



*ALFONSO PASO ENTRE 1948 Y 1956: LOS EPÍGONOS DE ARTE  
NUEVO Y LA «TRILOGÍA DE FANTASMAS»*

*ALFONSO PASO BETWEEN 1948 AND 1956: THE EPIGONE OF ARTE  
NUEVO AND THE «TRILOGY OF GHOSTS»*

**José Payá Beltrán**

IES Professor Manuel Broseta (Banyeres de Mariola, Alicante)  
(jose.paya.beltran@gmail.com)



**Resumen:** Tras la disolución del grupo de teatro independiente Arte Nuevo, algunos de sus miembros, entre los que se incluye Alfonso Paso, intentan crear grupos teatrales universitarios que continúen la dinámica de Arte Nuevo. Después de una serie de fracasos, Alfonso Paso escribe, entre 1952 y 1953, una trilogía con la que inicia su andadura dentro del teatro profesional y comercial. A través del análisis de estas tres comedias desvelamos algunos temas, como la actitud hacia la mujer, que se convertirán en piedras angulares de la dramaturgia de Alfonso Paso.

**Palabras clave:** Alfonso Paso, Arte Nuevo, teatro, machismo, posguerra.

**Abstract:** After the dissolution of the independent theatre group Arte Nuevo, some of its members, including Alfonso Paso, try to create university theatre groups to continue with the dynamics of Arte Nuevo. After a series of failures, between 1952 and 1953, Alfonso Paso writes a trilogy with which he begins his career in professional and commercial theatre. The analysis of these three comedies reveals some topics, such as the attitude towards women, which will become cornerstones in the work of Alfonso Paso.

**Key words:** Alfonso Paso, Arte Nuevo, Theatre, Male chauvinism, Post-war.

JOSÉ PAYÁ BELTRÁN (Biar, Alicante, 1970) es Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Alicante. Entre sus publicaciones se encuentran: *Morirás muchas veces* (Editorial Agua Clara, Alicante 2016); *La última semana del inspector Duarte* (Click Ediciones, Grupo Planeta, 2015), *La segunda vida de Christopher Marlowe y otros relatos* (Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Alicante, 2011) o la edición crítica de *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina (Cátedra, 2004). Desde enero de 2001 colabora como crítico literario en el suplemento «Artes y Letras» del diario *Información* de Alicante.

## I. LOS EPÍGONOS DE ARTE NUEVO

El 31 de enero de 1946 nacía a la vida teatral española el grupo Arte Nuevo, que se había configurado durante el año anterior y que estaba formado por José Gordón, José María de Quinto, Alfonso Sastre, Medardo Fraile, Alfonso Paso, José María Palacio y José Franco. El 22 de marzo de 1948 el grupo realizaba su última sesión. Durante poco más de dos años, el grupo teatral había programado ocho sesiones en las que había llegado a representar veintidós piezas, la mayoría de ellas escritas por algunos de los componentes del grupo. De ese modo, Alfonso Sastre, Medardo Fraile y el propio Alfonso Paso habían estrenado sus primeros dramas y comedias.

Una vez disuelto Arte Nuevo, varios de sus componentes siguieron en el mundo del teatro. José Gordón y José María de Quinto fundaron el grupo La Carátula, y José Franco continuó trabajando en diversas agrupaciones. En lo que respecta a Alfonso Paso y Alfonso Sastre, ambos ingresaron en el Teatro Universitario de Ensayo (TUDE), ligado a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, bajo la dirección del novelista Jesús Fernández Santos y de Florentino Trapero. El 29 de marzo de 1949, el TUDE ofreció una sesión teatral semejante a las del extinto Arte Nuevo: tres piezas inéditas en un acto que «ostentan en común un sentido angustiado y tenebrista» (Ruiz García y Torres Nebrera, 2003, pág. 69): *Mientras cae la lluvia*, de Jesús Fernández Santos; *Cuando llegue la noche*, de Carlos José Costas (de quien Arte Nuevo también había estrenado *Cuando llega la otra luz* y *Umbrales borrosos*); y *Cena para dos*, de Alfonso Paso.

Carecemos del texto de la comedia de Alfonso Paso, pues nunca fue impreso. Por otra parte, existen dudas en cuanto a la fecha del estreno. Mientras que arriba se menciona el 29 de marzo de 1949, Alfredo Marquerié (1960, pág. 277) señala «abril de 1949». Julio Mathias (1971, pág. 14), por su parte, concreta más e indica el 2 de abril como la fecha del estreno. Según parece, por las palabras de Julio Mathias, la obra en cuestión era una pieza «seria», pues escribe, al respecto: «A estos primeros triunfos... siguen otros...: *Cena para dos*, estrenada en.... y su primera obra de humor, también en un acto, titulada *Yo, Eva*» (1971, pág. 11). La obra, según Alfredo Marquerié (1960, pág. 100), «muestra los extremos a que puede llegar la pasión amorosa desatada de una mujer frente a la indiferencia y al egoísmo masculino». Lamentablemente no

hemos encontrado crítica de la comedia tras consultar la base de datos del Centro de Documentación Teatral ni la hemeroteca digital del diario *ABC*.

Tras desavenencias con algunos miembros de los grupos universitarios, Alfonso Sastre, Alfonso Paso y varios amigos fundan el grupo teatral La Vaca Flaca que pone en escena tres piezas breves de Tennessee Williams. Se intenta, sin éxito, representar *La casa de Bernarda Alba*, que choca con la oposición de los censores. Sin embargo, el grupo teatral La Carátula tuvo mejor suerte y estrenó la obra de Federico García Lorca en el Parque Móvil Ministerial el 20 de marzo de 1950 (Ruiz García y Torres Nebrera, 2003, pág. 66).

Tras la aventura en los grupos teatrales universitarios, Alfonso Paso comienza a colaborar con Juan Guerrero Zamora en la formación del teatro de cámara El Duende, que funcionó únicamente durante tres sesiones entre marzo y junio de 1950, alquilando el Teatro Gran Vía. El público estuvo formado por abonados que llegaron a alcanzar la cifra de 1.500 personas. José Luis Alonso y el propio Alfonso Paso fueron los directores de escena. En *ABC* (26 de febrero de 1950, p. 31) podemos leer:

#### UN NUEVO TEATRO DE CÁMARA «EL DUENDE»

Bajo la dirección de Juan Guerrero Zamora y con la responsabilidad escénica a cargo de José Luis Alonso y Alfonso Paso, el nuevo teatro de cámara El Duende iniciará sus representaciones el lunes, 6 de marzo, en el Gran Vía. En el programa de esta velada figuran *Ligazón*, de Valle-Inclán, y *Ardele o la Margarita*, de Anouilh. El Duende ofrecerá una representación cada veinte días. Los abonados se limitarán a pagar su localidad contra recibo y los encargos pueden hacerse al domicilio del director, Desengaño, 10.

*Ligazón*, de Valle-Inclán, fue el debut de Alfonso Paso como director en esta compañía: el día 6 de marzo de 1950. La crítica de Alfredo Marquerie (*ABC*, 7 de marzo, p. 27) calificó la dirección de Alfonso Paso como «inteligente» y la de José Luis Alonso como «magistral». Unos días después (15 de marzo), Manuel Halcón dedicaba la mitad de la tercera de *ABC* al proyecto de El Duende:

Hay que saludar al Duende con entusiasmo porque ha dado una luz viva al mundo de la escena española. Pueden estar satisfechos Alfonso Paso y los intérpretes de *Ligazón*, pues difícilmente se puede sacar mejor partido a una obra de tan corto desarrollo como el auto de Valle-Inclán.

Unos meses más tarde, el 8 de mayo, Alfonso Paso volvía a asumir la dirección teatral, esta vez con la pieza *El ladrón de niños*, de Jules Supervielle. La traducción corrió a cargo de Elena Soriano. En García Ruiz y Torres Nebrera (2003, pág. 67) leemos: «Texto y protagonista [Manuel Dicenta] fallaron, lo mismo que el resto de los actores y Paso, que demostraba ya con creces que no valía para dirigir». Sin embargo, en Sainz de Robles (1950, pág. 17) el fracaso de la pieza radica en el texto de la obra: «producción anodina, que, al estar firmada por un autor español, estaría justamente inestrenada».

No nos resistimos a reproducir un extenso comentario de Alfonso Paso que hallamos en Alfredo Marquerié (1960, pág. 21-3), donde el dramaturgo recuerda el ambiente de los ensayos de la obra:

Como director de escena, aparte de las condiciones precisas, me faltaba la dosis de paciencia franciscana que hay que poseer para tal oficio. Me aburren enormemente los ensayos. A los de mis comedias acudo porque si no se enfadan conmigo... Cuando se tiene confianza en un montador, bastaría asistir a los cinco o seis últimos ensayos. Escribir una comedia y encima soportarla durante quince o veinte días seguidos me parece una prueba demasiado cruel para cualquier ser humano, aunque éste sea el autor.

Pero, no obstante, el infeliz montaje de *El ladrón de niños*, no me atrevo a afirmar que cuando me lo he propuesto no he dirigido la escena con sentido común y en alguna ocasión con cierta brillantez. Monté en la Facultad de Filosofía y Letras tres piezas en un acto de Tennessee Williams y me elogiaron mucho la dirección de escena, lo mismo que el de *La casa de Bernarda Alba* [desde luego Alfonso Paso nunca dirigió esta obra] y el de *Ligazón*, de Valle-Inclán, piezas que también realicé sobre el tablado.

Pero aquellas ocasiones no tenían nada que ver con la coyuntura desgraciada de los ensayos de *El ladrón de niños*. La gente no reñía, obedecían

todos, prestaban su entusiasmo y su mejor colaboración sin rechistar. Nadie parecía tener vanidad ni nadie se enojaba por nada [...]

Con *El ladrón de niños*, el implacable juego de las vanidades [...] hizo su aparición y contribuyó a malograr aquella tierna, delicada y notable pieza.

[...] Con un reparto de actores y actrices desunidos en su mayoría, poco podía hacer yo. La obra se estrenó y, contra mis temores, no fue protestada; pero la representación transcurrió en medio de una frialdad absoluta.

La aventura de El Duende terminó cuando la compañía se fusionó con La Carátula para actuar en provincias durante el verano de 1950.

El nombre de Alfonso Paso, unido otra vez al de José Luis Alonso, apareció en un proyecto frustrado: la creación a cargo del Instituto de Humanidades (ligado a los filósofos Julián Marías y José Ortega y Gasset) de un teatro de cámara que iba a llamarse El Espectador. Alfonso Paso y José Luis Alonso serían los directores de escena. El primer montaje previsto, *Un hombre como los demás*, de Salacrou, nunca llegó a realizarse.

La última mención «periodística» de Alfonso Paso en esta primera etapa teatral (y vital) apareció en *ABC* el 2 de diciembre de 1951 (pág. 49), dentro de la sección «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas». En ella se dice que Alfonso Paso actúa junto al «incansable» Manolo Soriano Torres en la obra *Sin complicaciones*. Lamentablemente, no hemos hallado ningún otro dato que corrobore esta noticia.

Tras licenciarse, ese mismo año, en Filosofía y Letras, con premio extraordinario en la especialidad de Historia de América, Alfonso Paso ingresa como alférez provisional de Infantería (a través de la Milicia Universitaria) en el Regimiento Saboya número 6, en Leganés (Madrid). En abril de 1952, estrena la comedia en un acto *Yo, Eva* con la que, como veremos más adelante, inicia una nueva etapa de su dramaturgia. En mayo de ese año conoce a Evangelina Jardiel-Poncela, con la que contraerá matrimonio el 5 de julio. Los recién casados se instalaron en una pensión de la calle Desengaño y, desde allí, el joven dramaturgo va a intentar el asalto al teatro más comercial, profesional y público.

El éxito relativo de *Yo, Eva* y el matrimonio con Evangelina Jardiel-Poncela marcarán el final de una época —la del teatro experimental de un acto; las ilusiones juveniles de pretender innovar la escena recurriendo a modelos teatrales foráneos (Wilder, Sartre, etc.)— y el inicio de otra: primero, las penurias económicas y la lucha para alcanzar los escenarios comerciales de los teatros madrileños; y segundo, el convencimiento (sin duda, la relación con la familia de su esposa Evangelina habría de ser fundamental) de que la innovación del teatro nacional habría de acometerse desde dentro, con el ejemplo del humor sutil —y, al tiempo, iconoclasta— de su suegro Enrique Jardiel Poncela. Una conclusión a la que otros como Víctor Ruiz Iriarte (*El landó de seis caballos*, 1950), José López Rubio (*Cielos del aire*, 1950; *La venda en los ojos*, 1954) y sobre todo Miguel Mihura (*Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, 1943; *El caso de la mujer asesinadita*, 1946; y *Tres sombreros de copa*, 1932 —pero estrenada en 1952—) también habían llegado por aquellas mismas fechas: el gusto del público español debía cambiarse desde la sonrisa más inteligente.

## 2. HACIA EL TEATRO PROFESIONAL: LA «TRILOGÍA DE FANTASMAS»

Con esta denominación —«Trilogía de fantasmas»— hacemos referencia a tres comedias: *Yo, Eva* (1952), *48 horas de felicidad* (1952; pero estrenada en 1956) y *No se dice adiós, sino hasta luego* (1953). En todas ellas la protagonista femenina es un fantasma, una aparición que personifica los ideales del protagonista masculino: fidelidad, elegancia y sumisión al hombre. «¡Es tan bonito ser mujer casada y querer mucho al marido y trabajar y sacrificarse porque él sea feliz!», dirá Elena en *48 horas de felicidad*. En la Autocrítica a esta comedia, publicada un día antes del estreno (*ABC*, 25 octubre 1956, pág. 52), Alfonso Paso comentaba:

*48 horas de felicidad* forma parte de una modestísima trilogía que me propuse hacer junto a *No se dice adiós, sino hasta luego* y *Yo, Eva*, ya estrenadas. *48 horas de felicidad* pretende jugar en cierto modo, con la multitud de sugerencias que nos brinda un gran tema: la posibilidad de lo imposible. Tema siempre muy grato y atractivo para mí y que, tal vez, pueda ser uno de los grandes temas, temas radicales, del teatro de humor moderno.

¿En qué consiste esta «posibilidad de lo imposible»? Pues en la materialización de los sueños, como el propio autor explica:

Quando me consideré incapacitado para escribir dramas tremendos sobre injusticia social o monstruosos caciques, intenté la experiencia del teatro del humor. Me sugestionaba un tema que me sigue pareciendo siempre profundamente enraizado con el citado género y que me atraía de singular manera: la posibilidad de lo imposible. Tema sobre el que nuevas veces habría de volver (Marquerié, 1960, pág. 116).

Un escueto repaso a los argumentos de estas comedias ayudará a clarificar la intención de Alfonso Paso. En *Yo, Eva*, Carlos, el protagonista, se dispone a pasar la Nochebuena solo, en una habitación de hotel. Pese a su juventud, Carlos es un hombre cansado, melancólico y desgraciado en amores. Sin embargo, la aparición de Eva —a quien no conocen en el hotel— consigue revivir el espíritu derrotado del protagonista. Algo similar le ocurre a Jorge, el protagonista de *48 horas de felicidad*, convertido en un misógino debido a continuas infidelidades de las mujeres. Decide retirarse a su casa de la sierra durante un fin de semana. Allí descubre ¡sorprendentemente! que está casado con una mujer, Elena, a la que nunca había visto, pero que es perfecta. De ese modo, el odio hacia el matrimonio se trastoca en esperanza. En el último título de la trilogía, *No se dice adiós, sino hasta luego*, Carlos pasa en su casa su última noche de soltero, pues al día siguiente contraerá matrimonio. Leonor, su ángel de la guarda, acudirá en su ayuda y evitará que se case, pues Herminia, su novia, no es tan virtuosa como asegura.

Eva es la constatación de que la felicidad es posible. Elena es un ángel enviado por Dios para convencer a Jorge de que el matrimonio puede ser una situación ideal si se encuentra la esposa perfecta y servicial. Y, finalmente, Leonor se dedica a abrir los ojos a los cautos novios antes de que caigan bajo las perfidias y mentiras de unas novias falsamente inmaculadas.

Las tres comedias destilan ingenuidad en el planteamiento y resolución de los conflictos, pero más allá del tema «fantasmal» —personificado en el estado «etéreo» de la protagonista femenina— lo que hoy en día nos interesa son los diversos subtemas aludidos y que normalmente se dan de modo inseparable; a saber: la fidelidad o infidelidad de la mujer y el machismo de la sociedad.



Los cambios sociales producidos desde la década de 1970 hacen más evidente el desfase ético de estas comedias. Aunque como piezas de humor son notables, el poso ideológico que subyace las convierte en comedias-documento, pues gracias a su lectura y comentario entendemos cómo era la España de los cincuenta.

El tema de la falsedad de la mujer (único modo de que disponían las féminas para atacar la superioridad del hombre) no es exclusivo de Alfonso Paso, sino que lo hallamos en otras obras de la época. Se trata de un tema expuesto en las obras como planteamiento, pero que termina corrigiéndose al final de la pieza cuando la mujer se convierte en esposa fiel. De ese modo encontramos comedias tan emblemáticas como *Celos del aire* (1950), de José López Rubio; o las piezas de Juan José Alonso Millán (a quien algún crítico calificó como «sucesor» de Alfonso Paso) como *¡Ay... infeliz de la que nace hermosa!* (1967) o *«Marbella, mon amour»* (1967), por citar algunos ejemplos.

Luis Tejedor y Luis Fernández de Sevilla (por separado o en unión de otros autores) escribieron un buen puñado de comedias que muestran de forma explícita esta actitud machista de la sociedad española, como, por ejemplo: *Esposa de vacaciones* (1956), *¡Padres que tenéis hijos...!* (1956) —«La mujer tiene dos papeles muy nobles y muy santos: el de esposa y el de madre. Pero sacándolas de ahí, el hombre es siempre superior.» (pág. 102)—, *Cuñada viene de cuña* (1958), *Separada del marido* (1956) —«Yo tengo una autoridad, ¿te enteras? Mutuamente nos debemos un respeto y una tolerancia, pero las decisiones graves me corresponden a mí como hombre, ¡a mí!» (pág. 89)— y *La mujer compuesta* (1957) —«Para el marido hay que serlo todo: esposa en el hogar, compañera en el trabajo, amiga en la calle, y hasta entretenimiento cuando llega la ocasión... ¡Todo!» (pág. 73).

Esta ideología no se explicita únicamente en los autores masculinos, ya que también la encontramos en piezas de Mercedes Ballesteros como *Lejano pariente sin sombrero* (1965), donde leemos: «Una mujer tiene siempre qué hacer cerca de cualquier hombre. A los virtuosos los puede pervertir, a los malvados los puede regenerar» (pág. 26); y más adelante, el mismo personaje (Tío Jorge) recomienda a Magdalena: «Pero ninguna mujer logra la felicidad sino gracias al hombre. Nosotros tomamos la felicidad que nos dais o que nos da el mundo, los viajes o —en algunos casos— el vino. Vosotras, para sentirnos satisfechas, necesitáis de un hombre a quien entregar vuestra vida» (pág. 28).

Esta actitud no es exclusiva de la sociedad y la cultura española. En *La factura* (1969); cuando se trate de un obra extranjera aludiremos a la fecha del estreno en España), comedia del francés Françoise Dorin, se nos presenta el matrimonio como la situación ideal, entre otros motivos porque la protagonista (Noelle) comprende que la vida conyugal es el ideal de toda mujer, y las que no lo consiguen son «mujeres desamparadas, solas, prematuramente viejas, que lamentan sus errores y añoran al compañero fiel a cuyo lado pensaron vivir días apacibles y felices» (pág.43). Lo mismo ocurre con otras comedias francesas de Barrillet y Gredy como *Flor de cactus* (1966) y *Cuarenta quilates* (1969); o de André Roussin como *La cigüeña bromista* (1962) o *La pequeña cabaña* (1970) — existe versión cinematográfica de 1957 dirigida por Mark Robson y protagonizada por Ava Gardner, David Niven y Stewart Granger—. Una actitud semejante encontramos en obras y autores estadounidenses como Leslie Stevens (*Lecciones de matrimonio*, 1961) o Muriel Resnik (*Elena para los miércoles*, 1965).

Se trata, sin duda, de un tópico recurrente en la época, pero que advertimos unidireccional: la libertad sexual se admite únicamente en el varón (cfr. *Juegos de niños*, de Víctor Ruiz Iriarte) y no en la mujer. En *No se dice adiós, sino hasta luego* no se critica la cualidad de mujeriego de Carlos. Al contrario, se tiene como un rasgo positivo. Lo mismo sucede con Jorge, en *48 horas de felicidad*, donde asistimos a este diálogo:

DON ANTONIO.— Aquí no se es hombre de provecho hasta que no llevas colgada una mujer del brazo.

JORGE.— Pero es tan aburrido llevar siempre la misma...

DON ANTONIO.— Si eres un hombre decente está bien mirado que varíes (pág. 27).

Esta concepción de la pareja desemboca inevitablemente en una idea machista de la sociedad. Una sociedad donde la esposa estaba subordinada en todos los aspectos (económicos, jurídicos e incluso afectivos) al padre, esposo o tutor.

La conferencia de Amparo Rubiales Torrejón, vicepresidenta del Congreso de los Diputados, «Evolución de la situación jurídica de la mujer en España», pronunciada en Sevilla (31 de octubre de 2003), es un interesante texto que muestra y describe la situación de la mujer española durante el franquismo.

La promulgación del Código Penal de 1944 supuso, en relación con la normativa anterior, un claro y duro empeoramiento de la situación jurídica de la mujer ante las leyes penales. La mujer es considerada como un objeto de posesión masculina, símbolo del honor familiar y crisol de los valores sociales dominantes (pág. 10).

El adulterio estuvo tipificado como delito en el Código Penal hasta 1978, cuando fue derogado por la Ley 22/1978, eliminándose el Capítulo VI, Título IX, del Libro Segundo del Código Penal de 1944 (revisado en 1963 y refundido en 1973).

Además, existía desde el siglo XIX el denominado «privilegio de la venganza de sangre» o «uxoricidio por causa de honor» que, tras ser eliminado en la Constitución republicana de 1931, fue reintegrado por el Código Penal de 1944.

Reincorpora el llamado «uxoricidio por causa de honor» que suprimió el Código republicano. El delito de uxoricidio constituía un auténtico privilegio concedido al hombre en defensa de su honor, en virtud del cual podía matar o lesionar a la esposa sorprendida en flagrante adulterio o a la hija menor de veintitrés años, mientras viviere en la casa paterna, cuando fuere sorprendida en análogas circunstancias. Este delito se mantuvo en vigor en el ordenamiento jurídico español hasta la aprobación de la ley 79/1961 de 23 de diciembre (pág. 11).

A partir del Código Penal de 1944 existirá una diferencia sustancial a la hora de regular el adulterio femenino frente al masculino. De hecho, únicamente será considerado como delito el adulterio de la mujer, pues para el hombre el tipo delictivo es el amancebamiento.

Código Penal de 1944, el cual en su artículo 449 dice que: «Cometen adulterio la mujer casada que yace con varón que no sea su marido...».

El artículo 452 dice que para que haya delito hace falta que: «El marido tuviera manceba dentro de la casa conyugal o notoriamente fuera de ella» (pág. 12).

Así pues, se castiga a la mujer, pero no al marido si ambos han yacido una sola vez con otra persona que no sea su cónyuge. Es decir, una

«canita al aire» no era delito para el hombre, pero sí para la mujer. En este ambiente se escribieron las obras más características y representativas de la denominada comedia de evasión: con una mujer subordinada al marido, con una mirada diferente sobre el adulterio femenino en relación al masculino y con la permanencia del privilegio de la venganza de sangre. Las obras de ese subgénero —y las de Alfonso Paso no son una excepción— se convierten en el reflejo de una época; por ese motivo, comedias como la citada *La venda en los ojos*, de López Rubio se nos presentan como atípicas por su modernidad.

El Código Civil de 1975 en su artículo 62 establecía: «El matrimonio no restringe la capacidad de obrar de ninguno de los cónyuges». Se eliminaba así el deber de obediencia de la mujer al marido. Sin embargo, hasta el 19 de enero de 1978 no se despenalizarían los delitos de adulterio y amancebamiento.

### 3. LA «TRILOGÍA DE FANTASMAS» PIEZA A PIEZA

Según nuestros cálculos, *Yo, Eva* fue la novena pieza escrita por Alfonso Paso y su séptimo estreno. La comedia, en un acto, fue estrenada el 2 de abril de 1952 en el Teatro Infanta Beatriz (Madrid) por el grupo Teatro Español Universitario de la Escuela Superior de Comercio. Al ser una comedia inédita, los datos han sido extraídos de las reseñas periodísticas de su estreno o reposición, así como de los comentarios aparecidos en las monografías de Alfredo Marquerié (1960) y Julio Mathias (1971). No se ha encontrado ningún expediente de censura.

Conocemos los actores y actrices que conformaron el reparto de la obra: Juan José Menéndez, en el papel de Carlos, el protagonista, y Dolores Dolz como Eva; acompañados por Gregorio Albert, Pilar Fernández Labrador y Guillermo G. Díaz de Tudanca. Los decorados de la pieza, que representaron la habitación de un hotel, fueron realizados por Giovanni y diseñados por el también actor Rafael Redondo.

Durante una Nochebuena cualquiera, Carlos, un comediógrafo, se dispone a pasar solo la velada en la habitación de un hotel. Es un joven cansado, melancólico y desgraciado en amores. En la radio, que lo acompaña en tan señalada noche, escuchamos que la emisión está dedicada a «los seres que tienen que pasar la Nochebuena solos, a los fracasados, a los desangelados, a los solitarios, a los que arrastran una

derrota sentimental». Se remata con el deseo de que Dios traiga compañía a esos seres y (casi parafraseando al Mark Twain del *Diario de Adán y Eva*) se recuerda que donde una mujer y un hombre se encuentran crece siempre un paraíso. Una mujer con una manzana en la mano entra en la habitación de Carlos por el ventanal de la terraza. Se entabla un gracioso diálogo entre los dos, que supone el núcleo de la comedia. Al final de la obra, Carlos habla con la recepción del hotel y allí le dicen que la mujer que lo acompañó en la Nochebuena ni existe ni ha existido nunca. Pero mientras Carlos finge ser convencido por estos razonamientos, aprieta entre sus manos la manzana que la mujer le dejó como recuerdo y afirma: «En una Nochebuena hay que esperar, esperar, porque siempre sucede algo maravilloso. En Nochebuena cualquier milagro puede realizarse».

Durante la misma velada se estrenó también el drama en un acto *Un caso curioso*, de Pablo Martí Zaro, y se repuso *Las palabras en la arena*, de Antonio Buero Vallejo (ya estrenada en diciembre de 1949 en el Teatro Español). Asimismo, el 16 de febrero de 1957 fue repuesta en el salón-teatro del Círculo Catalán, en Barcelona, por el T.E.U. de la Escuela de Periodismo, dirigido por Rafael Muñoz Lorente. Se representó junto con *Los milagros no tienen apellido*, de Antonio D. Olano y Domingo Tomás Navarro. Gonzalo Torrente Ballester (*Arriba*) cuenta que los actores no sabían bien su papel, «pero salieron del paso con habilidad». N.G.R. (*Ya*) la define como «una deliciosa comedia breve, llena de gracia ligera y de tierna poesía. Se oye con vivo placer». Para P. (*Informaciones*) la obra es «un apunte ligero... Resulta amable, pero desde entonces Alfonso Paso ha progresado mucho, y si lo escribiera hoy tendría probablemente más entidad, aun dentro de sus reducidas dimensiones».

Una tercera y última reposición tuvo lugar el 11 de marzo de 1957, por el mismo grupo barcelonés y en el mismo escenario. Esta vez a *Yo, Eva y Los milagros no tienen apellido* se suma otra obra en un acto: *El caso de madame Deval*, de Agustín de Figueroa. La actuación se calificó de discreta.

*No se dice adiós, sino hasta luego* (de la que se conserva expediente de censura: caja 73/0950; exp. 20/53) fue estrenada también en el Teatro Infanta Beatriz el día 12 de febrero de 1953. Fue, según nuestros cálculos, la décima pieza escrita por Alfonso Paso y su octavo estreno, el primero dentro del circuito profesional, pues la realización corrió a cargo de la compañía de la actriz Zoe Ducós. Fue también la primera de sus comedias publicada en la Colección Teatro (nº 66), de la editorial

Escelicer. En esta edición, Alfonso Paso califica su obra de «Comedia de humor escrita con muy mal humor, en dos actos y un epílogo» y, a la pieza, añade un prólogo titulado «Las carabelas vienen de América (Historia de un estreno)» donde da cuenta de las vicisitudes para poder escribir y estrenar su obra.

El reparto, dirigido por José María Fernández Unsaín, estuvo formado por Zoe Ducós y Tomás Blanco, como protagonistas, y María Luisa Ponte, Laura Alcoriza, José María Escuer, Ramón Elías y Antonio Vicente, en papeles secundarios. El éxito fue escaso, pues la comedia permaneció únicamente trece días en cartel.

En la Autocrítica que el autor publicó en *ABC* el día del estreno (pág. 32), se informa de que la obra forma parte de una trilogía compuesta por la estrenada *Yo, Eva* y la todavía inédita *Sueño de amor en la solapa* (que más tarde se estrenará bajo el título de *48 horas de felicidad*), agrupadas «bajo una misma unidad de tema: las relaciones entre el mundo real y el extrarreal». Alfonso Paso califica su obra como «una comedia, sobre todo, divertida. Es la ardua lucha del autor joven por encontrar una fórmula que concilie la categoría y el efecto directo sobre el público».

La acción se desarrolla en Madrid, en la casa del novelista Carlos Hernán —los decorados fueron realizados por Manuel López y diseñados por Eduardo Torres de la Fuente—. Espacio y tiempo se adaptan a las convenciones clásicas pues la acción de la comedia discurre durante unas pocas horas de una noche de verano.

La noche antes de su boda con la virtuosa Herminia, Carlos prefiere quedarse en su casa para descansar. Sin embargo, Leonor sale del cuarto de baño y dice vivir allí. Sus palabras y sus actos desvelan que no es real: es el ángel de la guarda de Carlos y su propósito es evitar la boda de este con Herminia. Para demostrar que la novia no es tan virtuosa como dice ser, por el salón del apartamento desfilan personajes (vivos y difuntos) que dicen haber hecho la corte a la «decente» Herminia. La boda, pues, no tiene lugar. Carlos no ha caído en el engaño de Herminia. Leonor, al despedirse, le comenta que quizás necesite su ayuda para solventar y evitar los «errores» de otras personas. «Cualquier mujer es una desconocida para el hombre en algunos aspectos, menos la propia, que lo es en todos», dice Leonor.

Según Mariano de Paco (2003, págs. 179-180), se pueden detectar afinidades y conexiones con autores como Enrique Jardiel Poncela, Alejandro Casona y Miguel Mihura por distintos aspectos: título de

la comedia, aparición de lo inverosímil (Leonor) dentro de una situación cotidiana, comicidad verbal. Sin embargo, al contrario que en las obras del primero de ellos, en *No se dice adiós, sino hasta luego* hay pocos personajes y se respeta la regla de las tres unidades. Más vinculantes nos parecen las relaciones con Miguel Mihura en lo que respecta a la presentación del matrimonio como un castigo, como un cebo del que se ha de escapar. El elemento espiritual, que aquí muestra la versión zafia de la suegra y la sutil y auténtica de Leonor, puede hacer recordar *Un marido de ida y vuelta*, de Enrique Jardiel Poncela, y *El caso de la mujer asesinadita*, de Miguel Mihura y Álvaro de Laiglesia. También encontramos rasgos de las *screwball*. Por ejemplo, *La fiera de mi niña* (Howards Hawks, 1938) en donde el personaje que encarnara Katherine Hepburn se muestra tan «pesada» como esta Leonor.

La obra destila el optimismo de las piezas de Arte Nuevo. No debe extrañar, pues, que disgustase a ciertos compañeros del grupo, defensores de un teatro más existencial y social, más comprometido. El epílogo quizás fuera innecesario, pero hay un afán del autor novel por aclararlo todo.

La reseña posterior al estreno (*ABC*, 13 febrero 1953, pág. 32) es breve, pero elogiosa tanto para el autor como los actores y el director, prometiendo una crítica más detallada que no llegó. Sin embargo, las páginas que Alfredo Marquerié (1960, págs. 116-45) dedica en su obra a esta trilogía y que tituló «La posibilidad de lo imposible» están repletas de elogios y certeros análisis de los que nos hemos hecho eco en los párrafos anteriores.

En la edición de la comedia *48 horas de felicidad* (n.º 192 de la Colección Teatro, ed. Escelicer, 1957), aparece descrita como «Comedia de humor, en un prólogo y dos actos». Está precedida por una extensa introducción titulada «Prólogo con frío», donde Alfonso Paso recuerda que la obra, bajo el título *Sueño de amor en la solapa*, obtuvo en 1952 el Premio Barcelona —instituido por el actor Fernando Granada—. Sin embargo, el estreno fue aplazado hasta el 25 de octubre de 1956 en el Teatro de la Comedia. Fué la undécima comedia que escribió, pero su estreno ocupa el decimoquinto lugar. Según Alfredo Marquerié (1960, pág. 278), pasó de las cien representaciones y fue traducida al francés por Jean Lambry, para la editorial Harecourt. Asimismo, está disponible el expediente de censura (caja 73/09110; exp. 150/54), que hemos consultado. La obra fue estrenada por la compañía de Ismael Merlo, que la protagonizó y

la dirigió. M<sup>a</sup> Carmen Díaz de Mendoza fue la protagonista en el doble papel de Elena y Enriqueta. El resto de elenco lo conformaron Olga Peiró, Carmen Merlo, Carmen Yegros, Carlos Muñoz, José Canalejas, Alberto Sola y E. Domszlawsky. En la Autocrítica (*ABC*, 25 de octubre de 1956) el autor afirmó: «Como de jugar se trataba, la comedia tiene, en mi opinión, un aire divertido y en ocasiones francamente cómico, con lo que se suaviza la pretendida, y seguramente no lograda, gravedad del tema central. Tal vez ese juego sea lo más amable y discreto de la obra».

Por otro lado, en la introducción que aparece en la edición de la comedia, Alfonso Paso nos habla de algunas vicisitudes de la comedia hasta su estreno en Madrid: tras obtener el Premio Barcelona diversas compañías rechazaron el estreno (Lilí Murati, Conchita Montes y el propio Fernando Granada). Finalmente, en la primavera de 1954, durante la feria de Cáceres, la compañía de Ismael Merlo la estrenó en dicha ciudad ya bajo el título de *Cuarenta y ocho horas de felicidad*. Alfonso Paso tendría que esperar dos años más —e imaginamos que el éxito de *Mónica* fue fundamental— para ser estrenada en Madrid, también por la compañía de Ismael Merlo. Como recuerda el propio Alfonso Paso en su prólogo, la obra colgó varias veces el cartel de «No hay billetes» —frecuente circunstancia en la posterior producción del dramaturgo— y «la crítica, unánimemente, elogió con encendidos adjetivos la comedia» (pág. 13).

Ubicada en dos espacios —el apartamento madrileño del protagonista, en el prólogo; y el salón de un «hotelito de la sierra madrileña»—, la comedia se desarrolla a lo largo de un fin de semana, de aquí las 48 horas del título. El tema, como ocurría en las dos piezas que completan la trilogía, se centra en «la posibilidad de lo imposible», aunque el autor desarrolle otros no menos interesantes y que serán constantes en la producción posterior:

— LA FALSEDAD DE LA MUJER.

JULIETA.— Te he engañado poco, Jorge. Casi nada. (pág. 19)

JORGE.— ¡Esto lo ha tramado una mujer! Una mujer de esas que saben ocultar a su novio actual el nombre de los anteriores y que guarda cautelosamente el secreto de aquel padrino sentimental del que conserva un recuerdo purísimo y un visón de trescientas mil pesetas. (pág. 44)



JORGE.— Se ha casado Paquita Ochandorena con un médico ginecólogo. Esta Paquita fue, como sabes, la amante de Torcuato Aljimer, aquel cirujano... Antes se entendió con un neurólogo famosísimo.

ANDRÉS.— Cuando una mujer se empeña en tirar por los suelos una profesión, ni los médicos se salvan. (pág. 63)

— EL MACHISMO.

ANDRÉS.— Yo sé muy bien lo que deseo. Una mujer obediente, dulce, cariñosa, siempre pendiente de mí, siempre de acuerdo conmigo (pág. 25).

ANDRÉS.— Existen mujeres que pueden hacer feliz a un hombre.

JORGE.— No seas pichón, Andrés. Ninguna mujer puede hacer feliz a un hombre. No puede, ¿te enteras? No ha nacido para eso. Tal vez un perrito... o un niño... Un hijo puede llegar a hacerte feliz. Pero una mujer...

[...]

JORGE.— Mira, Andrés; primero se creó al hombre, luego los calcetines. Y después a la mujer, para que zurciera los calcetines (págs. 25-6).

JORGE.— Entonces comprende uno que necesita una mujer. Pero una mujer creada especialmente para uno mismo. Una mujer que adivine con un solo gesto, con un solo ademán, lo que queremos, lo que nos gusta (pág. 36).

JORGE.— ¡Es tan bonito ser mujer casada y querer mucho al marido y trabajar y sacrificarse porque él sea feliz! (pág. 81).

También hay diálogos cuya influencia del humor absurdo o codornicesco es evidente. Desde 1941, con la publicación de *La Codorniz* y el posterior estreno de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, de Tono y Miguel Mihura, el humor adquiriría un nuevo giro influido, sin duda, por momentos precedentes de Enrique Jardiel Poncela e, incluso, de los hermanos Marx, cuyas películas eran de visión casi obligatoria en la década de los treinta y cuarenta. También en algunas obras de Arte Nuevo

habíamos encontrado ya este humor cordonicesco, como en *3 mujeres 3*, del propio Alfonso Paso, y en *Tres variaciones sobre un tema de amor*, de José María Palacio.

JORGE.— Lo que me gustaría a mí es saber cuándo me he ido.

ERNESTO.— Hace seis días... ¿no es cierto, Laura?

LAURA.— Eso. Seis días.

JORGE.— ¿Y dónde me fui?

ERNESTO.— No lo sé, señor. Supongo que a algún congreso.

JORGE.— ¿Y qué iba a hacer yo en un congreso?

ERNESTO.— Eso no importa, señor. Yo mismo me metí en el Congreso Internacional de Cirugía del Tórax, un día que salí sin paraguas y empezó a llover. Por cierto, que cuando estaba tan tranquilo, el presidente me concedió la palabra.

LAURA.— Y estubo hablando media hora sobre los pulmones.

ERNESTO.— Me aplaudieron mucho. Parece ser que sin darme cuenta había descubierto la tuberculosis.

(Jorge está frenético. Andrés se ríe con toda su alma.)

JORGE.— ¿Sabe usted, Ernesto, lo que es un guardia?

ERNESTO.— Sí; eso que llega siempre cuando ya se han marchado los ladrones (pág. 41).

Y otros momentos donde aparece la crítica política hacia la omnipresencia social, económica y política de los Estados Unidos de América, como cuando Jorge dice: «Matar a una persona así, de pronto, sin preparación, sin un prólogo, sin que hayan dado permiso los Estados Unidos» (pág. 69).

*Cuarenta y ocho horas de felicidad* es el primer alegato a favor de la armonía matrimonial que, dentro de la producción de Alfonso Paso, se convertiría en uno de sus temas preferidos. Este es, brevemente, su argumento: para huir de mujeres despechadas, Jorge y su amigo Andrés marchan a pasar un fin de semana a un hotelito de la sierra madrileña propiedad del primero. Es allí donde va a producirse la realización de lo imposible: la casa está limpia y ordenada, con un servicio eficiente y amable... cuando Jorge hacía meses que no acudía por allí y carecía de personal doméstico. La inverosimilitud de la situación planteada se acentúa cuando aparece Elena, la hermosa y atenta esposa de Jorge, el soltero recalcitrante. El asombro del protagonista es mayúsculo cuando

llega a su conocimiento que incluso es perito industrial: ¡todos sus sueños se han cumplido!

El espectador supone que se trata de un montaje, de una artimaña preparada tal vez por don Antonio para convencer a su hijo de que la vida matrimonial no es tan desagradable como el misógino Jorge piensa. El espíritu de ingenuidad, de inocencia (cfr. *La sirena varada*, de Alejandro Casona, o *El landó de seis caballos*, de Víctor Ruiz Iriarte) resulta evidente y recuerda los postulados de algunas piezas de Arte Nuevo. El tópico del primer acto se condensa en el enunciado: «Tomar la felicidad tal y como llega».

JORGE.— Ya no son un misterio la vida, ni las estrellas, ni las piernas de las mujeres. No hay islas desiertas y a las fiebres malignas se las llama enterocolitis. ¡Necesitamos más misterios, más leyendas, más mentiras! No hay modo de vivir entre tanta pobre verdad.

[...]

JORGE.— Estoy harto, Andrés, harto de verdades (pág. 51).

Qué lejos suenan estos postulados de los expuestos por su amigo Alfonso Sastre por aquellas fechas en que estrena *La mordaza* o *El pan de todos*.

En el segundo acto, el nudo se va desenlazando: los que parecían actores (los criados, la esposa) son ángeles enviados desde el Cielo para conceder a Jorge dos días de felicidad plena. La obra decae por culpa de las astracanadas grotescas del ahora descreído Andrés (el carácter de los personajes se ha cambiado) y el histerismo de la novia de Jorge, Julita, que acude dispuesta a acabar con el protagonista al creer que la ha engañado al no decirle que estaba casado.

Elena y los criados desaparecerán tras el plazo de cuarenta y ocho horas. Llegará entonces Enriqueta, prima de Jorge (y un calco de Elena), con la que la anterior felicidad bien puede ser real a partir del punto final de la comedia.

En lo que respecta a los personajes de la comedia, Jorge Luque es, merced a una serie de frustraciones sentimentales, un misógino desencantado. En el breve prólogo el autor nos presenta a los principales personajes masculinos, siempre en relación con el protagonista. Por un

lado, tenemos a Jorge y su criado Dámaso, cuya primera intervención recuerda a aquella de Osidori, el personaje de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, de Enrique Jardiel Poncela. Dámaso se dedica a «dar largas» a las mujeres que requieren las atenciones de Jorge, al que se presenta, por tanto, como un donjuán. Más tarde aparece don Antonio Luque, el padre del protagonista, también marcado por el desengaño: fue abandonado por su esposa cuando Jorge era todavía un niño. No obstante, se nos presenta más equilibrado y menos cínico que el hijo. Y, por último, aparece Andrés, el amigo de Jorge. Representa el contrapunto cómico, gracias a él Jorge podrá dialogar y lanzar sus anatemas contra las mujeres. Recuerda, por supuesto, a personajes posteriores de Alfonso Paso como Enrique (o Henri Louette) en *Usted puede ser un asesino*; Lorenzo en *Receta para un crimen*; o Antón en *De profesión: sospechoso*, por citar solo algunos destacados.

Los personajes femeninos están representados por: Elena, quien personifica el sueño del protagonista: una mujer solícita y educada, elegante y atenta; y Julita, por el contrario, simboliza a la mujer avasalladora y dominante de la que Jorge huye.

La obra gustó. Sin embargo, hay que reconocer que leída hoy la comedia adolece de ingenuidad. Como representativa de la comedia de evasión (o de la felicidad), la pieza es redonda y utiliza convenientemente los mecanismos para conseguir la complicidad del público. Si el tema y el tratamiento de este resultan coyunturales, se debe más al profundo cambio operado en nuestra sociedad que a los méritos (o deméritos) de la comedia.

Alfredo Marquerié, en su crítica al estreno, elogió las interpretaciones de M<sup>a</sup> Carmen Díaz de Mendoza, Ismael Merlo y Carlos Muñoz. Tampoco faltaron elogios para el autor «por su gracioso diálogo, por su buena invención y por su ambición noble de hacer una comedia de humor limpia y alegre». Frente a una comicidad más burda y chabacana, el crítico alaba la inclinación de la obra hacia un humor inteligente que hoy llamaríamos jardielesco:

Piezas donde la risa brota no del trivial juego de palabras ni siquiera de un juego o un contraste de situaciones o de una proyección de tipos grotescos o ridículos, sino de una fuente mucho más clara y pura: la del humor de la paradoja, del brillo dialéctico y la réplica aguda y cáustica —en la que Wilde era maestro— y, sobre todo, de una tensión

permanente entre lo posible y lo imposible, entre lo irreal convertido en realidad poética o burlesca.

Alfredo Marquerié destaca, para cerrar su elogiosa reseña, el juego de contrastes entre el fantasioso Jorge y el más realista Andrés, que recuerdan, salvando las distancias, a los inmortales Don Quijote y Sancho. También es elogiosa la crítica de Elías Gómez Picazo en el diario *Madrid* (26 de octubre, pág. 15), sobre todo hacia el elenco de actores y actrices. Menos laudatorio que Alfredo Marquerié, Elías Gómez Picazo critica «cierta morosidad, por el deseo de acumular frases efectistas». Asimismo, recuerda su condición de pieza ligera y evasiva: «una obra escrita exclusivamente con intención de hacer pasar un buen rato a los espectadores».

*Cuarenta y ocho horas de felicidad* es el primer alegato a favor de la armonía matrimonial que, dentro de la producción de Alfonso Paso, se convertiría en uno de sus temas preferidos. Un dato sorprende puesto que no se correspondía con la vida privada del propio autor, que no puede calificarse precisamente de armónica: separación, amantes diversas, varias hijas naturales fuera del matrimonio. La profunda grieta entre la realidad del autor y la ficción mostrada en sus obras es explicable cuando recordamos que la sociedad española de aquellos años se movió con un pie en el cinismo y otro en la hipocresía. Como estudió Juan Antonio Ríos Carratalá (2013), el Régimen propició e incentivó una imagen de felicidad que, evidentemente, no se correspondía con la vida real. Sin embargo, fue tal la insistencia en esta sociedad idílica (merced a películas, al noticiero oficial No-Do —pues la televisión no se generalizó hasta bien entrados los 60— y, como en este caso, a obras teatrales) que la sociedad española terminó creyendo en esa felicidad y olvidando que venía impuesta casi a golpe de decreto. Todavía hoy, las personas ya ancianas que vivieron su infancia o juventud en aquellos años cincuenta recuerdan un país casi paradisiaco donde las chicas tenían la sonrisa de la actriz Concha Velasco y los hombres, el desparpajo de Tony Leblanc y la presencia de Vicente Parra. La represión policial, el poder omnívoro de la Iglesia católica y las penurias que todavía existían en ciertas zonas del país (los suburbios urbanos, el campo casi abandonado) es como si se hubieran borrado de la mente y el recuerdo, ahogadas bajo un cúmulo de imágenes felices y alegres (en Technicolor y Cinemascope). *48 horas*

*de felicidad* es modélica en este cumplimiento de reflejar la irrealidad... la feliz irrealidad.

#### 4. CONCLUSIONES

Tras una época indecisa y salpicada de contratiempos, Alfonso Paso comenzó a partir de la escritura y el estreno de la «Trilogía de fantasmas» a labrarse un futuro estable dentro del teatro profesional. Aunque se trata de obras a todas luces primerizas y, por tanto, imperfectas, estas contienen ya algunos de los temas más recurrentes en la extensa producción del autor: el ataque al egoísmo de la soltería; la defensa de la estabilidad matrimonial; la dificultad para hallar la esposa ideal (dentro de unos parámetros conservadores y machistas en grado sumo y que, en general, son el exacto reflejo de una época); y, finalmente, el diferente rasero a la hora de juzgar la actitud sentimental de hombres y mujeres.

Al igual que ocurre en la mayoría de títulos de Alfonso Paso, estas tres piezas permanecen demasiado ligadas a un contexto histórico como para ser representadas hoy en día sin retoques. Cronista de una época, Alfonso Paso se decantó en su teatro por reflejar situaciones tan pegadas a la cotidianidad que hoy en día sus obras deben leerse como documentos históricos de unos tiempos concretos: los años del tardofranquismo.

#### 5. OBRAS CITADAS

- Ballesteros, Mercedes (1966). *Lejano pariente sin sombrero*. Madrid: Escelicer.
- Dorib, Françoise (1970). *La factura*. Madrid: Escelicer.
- García Ruiz, Víctor y Torres Nebrea, Gregorio (eds.) (2003), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*. Vol. II: 1945-1950. Madrid: Fundamentos.
- Jardiel-Poncela, Evangelina (1973). Alfonso Paso. *Revista Los Españoles*, n.º. 20. Madrid: Publicaciones Controladas.
- Marquerié, Alfredo (1960). *Alfonso Paso y su teatro*. Madrid: Escelicer.
- Mathias, Julio (1971), *Alfonso Paso*. Madrid: EPESA.
- Paco, Mariano de (2003). El primer teatro de Alfonso Paso. En Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (eds.). *La comedia*

- española: entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)* (págs. 171-186). Cádiz, Universidad de Cádiz y Fundación Pedro Muñoz Seca.
- Paso, Alfonso (1953). *No se dice adiós, sino hasta luego*. Madrid: Escelicer.
- Paso, Alfonso (1958). *Cuarenta y ocho horas de felicidad*. Madrid: Escelicer.
- Raders, Margit (1994). La mujer en la vida y la obra de Alfonso Paso: una contribución a la cultura de masas en el Franquismo. *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza, 15 al 21 de noviembre de 1992, Vol. I, págs. 323-332.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2013). *Usted puede ser feliz. La felicidad en la cultura del franquismo*. Barcelona: Ariel.
- Rubiales Torrejón, Amparo (2003). Evolución de la situación jurídica de la mujer en España. Conferencia, Sevilla, 31 de octubre. [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2874645.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2874645.pdf) [En línea] [Consulta: 3/11/15].
- Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.) (1950), *Teatro español 1949-1950*. Madrid: Aguilar.
- Tejedor, Luis y Alfayate, José (1957). *La mujer compuesta y Esposa en vacaciones*. Madrid: Escelicer.
- Tejedor, Luis y Fernández de Sevilla, Luis (1957). *Separada del marido y ¡Padres que tenéis hijos...!* Madrid: Escelicer.

