novias</i>	Vida y loa del sainete	S. xviii
Tomás Luceño	<i>Ultramarinos</i>	Vida y loa del sainete	S. xx
Ramón de la Cruz	<i>La pradera de San Isidro</i>	Vida y loa del sainete	S. xviii
Ricardo de la Vega	<i>Pepa la frescachona o El colegial desenvuelto</i>	Vida y loa del sainete	S. xix
Javier de Burgos	<i>El mundo comedia es o El baile de Luis Alonso</i>	Vida y loa del sainete	S. xix
Antonio Casero y E. García Álvarez	<i>Las cacatúas</i>	Vida y loa del sainete	S. xix
Jacinto Benavente	<i>Todos somos uno</i>	Vida y loa del sainete	S. xx
Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	<i>Pepita Reyes</i>	Vida y loa del sainete	S. xx
Carlos Arniches	<i>El señor Adrián el primo</i>	Vida y loa del sainete	S. xx
Turgueniev	<i>Lluvia en primavera</i>	Adaptaciones novelas y cuentos	S. xix
Balzac	<i>Eugenia Grandet</i>	Adaptaciones novelas y cuentos	S. xix





Edgar Poe	<i>Dos cuentos fantásticos</i>	Adaptaciones novelas y cuentos	S. XIX
Dickens	<i>David Copperfield</i>	Adaptaciones novelas y cuentos	S. XIX
Dostoiewski	<i>Crimen y castigo</i>	Adaptaciones novelas y cuentos	S. XIX
Alarcón	<i>El escándalo</i>	Adaptaciones novelas y cuentos	S. XIX
Eça de Queirós	<i>José Mattias</i>	Adaptaciones novelas y cuentos	S. XIX
Pérez Galdós	<i>Fortunata y Jacinta</i>	Adaptaciones novelas y cuentos	S. XIX
Valle-Inclán	<i>Sonata de otoño</i>	Adaptaciones novelas y cuentos	S. XX
A. Conan Doyle	<i>Una aventura de Sherlock Holmes</i>	Adaptaciones novelas y cuentos	S. XIX
Goethe	<i>Fausto</i>	Emisiones especiales	S. XIX
Ernesto Giménez Caballero	<i>Don Quijote en Madrid</i>	Emisiones especiales	S. XX
Eduardo Araujo y José Rodolfo Boeta	<i>El mejor libro de España</i>	Emisiones especiales	S. XX
Calderón de la Barca	<i>El gran teatro del mundo</i>	Emisiones especiales	S. XVII
Larreta	<i>Nuestra señora del Buen Aire</i>	Emisiones especiales	S. XIX
Tirso de Molina	<i>El burlador de Sevilla o El convidado de piedra</i>	Emisiones especiales	S. XVII
Mercedes Fórmica-Corsi	<i>La visita de Alejandro Dostia</i>	Teatro radiofónico original	S. XX
Luis Escobar	<i>El milagro de San Nicolás</i>	Teatro radiofónico original	S. XX
Claudio de la Torre	<i>Ciudad de Plata</i>	Teatro radiofónico original	S. XX
Román Escohotado	<i>Aurelia</i>	Teatro radiofónico original	S. XX

Elaboración propia a partir de RNE (1945)

acercarnos con detalle a qué obras compusieron cada una de las categorías para poder conocer con exactitud el número de piezas pertenecientes al canon áureo. La Tabla 1 recoge el total de obras programadas, junto a sus autores y las fechas de publicación<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Mantenemos la denominación con la que aparecen los autores en el documento; y con respecto a las fechas de publicación, estas se indican con el siglo en el que la pieza vio la luz.

<sup>8</sup> La temporada se componía de 71 emisiones; sin embargo, en esta Tabla solo se recogen 69, ya que dos de las obras de «Teatro radiofónico original» no se habían cerrado a la hora de publicar el documento.

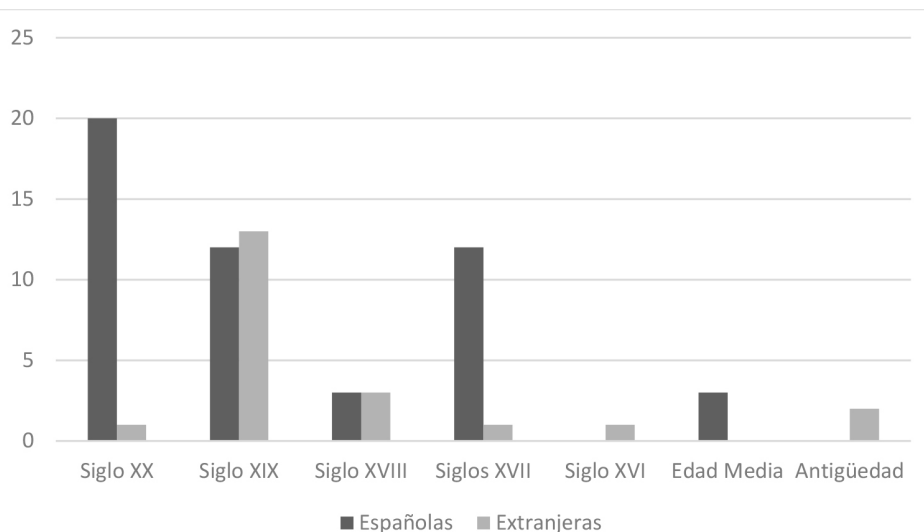


Figura 2. Reparto por procedencia y fecha de las obras representadas. Elaboración propia a partir de RNE (1945).

Las piezas quedarían repartidas de la siguiente manera<sup>9</sup>: habría 21 obras del s. XX (29,5%), 25 provendrían del s. XIX (35,2%), 6 obras serían del s. XVIII (8,4%), 13 piezas provendrían del s. XVII (18,3%), 1 del s. XVI (1,4%), 3 se corresponderían con la Edad Media –s. XIII y s. XV– (4,2%) y la Antigüedad llegaría al 2,8% del total de emisiones con 2 obras.

Es interesante atender, también, a la procedencia de estas obras (Figura 2), pues nos permite comprobar que, salvo en tres de las épocas –s. XIX, s. XVI y, por supuesto, la Antigüedad grecolatina–, RNE mostró una innegable preferencia por el teatro de factura nacional.

Si cotejamos estos datos con las estadísticas de las representaciones de piezas áureas de los principales teatros nacionales, el Español y el María Guerrero, observamos que la programación de RNE incluye un mayor repertorio de teatro clásico español. Así, mientras que RNE emitió un 17% (12 de 71) de obras áureas en un año, en el período entre 1939-1950 el Español representó un 15,1% (23 de 152 representaciones) y el María Guerrero un 10,6% (13 de 122)<sup>10</sup> (Serrano, 2003, p. 1339).

<sup>9</sup> El reparto se ha realizado sobre las 71 emisiones originales, es decir, considerando que las dos piezas de «Teatro radiofónico original» que faltaban por concretar se incluían cronológicamente en el s. XX.

<sup>10</sup> Aunque conviene recordar que el María Guerrero ya estaba especializado en representaciones de teatro contemporáneo en esta época.





La mayor presencia de teatro áureo en RNE puede explicarse por una serie de razones. En primer lugar, resulta necesario destacar el carácter masivo de la radio, que favoreció la generalización de los marcos conceptuales franquistas. En segundo lugar, la defensa del teatro áureo debe ser entendida como parte integrante del entramado de instancias productoras de sentido que constituyeron el proyecto nacionalizador del franquismo (Rodríguez, 2017, p. 20). Debemos tener en cuenta que los estudios sobre la dimensión ideológica del teatro áureo hasta la década de los cincuenta revelan que la programación del *Teatro Invisible* de RNE sigue las mismas tendencias que se daban en los Teatros Nacionales. Así, y como ya han demostrado tanto Wheeler (2012) como García Ruiz (1997) en sus respectivos trabajos, existe una primera etapa en la que la programación teatral áurea buscaba proyectar un modelo moral y político que, en gran medida, sirviese para luchar contra las influencias extranjeras y mostrar la verdadera esencia del país. En este sentido, las emisiones de *Teatro Invisible* contribuyeron, como veremos, a la construcción del ideario imperial y católico que promovía la dictadura.

A ello, además, habría que añadir el hecho de que este corpus de obras estuviese sujeto a una menor censura por parte de los organismos oficiales, lo que, probablemente, hizo que su programación fuese más sencilla para RNE, pues se reducirían los plazos de espera y facilitaría, en gran medida, los preparativos para la emisión (Wheeler, 2012, p. 20). No obstante, este hecho no debe hacernos olvidar que la emisora estatal, como ya había sucedido con los Teatros Nacionales (Muñoz Cáliz, 2021, p. 114), se valió también de distintas herramientas para afianzar las lecturas afines y crear una comunidad de lectores, que evitasen las posturas heterodoxas con respecto al canon literario. Mediante los reportajes y artículos publicados en la revista de RNE y los diferentes espacios de crítica literaria de su parrilla trataron de controlar la recepción de estos textos<sup>11</sup>. Por ejemplo, el domingo previo a la emisión de *El gran teatro del mundo* de Calderón por el Corpus Christi de 1945, el programa *Auditórium: círculo literario* le dedicó una emisión monográfica al autor (s.n. 1945d: 2). Resulta interesante señalar cómo, de cara a fijar la decodificación de su programación sonora, RNE potencia el primitivo carácter *transmedia* de la radio-difusión construyendo «una experiencia de inmersión en la que el motivo central del relato alcanza extensiones en plataformas diferentes a la original», añadiendo, en este caso, matices interpretativos (García González, 2013, p. 253).

A su vez, y desde el punto de vista técnico, habría que tener en cuenta que el limitado número de acotaciones del teatro áureo pudo facilitar su adaptación al medio radiofónico. Debido a las características materiales de la radio, las emisiones teatrales debían concebirse para una audiencia de «[...] ciegos repentinos [...] que, además, carecen de todo senso-receptor que no sea el de la audición» (Yuste, 1944, p.

---

<sup>11</sup> Aunque estos datos parecen constatar el empeño de los ideólogos del régimen por difundir una *lectura correcta* de estos textos, no resulta fácil medir el impacto que estas interpretaciones tuvo en los oyentes de RNE. Si tenemos en cuenta algunos de los concursos literarios que se organizaron desde las páginas de *Radio Nacional*, puede apreciarse cierta permeabilidad de algunos tópicos del mundo áureo (s.n. 1942a y 1942d).

10). Por ello, la falta de comentarios escenográficos en los textos originales concedió una mayor libertad creativa tanto a los directores del *Teatro Invisible*, para incluir música o efectos de sonido, como a los actores para modular sus voces. Asimismo, el hecho de que las obras emitidas pudiesen ser entendidas sin necesidad de grandes despliegues de tramoya también favoreció su adaptación al medio radiofónico.

Finalmente, la selección de estos autores –Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina y Agustín Moreto– se ajusta al canon del teatro clásico español que se había configurado en el XIX. La ligera preferencia por Lope de Vega (4 de 12 obras), sumada, como veremos, a las interpretaciones que la prensa hizo de estas obras, parece apuntar, además, a una influencia de las ideas de Menéndez Pelayo (Oleza, 2016).

#### 4. RADIOTEATRO E IDEOLOGÍA: EJES DE LECTURA

Las instituciones oficiales del franquismo adoptaron la cultura hispánica de los Siglos de Oro como modelo, que permeó, desde muy temprano, todas las capas de la sociedad. Desde el uso de la corona imperial y el escudo de Carlos V como símbolo del Estado, ya en febrero de 1938 (Preston, 1995, p. 324), hasta el empleo de motivos áureos en los sellos postales (Navarro Oltra, 2013, pp. 52-5), el régimen trató de generar un relato historiográfico y teleológico que presentara a la dictadura como heredera universal de este legado cultural. El mundo áureo encarnaba unos valores que el franquismo entendía como *verdaderamente españoles*. Estas ideas fueron difundidas por todos los aparatos ideológicos del Estado, incluida, por supuesto, la radio (Althusser, 1988). A su vez, el sistema franquista se valió de la capacidad del teatro para reproducir la cosmovisión de las clases dominantes, en tanto que mecanismo «de instauración y transformación ideológica a nivel social» (Papadópulos Grimaldi, 2019, p. 96).

En este contexto se enmarca la labor del *Teatro Invisible*, que funcionó, en gran medida, como una herramienta para imponer una visión del mundo concreta y mantener la hegemonía, entendida como «la capacidad de unificar y mantener unido a través de la ideología un bloque social que no es homogéneo» (Albarez Gómez, 2016, p. 158). Para la dictadura, el radioteatro no era una simple forma de entretenimiento ni de escapismo, sino una herramienta idónea para la institucionalización de sus postulados por medio de la difusión de estas obras literarias. Además, el hecho de que las retransmisiones teatrales fuesen uno de los espacios con mayor audiencia de RNE, su recepción más íntima y privada que la del teatro tradicional<sup>12</sup> y que tuviesen capacidad de generar *comunidades imaginadas* favoreció, probablemente, esta tendencia (s.n. 1949: 4)<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Es una de las características propias del radioteatro, según Bouchardon (2012).

<sup>13</sup> La encuesta realizada a 1034 radioyentes del 28 de febrero de 1948 confirma también esta realidad (s.n. 1948: 8).



El examen de nuestro corpus nos ha permitido destacar tres cuestiones que vertebraron la reproducción ideológica del régimen en *Teatro Invisible*: la religiosa, la nacional y la de las representaciones de la feminidad normativa. Estas mismas líneas ya aparecían recogidas en un reportaje de 1943 sobre la compañía teatral Lope de Rueda<sup>14</sup> en el que se reiteraba el valor pedagógico y social del teatro a la hora de enseñar los «principios eternos e insustituibles de Religión, Patria y Familia» (de Alcaraz, 1943, p. 24). Son, por tanto, aspectos que preocuparon al franquismo y que, como trataremos de mostrar a continuación, estructuraron gran parte de su visión sobre el teatro áureo.

La dictadura estuvo muy interesada en reforzar los valores católicos de la sociedad española, puesto que la Iglesia fue uno de sus grandes apoyos, ya desde los tiempos de la sublevación y la Guerra Civil. La religión católica cumplió, por lo tanto y de acuerdo con Mónica Moreno Seco, un rol de instancia legitimadora simbólica del Nuevo Estado franquista (Moreno Seco, 2022, p. 245-53). En consecuencia, la programación de RNE se mantuvo estrechamente ligada al hecho religioso durante las casi cuatro décadas de franquismo. Si asumimos la función ideológica de los distintos espacios religiosos que llenaron la parrilla de la emisora estatal, cabría interrogarse sobre las formas en que RNE, sus espacios de inspiración católica y el tiempo religioso se entrelazaron para dar sentido a la realidad social de la España de la dictadura.

Así, se hace patente la necesidad de complejizar y problematizar clasificaciones previas que tan solo distinguen entre la emisión de acontecimientos religiosos *cíclicos* y *extraordinarios* (Gómez García, 2009, pp. 261-76) y avanzar hacia un modelo explicativo que nos permita profundizar en su papel como elementos clave en la configuración de una nueva forma cultural. Un proyecto, este, que tuvo en el control del tiempo y el espacio una de sus vías de legitimación y de proyección de sus valores (Hernández, 2011, p. 164). Los hitos del calendario religioso, por lo tanto, ayudaron a afianzar el sentido católico y la dualidad Estado-Religión perdidos durante el periodo republicano (Box, 2007, p. 269).

Es dentro de este entramado de dispositivos de control del tiempo donde debemos situar los espacios religiosos de RNE y, por extensión, las piezas teatrales que se emitieron coincidiendo con fechas clave para la tradición católica. Es probable que la programación de autos sacramentales barrocos, de gran complejidad conceptual, más que tratar de divulgar ideas teológicas, sirviesen como un medio de control del calendario social<sup>15</sup>. De esta forma, las emisiones de *El viaje del alma* de Lope de Vega el lunes santo de 1945 o la de *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca el día del Corpus constituyeron una práctica ritual que estructuraba y organizaba la vida social durante la dictadura. Cabe entender este *revival* de los

---

<sup>14</sup> Para profundizar más en la situación del teatro infantil y en las distintas iniciativas, tanto públicas como privadas, que surgieron durante el primer franquismo, véase Santolaria Solano (2020).

<sup>15</sup> Sobre la cuestión de la oscuridad de estas piezas para la mayoría de la población durante época franquista, véase García Ruiz (1997, pp. 148-149).

autos sacramentales, que prácticamente habían desaparecido de las tablas españolas a lo largo del XVIII y XIX, como una nueva *tradición inventada* (Hobsbawn, 2002, pp. 7-21) por parte del régimen<sup>16</sup>. Así, por medio de la repetición anual de esta programación radiofónica se reforzaba la idea de continuidad con el pasado nacional y la cohesión social a partir de la exaltación de sus valores católicos.

En cuanto a la cuestión nacional<sup>17</sup>, resulta necesario destacar la reivindicación de figuras legendarias del pasado medieval, filtradas por las lecturas que hicieron los autores áureos (Egido, 1979)<sup>18</sup>, especialmente *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro. Ya desde muy temprano, encontramos usos paradigmáticos de esta obra en fechas especialmente simbólicas para el régimen (García Lorenzo, 2004, pp. 51-9), como las representaciones del 1 de abril de 1941, con motivo de las celebraciones por las fiestas de la victoria, o en 1954 en el marco de los Festivales de España. Esta recuperación franquista del Cid buscaba la difusión de un ideal español, que se apoyaba en la imagen del guerrero santo capaz de someter al *otro*. Así pues, los medios franquistas destacaban del Cid su «anhelo fervoroso de reconquista» y su capacidad para dominar Valencia, «un reino que era tan dispar en costumbres, tan arraigado a su origen oriental y tan poco dispuesto a facilitar al vencedor el camino de gobernarle» (s.n. 1942b: 18).

Esta defensa del ideal español también se encuentra en la reivindicación de las «comedias villanescas» (Pedraza Jiménez, 2009), que presentaban tres ele-

---

<sup>16</sup> Aunque es cierto que ya desde las primeras décadas del siglo XX se percibe una revitalización del género de los autos sacramentales –tanto desde el punto de vista de la crítica como del de la creación artística, como ilustran las investigaciones de Ángel Valbuena (1923) o los textos de Lorca (1917, 1918, 1939, 1931, 1936), Azorín (1930), Alberti (1931) o Miguel Hernández (1934) (De Paco, 2000; Adillo Rufo, 2018)–, la dictadura profundizó, de forma más sistemática, en este género, al instaurar una «línea de actuaciones, que podríamos llamar *oficiales* por sus presupuestos e intenciones y que se mantuvieron a lo largo de los años» (de Paco, 2000, p. 107). Así pues, el franquismo, además de considerarlo un «ejemplo de buen teatro enraizado dentro de la tradición y de la religiosidad cristiana» (De Paco, 2000, p. 106) y entender sus representaciones, «marcadamente propagandísticas, en la línea de la retórica populista del Fascismo italiano y el Nazismo alemán», como «una suerte de revancha católica contra el aludido artículo 27 de la Constitución de 1931» (Adillo Rufo, 2018, p. 173), planificó la programación de este tipo de obras en fechas simbólicas para estructurar el calendario siguiendo los ritos católicos.

<sup>17</sup> Lejos de tener un planteamiento unívoco, el franquismo subsumió distintos modelos nacionales, entre los que destacan el nacionalcatólico y el falangista, que se disputaron el poder a lo largo de años. Teniendo en cuenta la poca documentación conservada, resulta difícil determinar qué corriente influyó más en programas como *Teatro Invisible*. Si bien es cierto que Dionisio Ridruejo, fascista declarado, fue Jefe Nacional de Propaganda entre 1938 y 1941, es posible que la influencia de los estudios sobre literatura áurea de Menéndez Pelayo fuese decisiva y acercase los programas literarios de RNE al proyecto nacionalcatólico. García Ruiz también ha planteado que, aunque para los ideólogos del régimen el teatro áureo fuese un elemento esencial para la construcción del nuevo Teatro Nacional, es posible que para los profesionales del teatro primasen más los intereses estéticos que educativos (García Ruiz, 1997, pp. 142-3; Rodríguez Puértolas, 2008).

<sup>18</sup> Conservamos veintidós obras teatrales sobre el Cid del Siglo de Oro, lo que demuestra el interés por un personaje que encarnaba unos valores tradicionales y opuestos a las nuevas costumbres sociales de Madrid (Vega García-Luengos, 2007).





mentos fundamentales para el régimen: el tratamiento del poder y la autoridad, el concepto de *españolidad* y una idea preconcebida (o ausencia total) del otro (Allen, 2022)<sup>19</sup>. De este modo, por ejemplo, la caracterización positiva del monarca en *El mejor alcalde, el rey* de Lope de Vega, que se erige como un jefe de Estado elegido por Dios y capaz de restablecer la justicia y la paz social, encajaba con la imagen que se quería proyectar de Franco. Asimismo, la defensa de la honra de los dos protagonistas –enfrentados a don Tello, que secuestra a Elvira, enamorada de Sancho, con la intención de forzarla– pudo vincularse a la esencia de la propia naturaleza española. Finalmente, la total ausencia de la otredad en el texto –pues a pesar de que la obra se sitúa en Galicia, no hay elementos culturales propios de esta región– reflejaba los ideales nacionalistas sobre la unidad de España de la dictadura.

Por todo ello, la representación de obras del Siglo de Oro a través de las ondas de RNE permitía al régimen insertar, de manera velada, modelos de nación en espacios destinados al ocio y a la esfera del hogar, de modo que estos elementos pasaban desapercibidos y eran interiorizados por gran parte de la población (Billing, 2004).

Finalmente, debemos tratar la cuestión del género, que, para la dictadura, estuvo íntimamente ligada con la idea de familia. La elección de las obras áureas, y las críticas y guías de lectura que sobre ellas se hicieron, presentan un determinado modelo de comportamiento femenino. De este modo, las obras teatrales seleccionadas entraron a formar parte de un denso entramado ideológico llamado a reproducir el ideal burgués del *ángel del hogar*, en su versión franquista de la perfecta casada y ama de casa, y que se oponía a modelos de comportamiento de épocas que habían favorecido una mayor libertad de la mujer (Morcillo Gómez, 2015, pp. 121 y 122). Los ideólogos del régimen eran muy conscientes de la importancia de la literatura en la transmisión de estas ideas, por lo que ya desde los años cuarenta promovieron lecturas más acordes a sus ideales. Así lo reflejaba Dora Lennard de Alonso en un artículo de 1942, al criticar un tipo de «literatura errónea», que se había difundido en las décadas anteriores y que solo había servido para «despistar» a toda una generación de mujeres jóvenes, «incluso en nuestra España, tan católica y tan realista [...]», y recetaba la lectura de fray Luis de León o santo Tomás de Aquino contra este mal (Lennard de Alonso, 1942, p. 19).

Otro ejemplo de estas lecturas en clave de género es *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina. Ya Menéndez Pelayo había subrayado «el hermosísimo carácter» de la protagonista como uno de los puntos fuertes de la obra, afirmación que se convirtió en un *leitmotiv* en las críticas literarias franquistas. La prensa incidió en este modelo de comportamiento femenino, como muestra, por ejemplo, la semblanza biográfica de la reina María de Molina, en la revista *Radio Nacional* (s.n. 1942c). La dictadura trató, de este modo, de proyectar una imagen de la feminidad en la que primaban valores como la prudencia, la alabanza de la maternidad y de la figura de la madre protectora (Barrachina, 2000). Vemos, así, cómo la utilización

---

<sup>19</sup> Cabe destacar, asimismo, el análisis de Giménez Caballero sobre su puesta en escena de *Fuenteovejuna* de 1944 (Santos Sánchez, 2019).



del canon áureo por parte del régimen hace que este, en ocasiones, se integre dentro de las tecnologías de género de la dictadura (Pérez Martínez, 2020, pp. 175-78).

Sucede lo mismo con *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega, una obra prácticamente olvidada durante trescientos años y recuperada a partir del primer tercio del siglo XX (Pedraza Jiménez, 2022). La prensa franquista, siguiendo las interpretaciones de Menéndez Pelayo, destacó la imagen femenina de Casilda: «¡Bella estampa la de la mujer de Peribáñez, auténtica encarnación de la feminidad española, con sus virtudes abnegadas y sublimes!», que contrastaba con las de principios de siglo, que se habían centrado en su tratamiento del «tema del poderoso castigado por el humilde» (Reyes 1919). El diálogo entre los protagonistas en el que se citan las virtudes de una buena mujer había resultado especialmente grato a los ideólogos franquistas, ya que proyectaba un modelo de feminidad centrado en la maternidad, el cuidado de la casa y del marido y los deberes de buena cristiana<sup>20</sup>.

## 5. CONCLUSIONES

Tras la revisión de la documentación conservada, parece probada la importancia que tuvo el teatro áureo en las parrillas de RNE. Sin duda, a ello contribuyeron dos elementos: por un lado, la relativa facilidad desde el punto de vista técnico para adaptar estos textos al medio radiofónico; y, por otro lado, su aclimatación ideológica a los valores franquistas, en clave religiosa, nacional y de género. Todo ello hizo que estas piezas teatrales se convirtiesen en un engranaje más de la maquinaria discursiva de la dictadura.

Una maquinaria, esta, intertextual y transmedia, configurada en una tupida red de instituciones, tanto estatales como civiles, que produjeron y reprodujeron la cosmovisión del Nuevo Estado franquista en construcción, consagrándola como hegemónica. Un conjunto de aparatos ideológicos que sustentaron una serie de relaciones de poder, pues entendemos aquello relacionado con la ideología como algo que, además de superar el mero sistema de creencias, «tiene que ver con la legitimación del poder de un grupo o clase social dominante» (Eagleton, 1997, p. 24).

En un contexto en el que la radiodifusión era el medio de comunicación de masas hegemónico, el uso del radioteatro, con su doble carácter de entretenimiento y de herramienta ideológica, funcionó como uno de los múltiples medios de legitimación de aquel bando sublevado que aspiraba a convertirse en la verdadera España. Así, dado que el radioteatro se inserta dentro de la cultura medial —uno de los lugares en los que se libran «las batallas ideológicas por el control de los imaginarios sociales»—, este se aprovechó de su principal ventaja: «que sus dispositivos de sujeción son mucho menos coercitivos» y, por lo tanto, se trata de «un poder

---

<sup>20</sup> En 1940, el ministro de Educación Gabriel Orizana había comentado: «¿Dónde podría verse expuesto con más galanura el amor conyugal, base de la familia, que en el lindísimo diálogo entre Casilda y Peribáñez?» (Orizana, 1940).



que *seduce*» (Castro-Gómez, 2000, p. 748), más, si cabe, tratándose de espacios de ocio. De este modo, la utilización del canon áureo dentro de la programación de *Teatro Invisible* ayudó a construir, a través del entretenimiento, un sentido común dominante en cuestiones clave para la dictadura, como fueron el hecho religioso, la concepción de lo nacional –ligada también a la normalización de la figura del propio Franco– y, finalmente, la realidad hipernormativizada que supuso la feminidad nacionalcatólica (Roca i Girona, 2003, p. 52).

Resulta necesario, por lo tanto, continuar indagando en esta relación entre la radiodifusión y el canon literario áureo durante el primer franquismo para develar las estrategias de producción y reproducción ideológica en las que estuvieron involucradas estas obras, reivindicadas por la dictadura como quintaesencia de la literatura nacional, para, así, implantar un sentido común dominante y mantener la hegemonía social del régimen.

RECIBIDO: 3.3.2023; ACEPTADO: 2.12.2023.



## BIBLIOGRAFÍA

- [s.n.] (5 de julio 1942a). Estampa imperial. Tríptico toledano. *Radio Nacional*, 191, 11.
- [s.n.] (31 de mayo 1942b). En la vida del Cid. *Radio Nacional*, 186, 18.
- [s.n.] (8 de febrero de 1942c). ...mujer que escuchas. La prudente reina de Castilla. *Radio Nacional*, 170, 16.
- [s.n.] (12 de julio de 1942d). Décimas a la Purísima Concepción de María. A imitación de Góngora. *Radio Nacional*, 192, 7.
- [s.n.] (24 de diciembre de 1944). Programas de Navidad de Radio Nacional de España. *Radio Nacional*, 320, 8.
- [s.n.] (10 de junio de 1945a). La semana en la radio. *Radio Nacional*, 344, 2-3.
- [s.n.] (1 de abril de 1945b). Emisiones de Radio Nacional de España. Resumen de la semana. *Radio Nacional*, 334, 10.
- [s.n.] (24 de febrero de 1945c). Teatro Invisible de Radio Nacional. *ABC*, 20.
- [s.n.] (3 de junio de 1945d). La semana en Radio Nacional. *Radio Nacional*, 343, 2.
- [s.n.] (15 de marzo de 1948). Fórum del Oyente. *Sintonía*, 20, 8.
- [s.n.] (1 de septiembre de 1949). Si a usted le gusta el teatro... *Sintonía*, 55, 4.
- [s.n.] (16 de septiembre de 1951). Teatro en el éter. *Sintonía*, 104, 7.

o o O o o

- Adillo Rufo, Sergio (2018). Los autos sacramentales de Calderón y la renovación de la escena española (1927-1939). *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 7, 166-190.
- Alvarez Gómez, Natalia (2016). El concepto de hegemonía en Gramsci: una propuesta para el análisis y la acción política. *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, 15, 153-162.
- Alfonso Reverón, Juan Manuel (2007). *Vida y obra de Claudio de la Torre*. Ediciones Idea.
- Allen, Philip (2022). *Lope de Vega on Spanish Screens, 1935-2020*. Lexington Books.
- Althusser, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Nueva Visión.
- Ariza Chicharro, Rosa María (2004). El Archivo de la Palabra de Radio Nacional de España. *Revista general información y documentación*, 14 (2), 29-58.
- Ascunce Arrieta, José Ángel (2015). *Sociología cultural del franquismo (1936-1975). La cultura del nacional-catolicismo*. Biblioteca Nueva.
- Ayuso, Elena (2013). La recepción de la radio dramática en España (desde la posguerra a 1971). *Index. Comunicación*, 3, 167-185.
- Barea, Pedro (1994). *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. El País / Aguilar.
- Barrachina, Marie-Aline (2000). *Propagande et culture dans l'Espagne franquista: 1936-1945*. ELLUG Editions.
- Bastianes, María (2018). Un clásico difícil. Censura y adaptación escénica de *La Celestina* bajo el franquismo. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 19 (2), 11-134.
- Billing, Michael (2004). *Banal Nationalism*. SAGE Publications.





- Bouchardon, Marianne (2012). La mise en ondes du théâtre de Cocteau. Ce que voit l'oreille. En Pierre-Marie Héron y Serge Linarès (Dir.), *Jean Cocteau. Pratiques du média radiophonique* (pp. 75-92). Minard.
- Box, Zira (2007). El calendario festivo franquista: tensiones y equilibrios en la configuración de la identidad nacional del régimen. En Javier Moreno Luzón (Ed.), *Construir España: nacionalismo español y procesos de nacionalización* (pp. 263-288). Centro de Estudios Políticos e Internacionales.
- Brown, Joan L. (2010). *Confronting our Canons. Spanish and Latin American Studies in the 21<sup>st</sup> Century*. Bucknell University Press.
- Casariago, Jesús Evaristo (24 de enero de 1943). Propaganda de España y de la Hispanidad. *Radio Nacional*, 220, 8.
- Castro-Gómez, Santiago (2000). Althusser, los Estudios Culturales y el concepto de ideología. *Revista Iberoamericana*, 193, 737-751.
- Chignell, Hugh (2009). *Key concepts in radio studies*. SAGE.
- Crook, Tim (1999). *Radio drama. Theory and practice*. Routledge.
- de Alcaraz, Juan (2 de mayo de 1943). Teatro escuela Lope de Rueda. *Radio Nacional*, 234, 24.
- de Paco, Mariano (2000). Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX. *Monteagudo*, 5, 97-112.
- Eagleton, Terry (1997). *Ideología: una introducción*. Paidós.
- Egido, Aurora (1979). Mito, géneros y estilo: el Cid barroco. *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, 499-527.
- García G. Cordobés, Manuel (7 de enero de 1940). Teatro radiofónico y retransmisiones, *Radio Nacional*, 18.
- García G. Cordobés, Manuel (1973). *Componentes y materiales electrónicos*. Editorial Tossat.
- García G. Cordobés, Manuel (1961). *Tecnología aplicada a la comunicación*. s.n.
- García González, Aurora (2013). De la radio interactiva a la radio transmedia: nuevas perspectivas para los profesionales del medio. *ICONO 14*, 11(2), 252-63.
- García Lorenzo, Luciano (2004). Guillén de Castro. Obra dramática y puesta en escena. En Ignacio Arellano (Ed.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro* (pp. 51-59). Anthropos-GRISO.
- García Ruiz, Víctor (1997). Un poco de ruido y no demasiadas nueces: Los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975). En Ignacio Arellano (Ed.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los Autos Sacramentales de Calderón*, (pp. 119-65). Universidad de Navarra.
- García Santo-Tomás, Enrique (Ed.). (2022). *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*. Iberoamericana / Vervuert.
- Gómez García, Salvador (2009). Entretenimiento y fe en las ondas. Las emisiones religiosas de Radio Nacional de España durante el primer franquismo (1939-1959). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 15, 261-276.
- González-Conde, María Julia, Ortiz-Sobrino, Miguel Ángel y Prieto-González, Hugo (2019). El radioteatro en España: marco de referencia para una aproximación diacrónica. *Index. Comunicación*, 9 (2), 13-34.

- González de Canales, Patricio (9 de enero de 1944). La radiodifusión, problema de Estado. *Radio Nacional*, 270, 3.
- González Menéndez-Reigada, Albino (1939). *Catecismo patriótico español*. Establecimiento Tipográfico de Calatrava.
- Hernández, Claudio (2011). *Granada Azul: la construcción de la «Cultura de la Victoria» en el primer franquismo*. Comares.
- Hobsbawm, Eric (2002). Introducción: la invención de la tradición. En Eric Hobsbawm y Terence Ranger (Eds.), *La invención de la tradición* (pp. 7-21). Crítica.
- Lara Garrido, José y Molina Huete, Belén (Eds.). (2013). *La literatura del Siglo de Oro en el siglo de la Ilustración. Estudios sobre la Recepción y el Canon de la Literatura Española*. Visor libros.
- Lennard de Alonso, Dora (31 de mayo de 1942). Literatura. *Radio Nacional*, 186, 19.
- Lennard de Alonso, Dora (12 de noviembre de 1944). Lecturas juveniles. *Radio Nacional*, 314, 13.
- López Bueno, Begoña (Ed.) (2016-2017). *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Universidad de Sevilla.
- Mainer, José Carlos (2013). *Falange y literatura*. RBA.
- Morcillo Gómez, Aurora (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Siglo XXI.
- Moreno Seco, Mónica (2002). Creencias religiosas y política en la dictadura franquista. *Pasado y Memoria: revista de Historia Contemporánea*, 1, 245-53.
- Muñoz Cáliz, Berta (2021). Teatro y censura desde la dictadura franquista: de la prohibición a la formación del canon. En Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (Eds.), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo* (pp. 109-134). Iberoamericana / Vervuert.
- Navarro Oltra, Guillermo (2013). *Autorretratos del Estado. El sello postal del franquismo*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Oleza, Joan (2016). Menéndez Pelayo y Lope de Vega: la lucha por el canon. En Guillermo Serés Guillén y Germán Vega García-Luengos (Dir.), *Menéndez Pelayo y Lope de Vega* (pp. 13-42). Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Orizana, Gabriel (1940). La literatura española, como medio de formar la juventud de la nueva España: lección explicada en la VIII Semana de Educación Nacional. *Atenas*, 100 (1), 106-115.
- Palmerola, Ricardo (1999). El Teatro del Aire. En Armand Balsebre (Coord.), *En el aire. 75 años de radio en España* (pp. 57-65). Promotora General de Revistas.
- Papadópulos Grimaldi, Emanuel (2019). El teatro como medio de transmisión y transformación ideológica. Una mirada desde la perspectiva teórica de Gramsci sobre el teatro mexicano. *Revista Huella de la Palabra*, 13, 83-103.
- Pedraza Jiménez, Felipe (2009). *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna el «Monstruo de naturaleza»*. EDAF Editorial.
- Pedraza Jiménez, Felipe (2002). El resurgir escénico de las comedias de comendadores. En Enrique García Santo-Tomás (Coord.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones* (pp. 379-404). Iberoamericana / Vervuert.
- Pérez Martínez, José Emilio (2020). *Radio y mujer (España, 1960-1975). En las ondas de Radio Nacional*. Abada editores.
- Pozuelo Yvancos, José María y Aradra Sánchez, Rosa María (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Cátedra.



- Preston, Paul (1995). *Franco: a Biography*. Fontana.
- Radio Nacional de España (1945). *Teatro Invisible de Radio Nacional de España. Setenta y una veladas de teatro radiofónico*. Vicesecretaría de Educación Popular.
- Reyes, Alfonso (1919). Prólogo en *Teatro de Lope de Vega. I*. Editorial Saturnino Calleja.
- Roca i Girona, Jordi (2003). Esposa y madre a la vez. Construcción del modelo ideal de mujer bajo el (primer) franquismo. En Gloria Nielfa Cristóbal (Ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura* (pp. 45-65). Editorial Complutense.
- Rodríguez, Juan Carlos (2017). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Akal.
- Rodríguez Puértolas, Julio (2008). *Historia de la literatura fascista española*. Akal.
- Santolaria Solano, Cristina (2020). La empresa privada y el mundo de la fantasía, una ecuación rentable. (El teatro infantil de iniciativa privada en Madrid. 1939-1945). *Don Galán: revista de investigación teatral*, 10, 68-72.
- Santos Sánchez, Diego (2019). La Fuente Ovejuna (¿fascista?) de Ernesto Giménez Caballero. En Javier Huerta Calvo (Coord.), *Fuente Ovejuna (1619-2019): pervivencia de un mito universal* (pp. 125-144). Idea.
- Serrano, Antonio (2003). La recepción escénica de los clásicos. En Javier Huerta Calvo (Ed.), *Historia del teatro español, I* (pp. 1321-1350). Gredos.
- Vega García-Luengos, Germán (2007). El Cid en el teatro del Siglo de Oro español. Las múltiples caras de una figura persistente. En José María Díez Borque (Coord.), *El Cid en el teatro de los Siglos de Oro* (pp. 53-79). Instituto Castellano Leonés de la Lengua.
- Vélez-Sáinz, Julio (2014). El Renacimiento ibérico a la vanguardia: Ana Zamora, directora de Nao d'amores. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, 6, 115-120.
- W. Ch. Ll. (3 de septiembre de 1939a): Teatro radiofónico. El autor. *Radio Nacional*, 43, 10.
- W. Ch. Ll. (10 de septiembre de 1939b). Teatro radiofónico. El argumento. *Radio Nacional*, 44, 13.
- W. Ch. Ll. (1 de octubre de 1939c). Teatro radiofónico. Los actores. *Radio Nacional*, 47, 11.
- Wheeler, Duncan (2012). *Golden age drama in contemporary Spain: the comedia on page, stage and screen*. University of Wales Press.
- Yuste, Tristán (2 de julio de 1944). Radio-teatro. *Radio Nacional*, 295, 4.
- Yuste, Tristán (6 de mayo de 1945). Factores esenciales del radioteatro. *Radio Nacional*, 339, 18.

