

TESIS DOCTORAL

2018



**LA MONARQUÍA EN LAS TABLAS
LA REFLEXIÓN SOBRE EL PODER POLÍTICO
EN LA PRODUCCIÓN TEATRAL DE LOS
AUTORES MONÁRQUICOS DURANTE LA
SEGUNDA REPÚBLICA**

MARTA MARÍA GARCÍA PEÑA

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y TERRITORIO**

DIRECTOR DE LA TESIS: PROF. DR. JULIO GIL PECHARROMÁN

**TESIS DOCTORAL
2018**

LA MONARQUÍA EN LAS TABLAS

**LA REFLEXIÓN SOBRE EL PODER POLÍTICO EN LA
PRODUCCIÓN TEATRAL DE LOS AUTORES
MONÁRQUICOS DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA**

MARTA MARÍA GARCÍA PEÑA

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA, HISTORIA DEL ARTE Y
TERRITORIO
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA
UNED**

DIRECTOR DE LA TESIS: PROF. DR. JULIO GIL PECHARROMÁN

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría expresar mi gratitud a todas aquellas personas e instituciones que me ayudaron en esta larga empresa. En primer lugar a mi director, el profesor Dr. Julio Gil Pecharromán, por sus orientaciones, sugerencias y consejos y, sobre todo, por su cercanía y accesibilidad a pesar de la distancia.

Deseo agradecer a Francisco de Asís Sánchez Bastida el haberme dejado consultar las memorias inéditas de su bisabuelo, Leopoldo Codina, y otros valiosos documentos.

Mi agradecimiento a todos los archivos y bibliotecas por la amabilidad y profesionalidad de sus trabajadores; en especial me gustaría mencionar a María del Mar Díez de la Fundación Cajasol, por facilitarme, sin límite de horario, el acceso al Archivo Casa Pemán; al personal del Archivo Histórico de la Fundación Antonio Maura, por ponerme en contacto con Francisco de Asís Sánchez Bastida y al personal del Archivo Municipal de Hellín por hacerme llegar importantes documentos sobre Mariano Tomás.

Quiero dar las gracias también a todos los familiares y amigos que me ofrecieron su aliento durante estos años, especialmente a Javier Hernández Ramírez por sus consejos y sus préstamos bibliográficos, a Mario Gómez Moriana por su constante interés, a Patricia O'Dogherty, Alfonso Altozano, Ian Lockie y Andrés Raya por su capacidad de animar.

Dejo para el final a mi compañero, Mario Gómez López. A él le debo apoyo incondicional pero, sobre todo, numerosos consejos y sugerencias que fueron de enorme utilidad. Sin él este proyecto no hubiera visto el final.

A Felisa, por su silenciosa
compañía.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	15
-------------------	----

PARTE I: LA CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y TEATRAL

CAPÍTULO 1: LAS DERECHAS MONÁRQUICAS EN ESPAÑA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.....	31
---	----

1. LA RADICALIZACIÓN DE LAS DERECHAS EN EUROPA EUROPA.....	31
2. LAS DERECHAS EN ESPAÑA DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.....	38
2.1 <u>El Partido Conservador dinástico</u>	41
2.2 <u>Los tradicionalistas</u>	43
2.3 <u>El movimiento católico</u>	45
2.4 <u>El maurismo</u>	47
2.5 <u>La Dictadura de Primo de Rivera y su influencia en las derechas</u>	51
3. LA SEGUNDA REPÚBLICA Y LOS MONÁRQUICOS.....	56
3.1 <u>La dictablanda y las derechas</u>	56
3.2 <u>Los primeros pasos de la República y la recomposición de las derechas</u>	59
3.2.1 <i>Monárquicos alfonsinos y católicos: una convivencia difícil</i>	59
3.2.2 <i>Los monárquicos y la conspiración golpista: las consecuencias políticas</i> ..	63
3.2.3 <i>El papel del carlismo</i>	65
3.3 <u>Las familias monárquicas a lo largo de la Segunda República</u>	67
3.3.1 <i>Los monárquicos liberales</i>	67
3.3.2 <i>Los alfonsinos autoritarios</i>	70
3.3.3 <i>La Comunión Tradicionalista</i>	77
3.3.4 <i>La CEDA</i>	80

CAPÍTULO 2: EL TEATRO DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA.....	85
---	----

1. LOS INTELLECTUALES Y EL NACIMIENTO DE LA REPÚBLICA.....	85
2. EL DEBATE TEATRAL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.....	91
<u>2.1 El estancamiento de la escena española</u>	91
<u>2.2 El teatro como objeto de debate</u>	94
3. EL TEATRO ESPAÑOL DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA: DIVERSIÓN Y MOVILIZACIÓN POLÍTICA.....	100
<u>3.1 Las políticas a favor del teatro</u>	100
<u>3.2 La izquierda y las ideas sobre el teatro: un teatro del pueblo</u>	104
<u>3.3 Las derechas y el teatro como liturgia</u>	107
<u>3.4 El teatro y la lucha política</u>	123

PARTE II: EL ANÁLISIS DE LAS OBRAS. LA INSTANCIA CREADORA

CAPÍTULO 1: CONSIDERACIONES PRELIMINARES..... 133

1. LOS AUTORES Y LA INTENCIONALIDAD DE LAS OBRAS.....	133
2. CONCEPTOS METODOLÓGICOS.....	143

CAPÍTULO 2: LAS CAUSAS DE LA CAÍDA..... 153

1. LOS MONÁRQUICOS Y SU INTERPRETACIÓN DE LA CAÍDA DE ALFONSO XIII.....	153
2. FELIPE SASSONE Y <i>UN MOMENTO</i>	160
<u>2.1 El autor</u>	160
<u>2.2 La obra</u>	166
3. JOAQUÍN CALVO SOTELO Y <i>EL REBELDE</i>	171
<u>3.1 El autor</u>	171
<u>3.2 La obra</u>	176
4. HONORIO MAURA Y <i>EL PRÍNCIPE QUE TODO LO APRENDIÓ EN LA VIDA (I)</i>	182
<u>4.1 El autor</u>	182
<u>4.2 El prólogo de la obra</u>	190

CAPÍTULO 3: LA NATURALEZA DE LA MONARQUÍA A TRAVÉS DE LAS OBRAS..... 195

1. ACCIÓN ESPAÑOLA Y EL CONCEPTO DE MONARQUÍA.....	195
2. HONORIO MAURA Y <i>EL PRÍNCIPE QUE TODO LO APRENDIÓ EN LA VIDA</i> (II).....	203
3. LA MONARQUÍA TRADICIONAL EN <i>EL DIVINO IMPACIENTE</i> DE JOSÉ MARÍA PEMÁN.....	212
<u>3.1 El autor</u>	212
<u>3.2 El Siglo de Oro, fuente de inspiración de los dramas de Pemán</u>	221
<u>3.3 El drama</u>	223
4. <i>EL CISNEROS DE PEMÁN: UNA APOLOGÍA DEL AUTORITARISMO</i>	234
5. MARIANO TOMÁS Y <i>SANTA ISABEL DE ESPAÑA</i>	243
<u>5.1 El autor</u>	243
<u>5.2 El drama</u>	248
6. EL CONCEPTO DE HISPANIDAD EN <i>EL DIVINO IMPACIENTE</i> Y EN <i>SANTA ISABEL DE ESPAÑA</i>	259
CAPÍTULO 4: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA REVOLUCIÓN: <i>CUANDO LAS CORTES DE CÁDIZ</i> DE JOSÉ MARÍA PEMÁN	265
1. EL CONTEXTO POLÍTICO.....	265
2. EL ANÁLISIS DEL DRAMA.....	271
CAPÍTULO 5: MONÁRQUICOS Y ACCIDENTALIDAD DE LAS FORMAS DE GOBIERNO: <i>¿QUIÉN SOY YO?</i> DE JUAN IGNACIO LUCA DE TENA Y LA CRÍTICA A LA AMBIGÜEDAD DE GIL ROBLES	281
1. EL AUTOR Y EL CONTEXTO POLÍTICO.....	283
2. EL ANÁLISIS DE LA OBRA.....	291
CAPÍTULO 6: CONSIDERACIONES FINALES	297
PARTE III: LA INSTANCIA RECEPTORA	
CAPÍTULO 1: CONSIDERACIONES PRELIMINARES	305
1. ASPECTOS METODOLÓGICOS. LA CRÍTICA COMO FUENTE PARA ANALIZAR LA RECEPCIÓN.....	305
2. LOS DRAMAS Y EL ÉXITO.....	314

3. LA NATURALEZA DEL PÚBLICO.....	320
CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DE LAS OBRAS.....	327
1. LA RECEPCIÓN DE <i>UN MOMENTO</i>	327
2. LA RECEPCIÓN DE <i>EL REBELDE</i>	333
3. LA RECEPCIÓN DE <i>EL PRÍNCIPE QUE TODO LO APRENDIÓ EN LA VIDA</i>	340
4. LA RECEPCIÓN DE <i>EL DIVINO IMPACIENTE</i>	346
5. LA RECEPCIÓN DE <i>CUANDO LAS CORTES DE CÁDIZ</i>	357
6. LA RECEPCIÓN DE <i>CISNEROS</i>	362
7. LA RECEPCIÓN DE <i>SANTA ISABEL DE ESPAÑA</i>	367
8. LA RECEPCIÓN DE <i>¿QUIEN SOY YO?</i>	383
9. CONSIDERACIONES FINALES.....	398
CONCLUSIONES.....	405
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	419
ARCHIVOS Y HEMEROTECAS.....	421
OBRAS INÉDITAS.....	422
OBRAS DE LOS DRAMATURGOS SELECCIONADOS.....	423
MEMORIAS Y BIOGRAFÍAS.....	425
OBRAS CONTEMPORÁNEAS A LOS DRAMATURGOS SELECCIONADOS.....	427
BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA.....	439
ANEXOS.....	451
ANEXO 1: CRÍTICAS Y COMENTARIOS EN PRENSA DE LAS OBRAS SELECCIONADAS.....	453
ANEXO 2: IMÁGENES.....	477

Lista de símbolos, abreviaturas y siglas:

ACNP : Asociación Católica Nacional de Propagandistas

ACP : Archivo Casa Pemán

AHFAM : Archivo Histórico de la Fundación Antonio Maura

AMH : Archivo Municipal de Hellín

BN: Bloque Nacional

BNE: Biblioteca Nacional de España

CDT: Centro de Documentación Teatral

CEDA: Confederación Española de Derechas Autónomas

CT: Comunión Tradicionalista

FE: Falange Española

FJM: Fundación Juan March

FPI: Fundación Pablo Iglesias

FUE: Federación Universitaria Escolar

JAP: Juventudes de Acción Popular

JONS: Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista

PNE: Partido Nacionalista Español

RE: Renovación Española

SEU: Sindicato Español Universitario

TEA: Teatro Escuela de Arte

TYRE: Tradicionalistas y Renovación Española

UMN: Unión Monárquica Nacional

UP : Unión Patriótica

INTRODUCCIÓN

“De la política al teatro no hay más que que un paso” (Anónimo, “La cena de las burlas”, *La voz*, Madrid, 7 de enero de 1924)

Un pequeño trabajo de investigación realizado durante mi último año de carrera me puso en contacto con *El divino impaciente*, la famosa obra teatral de José María Pemán, cuyo estreno en 1933 supuso un hito en la lucha de los monárquicos contra la Segunda República. El éxito de la obra fue enorme y su impacto lo suficientemente grande como para que su recuerdo quedara patente en memorias y escritos de muchos de los que, en aquella época, abrazaban la militancia monárquica y participaban en la lucha contra la República. La exitosa fórmula de Pemán me hizo pensar que *El divino impaciente* no era un hecho aislado y que la obra debía formar parte de un elenco de producciones teatrales antirrepublicanas y, más concretamente, reivindicadoras de la monarquía. Me propuse entonces encontrar y analizar esas obras de teatro de contenido monárquico que, como la de Pemán, habían sido el resultado de un empeño político e ideológico consciente realizado por autores de derechas durante los años republicanos.

Desde finales del siglo XIX y durante todo el primer tercio del siglo XX el teatro fue el espectáculo que contó con la mayoritaria preferencia del público. En las capitales de provincia y, sobre todo, en Madrid y Barcelona los teatros se llenaban a diario de un público que buscaba casi exclusivamente entretenerse. El impacto social que tenía el espectáculo, que pronto comenzaría a sufrir la competencia del cine, es comparable al de los actuales medios de comunicación. Los críticos, los autores y los teóricos de la época eran muy conscientes de que el teatro tenía unas grandes potencialidades educativas y de transmisión de valores e ideas. Desde principios de siglo autores de todas las ideologías políticas comenzaron a aprovechar esas potencialidades y, en no pocas ocasiones, el espectáculo se convirtió en un vehículo de difusión de ideas e intenciones que procuraban

ir más allá del mero entretenimiento.

Durante los años de la Segunda República la intensa politización de la sociedad española favoreció que tanto las izquierdas como las derechas utilizaran el teatro como instrumento político. El teatro de izquierdas de tipo reivindicativo se limitó a organizaciones obreras, casas del pueblo y, en contadas ocasiones, se representó en salas comerciales. Un teatro de izquierdas con un alto contenido en propaganda adquirirá posteriormente, en los años de la Guerra Civil, una mayor presencia.

El teatro de derechas gozaba en los años republicanos de un considerable peso cuantitativo. La mayoría de las obras que se representaron en las salas comerciales tenía un marcado carácter conservador y antirrepublicano. En ellas abundaban los mensajes de crítica al nuevo régimen y a sus políticas, especialmente las desarrolladas durante el primer bienio. En general, casi todos estos mensajes se enmarcaban en comedias o en obras de carácter satírico en las que se ponían en solfa diversas cuestiones. La ley del divorcio y la emancipación femenina fueron los aspectos sobre los que más se ironizaba pero no faltaron alusiones burlescas a otros asuntos como la reforma agraria. Con frecuencia se ridiculizaba el supuesto comportamiento de nuevos ricos o de recién llegados al establishment de algunos de los nuevos gobernantes.

Estas obras cómicas de contenido político hacían gala de un humor tosco, plagado de chistes fáciles y personajes caricaturizados. Es el caso del denominado *astrakán* cuyo representante más conocido en la época fue Pedro Muñoz Seca. Otras veces, las menos, se recurría a dramas lacrimógenos de ambiente popular y final moralizante. En ellos los personajes de izquierda se presentaban como monstruos inmorales o débiles de carácter, abducidos por las fuerzas del mal, que se enfrentaban a unos beatíficos obreros y manolas de ideología monárquica.

En ese panorama teatral de las salas comerciales, dominado por multitud de comedias en las que se repetían los esquemas anteriores, fue difícil toparse con obras que tuvieran alguna semejanza con *El divino impaciente*. Me interesaba encontrar producciones –dramas o comedias dramáticas– en las que no dominara lo cómico y que, sin importar la calidad literaria, estuvieran dotadas de un fondo ideológico y doctrinal de carácter monárquico que elevara su contenido de lo meramente anecdótico e intrascendente hasta emparentarlas con la especulación política. En definitiva, buscaba un teatro monárquico cuya finalidad fuera la movilización política desde la reflexión y no desde la risa.

La búsqueda no fue infructuosa aunque si escasa. Entre el 14 de abril de 1931 y el 18 de julio de 1936, fechas límite de este trabajo, se estrenaron en los escenarios

madrileños cientos de obras. En ese inmenso universo teatral de los años republicanos solamente he sido capaz de identificar ocho producciones, correspondientes a seis autores, que respondieran a las características mencionadas. Se trata de *Un momento* (1931) de Felipe Sassone, *El rebelde* (1934) de Joaquín Calvo Sotelo, *El príncipe que todo lo aprendió en la vida* (1933) de Honorio Maura, *El divino impaciente* (1933), *Cuando las cortes de Cádiz* (1934) y *Cisneros* (1934) de José María Pemán, *Santa Isabel de España* (1934) de Mariano Tomás y *¿Quién soy yo?* (1935) de Juan Ignacio Luca de Tena.

El objetivo de esta investigación es el análisis de las anteriores obras. Sin embargo, conviene aclarar que esos productos teatrales no van a ser considerados en sus vertientes literaria, escénica o dramática. Las obras serán tratadas únicamente como textos políticos y por ello se estudiará su ligazón con el momento histórico en el que fueron escritas y representadas, la relación con la actividad política de sus autores y el modo en que su mensaje fue acogido por el público. En este sentido, resultó de absoluta importancia constatar que los autores de las obras seleccionadas profesaban una, más o menos activa, militancia monárquica y que todos ellos se encontraban ligados, en mayor o menor medida, a los dos centros monárquicos alfonsinos más dinámicos del periodo republicano: el diario *ABC* y el grupo de Acción Española. Ambos grupos llevaron a cabo una enérgica y combativa labor de crítica al régimen. Los colaboradores de *ABC* ayudaron a que el diario se convirtiera, aprovechando su gran tirada, en uno de los focos de defensa de la monarquía alfonsina. El grupo de Acción Española fue más lejos. Sus actividades no se limitaron a crear un estado de opinión contrario al régimen, sino que dieron el salto a la actividad política y parlamentaria. Además, el grupo, utilizando como vehículo la revista *Acción Española*, desarrolló un importante trabajo de actualización doctrinal destinado a paliar las supuestas carencias de la militancia monárquica.

Las obras teatrales que se analizan en este trabajo no han sido objeto de una especial atención por parte de los especialistas en teatro y literatura. La mayoría de los estudios sobre teatro español de los años treinta ponen el énfasis en aquellos productos que supusieron un avance en el estancado panorama teatral español y apenas mencionan la obras de autores cuya producción no marcó un hito ni en calidad ni en innovación literaria o escénica. Así ha podido constatarse tras la lectura de algunas de las obras de referencia en el estudio del teatro español, como la *Historia del teatro español del siglo XX* de Francisco Ruiz Ramón, que ofrece algún comentario sobre el teatro de Pemán, o *Teatro español del siglo XX* de César Oliva, publicado por Síntesis en 2002. Lo mismo podemos decir de los exhaustivos estudios de Dru Dougerthy y M^a Francisca Vilches de Frutos, tanto

en el que ejercen de coordinadores –*El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, (1992)– como del que son autores –*La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, (1997)–. Este último estudio hace una breve alusión a una de las obras seleccionadas, *Un momento* de Felipe Sassone, y la cataloga como una obra temprana de intencionalidad monárquica, pero sin ofrecer un análisis profundo de la misma.

El divino impaciente es, sin duda, la obra, entre las seleccionadas para este estudio, que ha recibido una mayor atención por el mensaje político que contenía y el gran éxito de público que cosechó. Referencias a esa obra y a las otras estrenadas por Pemán en los años republicanos pueden encontrarse en estudios tan dispares como la *Historia del Teatro del siglo XX* de Ruiz Ramón, mencionada más arriba, el ensayo de José Monleón *Treinta años de teatro de la derecha* (1971), *Historia de la literatura fascista* de Julio Rodríguez Puértolas, reeditada en 2008, o las más recientes obras que relacionan teatro y literatura con los estudios identitarios en el ámbito de la Segunda República española, *República de Ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana* (2003) de Sandie Holguín y la tesis doctoral de Patricia Rodríguez Corredoira *Reinventando la identidad española durante la Segunda República: las Misiones Pedagógicas y el teatro profesional en las tablas madrileñas* (2010). Estos estudios mencionan todas o algunas de las obras teatrales estrenadas por Pemán en los años treinta y las engloban en un teatro monárquico de intención propagandista, sin profundizar mucho más.

Algo más exhaustivos son los artículos de Mariano de Paco “El estreno de *El divino impaciente* de José María Pemán” (2001), que analiza su acogida por la crítica, y el de Luis M. González “Fascismo, modernidad y kitsch en *Cuando las Cortes de Cádiz* de José María Pemán” (2005), que se acerca al contenido ideológico del segundo drama de Pemán.

Sobre los otros autores y sus obras no existen más que breves referencias. Aquellos que sobrevivieron a la Guerra Civil continuaron cultivando el teatro y otros géneros hasta su muerte. Es precisamente ese periodo creativo el que ha sido objeto de estudios más profundos. Las obras estrenadas durante los años de la República apenas se mencionan y cuando se hace es de un modo muy somero y, en ocasiones, con muchos errores.

Fuera ya del ámbito literario se pueden encontrar breves referencias a algunas de las obras. Una vez más es José María Pemán y sus dramas de época republicana, en especial *El divino impaciente*, los que son objeto de mayor atención. El estudio de Pedro Carlos González Cuevas, *Acción Española. Teología Política y nacionalismo autoritario*

en *España (1913-1936)* (1998), dedica algunos párrafos al cometido propagandístico de *El divino impaciente* y Julio Gil Pecharromán en su artículo, “Pensamiento contrarrevolucionario y Revolución francesa: el caso de «Acción Española»”(1986), hace algunas alusiones al sentido ideológico de *Cuando las Cortes de Cádiz*. El estudio de Gonzalo Álvarez Chillida sobre la evolución política e ideológica de Pemán, *José M^a Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico (1897-1941)* (1996), dedica también algunas páginas a reseñar la oportunidad política y la ideología de los dramas del autor. Son también interesantes los comentarios de Eduardo González Calleja sobre *¿Quién soy yo?* de Juan Ignacio Luca de Tena, a propósito de un estudio sobre José María Gil Robles titulado “José María Gil Robles: «Quién soy yo?»” (2010)

Como se ha visto, ninguna de las obras, salvo en alguna medida *El divino impaciente*, ha sido objeto de un estudio serio ni desde el punto de vista literario ni desde los puntos de vista político e ideológico. A pesar de que cinco de ellas tuvieron un notable éxito de público y supusieron, en cierto modo, un hito en la lucha antirrepublicana de las derechas, es quizás el lenguaje teatral utilizado, considerado obsoleto y carente de innovación, lo que ha hecho que no hayan merecido mucha atención. Las tres obras restantes, caracterizadas también por su falta de originalidad formal, ni siquiera tuvieron notoriedad en su época. Casi todos los autores siguieron cultivando la literatura y el teatro llegando a alcanzar algunos de ellos, como Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena o José María Pemán un gran renombre a partir de los años cuarenta. Eso explicaría que los estudios literarios sobre estos autores se hayan centrado en esa época de mayor y más madura actividad y pasaran por alto una fase considerada de juventud. Esa afirmación es muy válida para Joaquín Calvo Sotelo que en el momento de estrenar *El rebelde*, su segunda aparición en el teatro, no había alcanzado aún la treintena.

Por otra parte, es probable que la reiterada negativa de los autores a considerar sus productos como teatro de intencionalidad política haya distraído la atención de los estudiosos sobre ellos. Por este motivo las obras habrían sido consideradas únicamente comedias y poemas dramáticos no caracterizados por nada especial, como tantos y tantos otros estrenos de la época.

Este trabajo pretende realizar el examen exhaustivo de unas obras teatrales cargadas de un contenido político que, en la mayoría de los casos, no ha sido apreciado. Al margen de la calidad literaria, estética y escénica, el texto de las obras, pleno de significación ideológica, tuvo, al ser representado en un escenario, una repercusión enorme que no merece ser soslayada. En este sentido, las obras pueden muy bien enmarcarse en las

actividades propagandísticas llevadas a cabo por los monárquicos durante los años de la Segunda República. Ese es precisamente el enfoque que guiará el análisis de este estudio.

La lectura de las obras y el acercamiento al momento político en el que fueron concebidas y estrenadas me llevó a pensar que, si eran consideradas como artefactos de propaganda política, el estudio no podía circunscribirse únicamente al ámbito de su creación. El trabajo quedaría incompleto si no se analizara el modo en que esas obras llegaron al público y la interpretación que este hizo del mensaje que portaban. Por ello, el análisis se enfocará desde una doble óptica y se tendrá en cuenta tanto el contexto en el que se crean y representan las obras como la recepción que el público hará de las mismas.

El primer contacto con las obras y con el momento de su estreno trajo consigo una inicial aproximación a los autores y a sus actividades en otros campos ajenos al teatral. Estos pasos previos tuvieron como resultado el planteamiento de algunas cuestiones que luego acabaron convirtiéndose en hipótesis de trabajo. Teniendo en cuenta el doble enfoque al que se ha hecho referencia más arriba, las hipótesis se agrupan en aquellas que se relacionan con el proceso de creación de las obras y aquellas que se relacionan con la recepción de las mismas.

Desde el punto de vista de la creación partimos de las siguientes hipótesis:

- A pesar de la reiterada negativa de los autores, las obras analizadas tienen una clara intencionalidad monárquica y una finalidad propagandística que trata de cumplir una doble misión: alentar a la militancia monárquica y llevar a cabo una labor didáctica expandiendo entre los monárquicos alfonsinos unas bases doctrinales.
- Las obras se enmarcan en las actividades políticas y doctrinales que los monárquicos, especialmente los ligados a Acción Española, llevaron a cabo en el periodo.
- En relación con las premisas anteriores, existe una conexión entre las obras y la evolución política de los monárquicos alfonsinos. La creciente radicalización de estos a lo largo del periodo republicano tiene su correlato en unas obras que plantean argumentos y conclusiones cada vez más extremados.
- De igual modo, existe una relación entre la temática planteada en las obras y la evolución de los acontecimientos políticos.
- La negativa de los autores a reconocer la intencionalidad de sus obras no es más que un recurso para potenciar el sentido político de las mismas.

Las hipótesis relacionadas con el punto de vista de la recepción de las obras son las siguientes:

- El público al que las obras van dirigidas es un público de derechas que comparte las mismas ideas del autor. El autor no va a convencer al público porque este está ya convencido y, al asistir a las funciones, no hace sino reafirmar las ideas que ya tiene.
- La recepción que el público y la crítica hacen de los dramas es política. Podríamos decir que los espectadores interpretan las obras en el mismo sentido en el que fueron concebidas, obviando las declaraciones de los autores sobre la ausencia de intencionalidad.
- La radicalización ideológica de los monárquicos va a tener su correlato en la acogida de las obras por el público. En este sentido, los comentarios de los críticos mostrarán la creciente polarización política en vísperas de la Guerra Civil.

El doble enfoque del trabajo y las hipótesis de partida conceden una gran importancia al público de los dramas. Al asumir que las obras son vehículos para la transmisión de ideas es de suponer que los autores se erigieron en portavoces de una posición política o en divulgadores de una doctrina. Para ellos debió de ser muy importante que su mensaje fuera comprendido por el público y por ello debieron poner cierto cuidado en elegir el lenguaje y la trama de sus obras desde un punto de vista didáctico. Por otra parte, al analizar la acogida de las obras, el público vuelve a cobrar relevancia. El objetivo será ahora conocer si el mensaje de las obras fue descodificado correctamente o si la intencionalidad de los dramas fue recibida en el mismo sentido en el que fue emitida.

La importancia del público en el planteamiento del trabajo me llevó elegir la metodología desarrollada por Ángel Berenguer, catedrático de Teoría Teatral en la Universidad de Alcalá de Henares, y sus colaboradores. Asumiendo los presupuestos de la Teoría de la Recepción, esta metodología otorga una valoración fundamental al público teatral tanto en el proceso de la creación de la obra como en el proceso de recepción de la misma. Desde un punto de vista sociológico, el autor y su ideología forman parte del entorno del que realmente surge la obra. De este modo, el grupo social al que pertenece el autor contribuye al proceso de creación y éste, como representante de ese grupo, es el transmisor de la ideología del mismo. Por otra parte, la obra no tiene una única recepción

sino que los factores sociales e ideológicos condicionarán, en gran medida, la interpretación de la misma y cada grupo hará una lectura distinta.

El presente estudio, centrado sobre todo en los aspectos políticos de las obras, me ha obligado a hacer un uso particular de esta metodología. Así por ejemplo, no se tendrán en cuenta los aspectos espectaculares, fundamentales para Angel Berenguer, y se incidirá mucho más en la vertiente ideológica y social de dicha metodología. Por ello, se le ha dado una gran relevancia al contexto político e ideológico que rodeó la representación de las obras y al sentido político del texto de las mismas pero apenas habrá alusiones a las cuestiones literarias o escenográficas.

Los primeros pasos que se dieron para llevar a cabo esta investigación consistieron en una interminable labor de búsqueda, lectura y criba de obras teatrales estrenadas en los años de la Segunda República. Esta labor, en ocasiones penosa, no solo fue necesaria para localizar los productos que me interesaban, sino que supuso un amplio acercamiento al teatro comercial de la época, a sus parámetros de calidad y a la temática utilizada. Los ejemplares de las obras, a menudo difíciles de encontrar, fueron consultados en los fondos antiguos de diversas bibliotecas, en especial en la Biblioteca Regional Joaquín Leguina de Madrid, en la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz y en la Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala. Otras obras teatrales así como documentos relacionados con el teatro de los años treinta, cruciales para el acercamiento al espectáculo en la época, fueron consultados en diversos centros de documentación teatral: el Centro de Documentación Teatral del INAEM de Madrid, los fondos de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March y el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.

No todas las obras estrenas en los años de la Segunda República fueron publicadas por lo que, en muchas ocasiones, solo he podido tener noticias de ellas a través de la crítica. Para ello fue de gran utilidad la compilación de críticas de las obras estrenadas en el periodo, *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo* (2007) de Luis M. González.

La consulta de una abundante bibliografía secundaria ha permitido el estudio de las características y del debate generado en torno al teatro español en el primer tercio del siglo XX desde una óptica actual.

Para estudiar el contexto de la gestación de las obras fue necesario un acercamiento a varios factores fundamentales. Los autores y su ideología así como las actividades políticas desarrolladas por ellos y por su entorno serán elementos de suma importancia. Ya se ha señalado la significación que la metodología que se va a utilizar confiere al autor

como portavoz de un grupo político y social. Por otro lado, como se sugiere en las hipótesis, existe una conexión entre el contexto político y las obras por lo que será imprescindible inscribirlas en una situación política y ver las posibles relaciones entre esta y los textos.

Para la aproximación a los autores y a sus actividades políticas se ha utilizado todo tipo de referencias biográficas y autobiográficas. En algunos casos, como el de José María Pemán y Honorio Maura, ha sido posible acudir a archivos personales o familiares – Archivo Casa Pemán y Archivo Histórico de la Fundación Antonio Maura– en los que se han podido encontrar documentos relacionados con las actividades de los autores y, en ocasiones, con la misma creación de las obras analizadas en este trabajo. En el caso de Honorio Maura han sido muy valiosos los documentos aportados por un familiar directo. Para el recorrido político de José María Pemán ha sido también fundamental el profundo estudio de Gonzalo Álvarez Chillida al que ya se ha aludido. El Archivo Municipal de Hellín, localidad natal de Mariano Tomás, me proporcionó abundante material y referencias sobre este autor. Para el resto de los autores, Felipe Sassone, Joaquín Calvo Sotelo y Juan Ignacio Luca de Tena, se utilizaron biografías, autobiografías y memorias que suplieron con creces la falta de otra documentación. En el caso de Joaquín Calvo Sotelo, la abundancia de material biográfico sobre su hermano José me permitió acceder a mucha información sobre el entorno familiar del dramaturgo en sus años mozos.

El hecho de que todos los autores fueran colaboradores de la prensa monárquica fue fundamental a la hora de determinar su ideología y su participación en otras actividades ajenas a las teatrales. Los seis autores escribieron habitualmente en el diario *ABC*, del que Juan Ignacio Luca de Tena era además director y frecuente editorialista. José María Pemán publicó con asiduidad en la revista *Acción Española* y en otras publicaciones del grupo homónimo del que llegó a ser uno de los miembros más conspicuos. La lectura de lo publicado por otros intelectuales de derechas en *Acción Española* y en otras publicaciones monárquicas ha sido fundamental para dibujar el contexto ideológico y doctrinal de los monárquicos alfonsinos que, con seguridad, acabó vertiéndose en las obras.

Para entender el contexto político en el que se produjeron los estrenos se ha recurrido a la prensa de la época, especialmente a los diarios monárquicos. Es necesario un acercamiento a la visión que estos periódicos tenían de los acontecimientos políticos para encontrar similitudes entre la interpretación de la realidad y la ficción de las obras, máxime cuando muchas veces los que escriben esos artículos son los propios autores.

Para el estudio tanto del contexto político como de las actividades de los

monárquicos ha sido fundamental la bibliografía secundaria, particularmente la especializada en la derecha monárquica. Los estudios de autores como Julio Gil Pecharromán, José Carlos González Cuevas, Francisco de Luis Martín o Eduardo González Calleja, por citar algunos, han permitido profundizar en los entresijos de la lucha política antirrepublicana.

En relación con la instancia creadora se encuentran también las concepciones teatrales de los monárquicos, a las que se ha dedicado un epígrafe. La consideración del teatro como un vehículo ideológico emanaba, en gran medida, de las ideas estéticas que este grupo político profesaba. Los propios autores en memorias o artículos mostraron su punto de vista a este respecto. El diario *ABC*, que contaba con una importante sección teatral en la que colaboraban muchos intelectuales de derechas, la revista *Acción Española*, en la que se publicaron algunos artículos sobre estética, literatura y teatro, y otras publicaciones de la época han arrojado mucha luz sobre esta importante cuestión.

El estudio de la recepción de las obras ha sido más problemático y se ha limitado, casi exclusivamente, a las fuentes hemerográficas. El acercamiento al teatro en el pasado lejano supone que, en la inmensa mayoría de los casos, no se pueda contar con el testimonio directo de los espectadores. En estas ocasiones son las críticas periodísticas las únicas fuentes disponibles. Por suerte, la inmensa significación del teatro en los años treinta se tradujo en amplias y frecuentes secciones teatrales en periódicos y revistas. En estas páginas teatrales las críticas de estreno ocupaban un lugar importantísimo. Gracias a ellas es posible una aproximación a la recepción de las obras porque ofrecen con frecuencia datos sobre las características del público y sus reacciones. Los críticos escriben para periódicos de diversas tendencias por lo que sus comentarios son muestras de la forma en la que cada sector político recibe e interpreta el mensaje de los productos teatrales.

En el caso de *El divino impaciente*, debido a su enorme impacto en la derecha monárquica, el estudio de la recepción ha podido complementarse con los testimonios de espectadores que han llegado a nosotros en forma de cartas al autor, consultadas en el Archivo Casa Pemán, o en las memorias y escritos autobiográficos de diversos personajes de la época.

Siempre que se han consultado periódicos y revistas, tanto al aproximarse a la instancia creadora de las obras como para estudiar la recepción de las mismas, han sido de gran ayuda las hemerotecas digitales, en especial la hemeroteca digital del diario *ABC*, la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional y la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Catalunya. También se han visitado otras hemerotecas no virtuales como la Hemeroteca

Municipal de Madrid y la Hemeroteca de la Biblioteca Provincial de Cádiz.

El trabajo se estructura en tres partes. En la primera se abordará una aproximación a las dos cuestiones fundamentales de este trabajo: la evolución de la derecha monárquica y del espectáculo teatral desde finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX. En un primer capítulo se tratará de perfilar la evolución de las distintas ramas de la derecha española haciendo especial hincapié en los monárquicos alfonsinos. Se atenderá especialmente a cuestiones ideológicas y orgánicas desde las postrimerías de la Restauración hasta el inicio de la Guerra Civil.

Un segundo capítulo permitirá un acercamiento al fenómeno teatral en el primer tercio del siglo XX. En él se tendrá en cuenta el debate que la cuestión teatral generó entre los intelectuales de todas las tendencias políticas. Los planteamientos de ese debate, del que participaron algunos de los autores analizados, influyeron enormemente en las concepciones teatrales de la derecha monárquica y se vertieron en las obras analizadas. Tampoco se olvidará el fenómeno teatral durante los años republicanos. Las notables novedades de esos años, sobre todo las iniciativas gubernamentales en materia teatral y la importante y polarizada deriva política que tomaron los escenarios, son fundamentales para entender el ambiente en el que se gestaron las obras de las que se ocupa este trabajo.

La segunda parte, conformada por cinco capítulos, se dedica a analizar el contexto en el que se generaron las obras elegidas. El primer capítulo se dedicará casi exclusivamente a introducir la metodología utilizada y a determinar su aplicación al caso concreto del objeto de estudio. En el resto de los capítulos se llevará a cabo el examen de los productos teatrales. Estos se analizarán contextualizados en una temática determinada. Al calor de los acontecimientos, los monárquicos pusieron el acento en diversas cuestiones políticas, ideológicas y doctrinales, según ha podido apreciarse tras la lectura de las publicaciones alfonsinas, sobre todo la revista *Acción Española* y el diario *ABC*. En gran medida, las obras están conectadas con los temas tratados en esas publicaciones. Por ello, cada capítulo se dedicará a un tema y a las obras que con ese tema se vinculan.

El capítulo segundo, titulado “Las causas de la caída”, se relaciona con la preocupación de los monárquicos por analizar las causas que incidieron en el final del reinado de Alfonso XIII, tema que ocupó muchas páginas en *Acción Española* en los primeros meses del nuevo régimen. Dos de las obras – *Un momento* y *El rebelde*– se relacionan directamente con esta cuestión. Así mismo, el prólogo de *El príncipe que todo lo aprendió en la vida*, que recrea los últimos momentos de una monarquía similar a la española, ha quedado englobado en este capítulo.

El tercer capítulo, “La naturaleza de la monarquía a través de las obras”, se dedica a la reflexión sobre la monarquía que se llevó a cabo, sobre todo, desde la revista *Acción Española*. Varias obras se relacionan íntimamente con estas consideraciones doctrinales: los cuatro actos de *El príncipe que todo lo aprendió en la vida*, cuyo análisis queda, por tanto, a caballo entre el segundo y el tercer capítulo, *El divino Impaciente*, *Cisneros* y *Santa Isabel de España*.

El estreno de *Cuando las Cortes de Cádiz*, estudiada en el capítulo cuarto, se encuadra en las consideraciones que sobre el concepto de revolución y sus implicaciones en la historia reciente de España se hicieron a lo largo de los números de *Acción Española*.

El quinto y último capítulo, dedicado a *¿Quién soy yo?*, se contextualiza en la oposición a la táctica de la CEDA, basada en la aceptación de la República y sustentada en la accidentalidad de las formas de gobierno. La crítica a este asunto, crucial en el discurso alfonsino durante todo el periodo, ocupó muchísimas páginas en el diario *ABC* y en el resto de las publicaciones monárquicas, especialmente en los meses en los que el partido de Gil Robles sostenía a los gobiernos radicales.

El análisis de las obras no solo se enmarca en el discurso monárquico sino que concede también un gran espacio a los autores. De ellos se tiene en cuenta su entorno social y familiar pero, sobre todo, su trayectoria política e ideológica. El examen de las obras irá precedido, por tanto, de un estudio de los autores incluido en los capítulos correspondientes.

La tercera parte del trabajo se dedica por entero a recepción de las obras. Un primer capítulo trata sobre diversos aspectos previos, fundamentales para abordar esta cuestión. En un primer apartado se harán diversas consideraciones sobre la metodología utilizada. Se incluyen también algunas reflexiones sobre las dificultades para estudiar la recepción del teatro en épocas pretéritas. Otro epígrafe gira entorno al éxito o falta de éxito de las obras y las consecuencias que esto tuvo sobre la difusión del mensaje que portaban. Por último, se dedicará un apartado a analizar las características sociales del público de las obras del que se ha obtenido alguna significativa información a través de la prensa.

En el segundo y último capítulo se llevará a cabo el examen de la recepción de los diversos productos teatrales objeto de este estudio. Para ello serán tenidas en cuenta las interpretaciones que los distintos sectores políticos hicieron de las ocho obras teatrales seleccionadas.

El estudio de la recepción completará el análisis de los productos teatrales en su vertiente propagandística y política, y nos pondrá en disposición de comprobar en qué

medida se pueden verificar las ideas de partida.

PARTE I: LA CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y TEATRAL

CAPÍTULO 1: LAS DERECHAS MONÁRQUICAS EN ESPAÑA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

1. LA RADICALIZACIÓN DE LAS DERECHAS EN EUROPA

En los meses previos a la instauración de la Segunda República los partidos monárquicos clásicos que se habían turnado en el gobierno durante la Restauración se encontraban casi totalmente desmantelados. Su nula funcionalidad durante los años de la Dictadura de Primo de Rivera acrecentó una crisis interna que estaba fuertemente unida a la crisis del propio régimen. Al igual que gran parte de la sociedad española, amplios sectores de los partidos liberal y conservador abandonaron la causa monárquica. Los que no llegaron a ese extremo tampoco eran partidarios de una vuelta a la Restauración tal y como había existido con anterioridad al periodo dictatorial. Políticos y personalidades monárquicas mantuvieron diversas posturas que iban desde la idea de reinstaurar una monarquía con una mayor apertura democrática hasta la defensa de la obra realizada durante la Dictadura. Estos últimos se oponían frontalmente al parlamentarismo y eran partidarios, más bien, de una monarquía autoritaria y corporativa. Muy pocos se plantearon volver a la situación anterior al 13 de septiembre de 1923.

La llegada de la República sorprendió a los monárquicos divididos y sin un programa político factible. La constitución de Acción Nacional fue un primer intento de revertir esta situación. Nacida como una plataforma electoral, en su seno se aglutinaron católicos y monárquicos con el objetivo de contener el impulso reformista que se proyectaba desde las filas republicanas. Pronto surgen en su seno dos tendencias que al calor de los acontecimientos se harán irreconciliables y que serán el germen de otras formaciones políticas: los accidentalistas, partidarios de acatar el nuevo régimen, y los monárquicos fundamentalistas para los que la monarquía era un objetivo irrenunciable. Estos continuarán un camino de radicalización ideológica y política que, como se verá, habían iniciado con anterioridad a 1923 y que durante su desarrollo convergerá con

ideologías tan apartadas del liberalismo como el castizo carlismo o el más europeo fascismo.

El abandono del liberalismo por parte de los monárquicos no es un proceso específicamente español desencadenado a raíz de los cambios políticos acaecidos desde 1931. Aunque no podemos negar que éstos tuvieron un gran peso, la radicalización de la derecha y su rechazo al liberalismo son fenómenos de alcance internacional que se originan a finales del siglo XIX y que se inscriben en las dinámicas filosóficas, ideológicas y políticas europeas.

A menudo se ha señalado que las transformaciones generadas por la Segunda Revolución Industrial fueron modificando el perfil social de los estados europeos. El incremento demográfico, el vertiginoso aumento de la tasa de urbanización, el incremento del proletariado y su encuadramiento político, el desarrollo de las clases medias urbanas y la paulatina fusión de la aristocracia y la alta burguesía son las muestras de que Europa estaba cambiando. La sociedad se hacía más urbana y esto facilitaba un mayor acceso a la cultura, a la información y al ocio de cada vez más y más variadas capas de la población. La ciudad va adquiriendo cierta capacidad de impregnar sus transformaciones a las zonas rurales más cercanas y mejor comunicadas. La sociedad se va secularizando y los aglutinantes sociales tradicionales, ligados al patriarcalismo y al mundo rural y campesino, dan paso a otros referentes caracterizados por el individualismo.

Las nuevas clases sociales urbanas aspirarán a mayores derechos políticos y sociales en unos estados dominados, en su mayoría, por sistemas oligárquicos con democracias muy restrictivas y sufragio limitado. Las clases trabajadoras, por su parte, se organizan en sindicatos en demanda de mejoras laborales y políticas. Las tímidas transformaciones emprendidas por los regímenes son a menudo insuficientes para contentar las reivindicaciones de una sociedad en pleno proceso de transformación.

Por otro lado, los estados comienzan a intervenir en las economías nacionales de una forma muy intensa. Tratando de proteger la producción, abandonarán los principios de libre mercado y, en una feroz competencia con otros estados por buscar nuevos mercados, fuentes de energía y materias primas, establecerán los principios de un nacionalismo económico que se convertirá en una de las causas de la Primera Guerra Mundial.

La destrucción económica, material y demográfica causada por la guerra junto con los errores cometidos en la resolución de la paz añadieron nuevos elementos de inestabilidad política y social. El triunfo de la Revolución rusa confiere aliento a las reivindicaciones obreras. Los estados surgidos de la Guerra, –los antiguos y los que

resultan de los tratados de paz– se verán desbordados por los nuevos retos.

Todos estos cambios y transformaciones que he tratado de esbozar, agravados por los efectos de la guerra, eran percibidos con desconfianza por las élites dirigentes europeas. Las aspiraciones políticas de amplias capas sociales, la conformación de nuevos partidos políticos de masas y las demandas de democratización ponían en entredicho a los antiguos regímenes liberales y sus sistemas de control social. La “irrupción de las masas”¹ en el panorama europeo finisecular fue visto con pesimismo por los intelectuales representantes de esas élites. Para muchos de ellos era una consecuencia directa de la democracia, de la secularización de la sociedad y de la destrucción de los vínculos sociales basados en la jerarquía. Desde mediados del siglo XIX, filósofos y teóricos europeos comienzan a mostrar un rechazo hacia los ideales de la Ilustración y los valores del liberalismo. El racionalismo es sustituido por nuevas corrientes filosóficas que propugnan lo irracional, lo subjetivo, lo onírico como un vehículo para interpretar la realidad.

Surge también en esta época un nuevo nacionalismo, ligado al pensamiento conservador, que va madurando a lo largo de este periodo que describimos hasta eclosionar en el periodo de entreguerras. La colectividad “como un agregado de individuos” preconizada por la Revolución Francesa da paso a un concepto orgánico de nación. Esta se equipara a un ser vivo cuyas partes deberían actuar en beneficio del todo, independientemente de la voluntad individual. Los valores morales, la justicia, las leyes deben existir solo en pro de la nación. De este modo se niegan los principios que desde la Revolución Francesa aspiraban a ser universales. Las naciones se conciben ahora como compartimentos estancos que actúan solo en beneficio de la colectividad dando lugar a una “auténtica visión tribal de la nación”.²

Las rivalidades territoriales entre los estados occidentales tanto en el continente Europeo como en los imperios coloniales –la guerra Franco Prusiana, los diversos conflictos coloniales y posteriormente la Primera Guerra Mundial– estimularon este nuevo nacionalismo. Las derrotas son percibidas como humillaciones por unas naciones que se repliegan sobre sí mismas. Pedro Carlos González Cuevas ha equiparado la crisis del 98 español a diversas crisis coloniales en distintos países europeos y lo ha establecido como una de las causas del nacimiento de ese nacionalismo de nuevo cuño. Este se integró en la ideología de los nuevos grupos de derecha que nacían en toda Europa a la par del abandono

1 PERFECTO, Miguel Ángel, “La derecha radical española y el pensamiento antiliberal francés en el primer tercio del siglo XX. De Charles Maurras a George Valois”, *Studia Histórica. Hª Contemporánea*, nº 30, Universidad de Salamanca, 2012, pag. 53

2 STERNHELL, Zeev, SZNAJDER, Mario y ASHERI, Maia, *El nacimiento de la ideología fascista*, Madrid, Siglo XXI, 1994, pp. 10-11

del racionalismo por las élites intelectuales y la crítica a la democracia de amplios sectores políticos.³

En Francia los anteriores fenómenos se producirán de forma muy intensa. Es en este país donde intelectuales de derechas, entre los que destacan Maurice Barrès, Charles Maurras y el grupo de Acción Francesa, van desarrollar una ideología de derecha radical crítica con los principios del liberalismo, contraria a la democracia y propugnadora del nuevo nacionalismo integral. La derecha radical no solo ejercerá una gran influencia en la propia Francia, sino que será un referente para las derechas de otros países incluido el nuestro. El surgimiento de esas corrientes intelectuales y políticas del país vecino se contextualiza en los hechos históricos que conforman el particular *desastre* finisecular francés. Sobre Francia se cernía aún la sombra de la derrota en la guerra franco prusiana y el episodio de la Comuna de París cuando, en 1891, se produce el incidente de Fachoda. Por la misma época el caso Dreyfus conmocionaba y dividía a la sociedad francesa.

Una de las características de estos intelectuales es su implicación en la vida política francesa. Sus postulados surgen como reacción a la Tercera República, considerada responsable de la supuesta decadencia del país, y como una toma de partido ante el caso Dreyfus. Con ellos se intentará crear un corpus doctrinal capaz de contrarrestar a la izquierda. Este camino será un ejemplo para la derecha monárquica española de los años treinta.

Maurice Barrès desarrolla a partir de la última década del siglo XIX una teoría del nacionalismo muy en la línea de los valores a los que nos venimos refiriendo. Para Barrès el individuo se encuentra limitado por realidades superiores que se concretan en la colectividad en la que nace. Esa colectividad, la nación, está a su vez condicionada por el devenir histórico. La historia dota a la nación de unos referentes de los que no puede sustraerse. Los individuos no deben y no pueden crear un mundo diferente al legado por la historia que se ha materializado en un solar y unos antepasados. Generación tras generación la colectividad ha de conservar ese legado. Todo debe supeditarse a la realidad nacional. Los valores universales son, como señala González Cuevas comentando a Barrès, una abstracción. No existe una verdad, una justicia o una moral sino que estas se supeditan al interés de la nación.⁴

Charles Maurras, influido en gran medida por el nacionalismo de Barrès, se

3 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, “Las derechas españolas ante la crisis del 98”, *Studia Histórica. Hª Contemporánea*, nº 15, Universidad de Salamanca, 1997, pag. 195

4 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, “Maurice Barrès y España”, *Historia Contemporánea*, nº 34, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 204-205

mostraba preocupado por lo que consideraba una Francia en decadencia con un régimen político dominado por elementos foráneos –judíos, masones, protestantes y extranjeros– que trabajaban contra ella. Maurras criticaba al liberalismo y a la democracia ofreciendo para ellos una alternativa de naturaleza reaccionaria. Su doctrina es una actualización del pensamiento contrarrevolucionario de los siglos XVIII y XIX pasado por el tamiz del positivismo para darle una apariencia de actualidad y de científicidad. En este sentido, Maurras utiliza un método de análisis denominado *empirismo organizador* con el que trata de descubrir las leyes que rigen las sociedades. Estas leyes, al igual que las leyes naturales, son inamovibles. Cualquier intento de cambiarlas se mostraría contraproducente porque atentaría contra la naturaleza de las sociedades que tienen sus propios orden y jerarquía intrínsecas. El sentido último de la doctrina del pensador francés es devolver esos dos atributos a la sociedad francesa y establecer los mecanismos para su conservación.⁵

Para Maurrás el elemento fundamental de las sociedades humanas no es el individuo, sino las distintas asociaciones en las que de forma natural este se organiza. Desde la familia, pieza básica de todas las sociedades, hasta la nación, el vínculo más sólido de las mismas, los individuos adquieren valor en cuanto piezas de estos agregados. El individualismo, la libertad y el subjetivismo eran los elementos que habían roto ese orden natural. Estos se habían introducido en la sociedad francesa desde el Renacimiento, y en particular con la Reforma religiosa, hasta dar lugar al liberalismo, la revolución y la democracia, antesalas de la anarquía. Era, por tanto, necesario actuar y hacerlo rápido para atajar esa deriva. Por ello propone una vuelta a aquellos principios que, para él, constituían la esencia de la nación francesa: la monarquía tradicional y el catolicismo.⁶

Las ideas de Maurrás tuvieron una gran repercusión. Traspasando las fronteras de Francia, se extendieron por Europa y América latina y se adaptaron con relativa facilidad a las distintas realidades nacionales.⁷ En gran medida, esa facilidad de difusión doctrinal se debió a la Acción Francesa. Fundada por un grupo de intelectuales nacionalistas a raíz del caso Dreyfus, se erige a principios del siglo XX en una entidad política y cultural con el principal objetivo de crear una doctrina capaz de contrarrestar el poder de las ideas democráticas y revolucionarias que impregnaban a la sociedad francesa. La organización, que ya publicaba desde sus inicios un boletín, comenzó a publicar el diario *Acción*

5 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, “La recepción del pensamiento maurrasiano en España (1914-1930)”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Hª Contemporánea*, t.3, 1990, pag. 344

6 Idem, pp. 344-347

7 Ver a este respecto: DARD, Olivier, “L’Action Française: une matrice Européenne et transatlantique des droites radicales?”, *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, 30, 2012, pp. 27-46

Francesa a partir de 1908. Este fue uno de los elementos fundamentales para la gran difusión de la ideología de Maurras y de otros intelectuales con no menos influencia.⁸ *Acción Francesa* pretendía ser también el principal instrumento para conseguir un objetivo político: preparar a la nación francesa para el golpe de Estado que, según Maurras, debía acabar con la Tercera República e instaurar una monarquía hereditaria y antiparlamentaria.

Como ya hemos señalado, tras la Primera Guerra Mundial el avance de las ideologías antiliberales se intensifica. Las democracias occidentales habían sido las vencedoras de la guerra y los sistemas parlamentarios se extendieron por las nuevas naciones surgidas en Europa. Pero la democracia comenzó a ser el blanco de las críticas y el centro de una crisis política sin precedentes. René Remond afirma que esta crisis fue “una consecuencia retardada de la Guerra”.⁹ Los problemas derivados de la guerra y el nuevo y conflictivo mapa de Europa se convirtieron en retos demasiado arduos que los estados parlamentarios no fueron capaces de afrontar. Las críticas a los valores en los que se asentaban las democracias arreciaban tanto desde la izquierda revolucionaria, alentada con el ejemplo soviético, como desde la derecha antiliberal. René Remond establece, a grosso modo, dos tipos de democracias postbélicas reprobadas en base a distintas razones. Los viejos regímenes parlamentarios de los países occidentales son criticados porque se consideran obsoletos e incapaces, por ello, de afrontar los nuevos problemas. Las democracias de las jóvenes repúblicas de Europa Oriental eran criticadas por ser regímenes importados que se adaptaban mal a las tradiciones de esos territorios y a las necesidades específicas de los mismos. Se consideraban, además, prematuras porque los nuevos estados carecían de condiciones sociales, culturales y económicas que pudieran adecuarse al parlamentarismo.¹⁰

Así pues, las democracias, abrumadas por los problemas y las nuevas responsabilidades, iban perdiendo credibilidad y, como sugiere González Cuevas, también una parte de su legitimación¹¹ mientras el rechazo al liberalismo se acrecentaba a medida que las consecuencias de la guerra se iban materializando. Las derechas continúan el proceso de radicalización que ya se había iniciado a finales del siglo XIX alentadas, en parte, por unas clases dirigentes cada vez más desconfiadas con los procesos de

8 Pedro Carlos González Cuevas señala a Pierre Gaxote, Robert Vallery Radot, Jules Lemaître y Charles Benoist, entre otros, como los seguidores de Maurras más conocidos e influyentes en la derecha radical española. GONZÁLEZ CUEVAS, “Charles Maurras y España”, *Hispania*, vol. 54, nº188, 1994, pag. 1032

9 REMOND, René “La crisis política en Europa entre las dos guerras mundiales” en *Europa en Crisis. 1919-1939*, Madrid, Pablo Iglesias, 1991, pag. 35

10 Idem, pp. 35 - 36

11 GONZÁLEZ CUEVAS, “Las derechas españolas ante...” pag. 195

democratización política. Esta se consideraba no solo el mecanismo que les hacía ir perdiendo su hegemonía, sino el primer paso en el camino hacia la revolución, allanado además por el ejemplo de la Revolución rusa.

En este contexto se produce la irrupción de una nueva derecha radical y autoritaria, decididamente antiparlamentaria, ferozmente opuesta a las ideologías obreras y ostentadora de un nacionalismo organicista que, con pretensiones de regeneración, era creadora de nuevas mitologías nacionales. Sus bazas más provocativas eran el llamamiento a la movilización de toda la sociedad y el culto a la violencia como medio de transformación, elementos estos que las hicieron muy atractivas para los miembros más jóvenes de las clases medias. También los sectores sociales hegemónicos, que sentían amenazados sus intereses, ven con simpatía estas nuevas ideologías y sus modos de actuación. La derecha liberal tradicional, en pleno proceso de radicalización, y las ideologías nacionalistas y reaccionarias tienen, desde el punto de vista ideológico, mucho en común con estos nuevos grupos lo que facilitará una futura causa común con ellos. El contacto producirá un trasvase importante de elementos ideológicos y formales que conformarán lo que se ha llamado *fascistización de las derechas*.¹²

El régimen de Mussolini con sus aparentes logros políticos y económicos se convirtió en un referente para la derecha europea. Formaciones tradicionalistas, católicas, monárquicas y corporativistas no disimulaban su admiración por el fascismo italiano y su líder, imitados por numerosas dictaduras y regímenes autoritarios en los años veinte y treinta. Francisco Cobo Romero afirma que el fascismo italiano, una vez despojado de “sus ropajes más revolucionarios”, se convirtió en un modelo “exportable y utilizable por las restantes élites políticas del conservadurismo liberal que se hallaban deseosas de reforzar el carácter antidemocrático y antiparlamentario del estado capitalista (...) sin recurrir a las vetustas fórmulas del autoritarismo tradicional”.¹³

12 Sobre el concepto ver, GONZALEZ CALLEJA, Eduardo, “La violencia y sus discursos. Los límites de la «fascistización» de la derecha española durante el régimen de la II República”, *Ayer*, nº 71, 2008, pp. 86-88

13 COBO ROMERO, Francisco, “El franquismo y los imaginarios míticos del fascismo europeo de entreguerras”, *Ayer* Nº 71, 2008, pp. 126-127

2. LAS DERECHAS EN ESPAÑA DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

A finales del siglo XIX España carecía de un gran imperio colonial, mostraba acentuados desequilibrios territoriales y su desarrollo industrial era mucho más modesto que el de las grandes potencias europeas. Durante el siglo XX su evolución histórica presentó algunas particularidades con respecto a los países de su entorno entre las que podríamos destacar la neutralidad en la Primera Guerra Mundial, el desarrollo de una cruenta guerra civil y la no beligerancia en la Segunda Guerra Mundial. A pesar de esto, nuestro país participó de los fenómenos que hemos venido describiendo. Que los pensadores reaccionarios franceses hayan tenido una influencia importante en las derechas españolas o que el régimen de Mussolini haya sido objeto de admiración por gran parte de los políticos e intelectuales de derechas a partir de los años veinte son claros indicios de la inmersión española en el contexto europeo. Las novedades intelectuales de la derecha francesa y la praxis política de Mussolini pasaron, adaptadas a las particularidades españolas, al discurso ultranacionalista y autoritario español en el primer tercio del siglo XX.

Con frecuencia se ha afirmado que nuestra crisis del 98 y sus consecuencias ideológicas y políticas no fueron específicamente españolas. En fechas cercanas los países de nuestro entorno vieron desastres coloniales semejantes. Ya se ha señalado que en Francia a las cuestiones coloniales se añadieron otros graves episodios, como los derivados de la derrota en la Guerra franco-prusiana y el caso Dreyfus. Al igual que en otros países europeos, la crisis del 98 tuvo importantes consecuencias que pusieron en entredicho el funcionamiento y la validez del régimen político español y abrieron nuevos caminos a la reflexión ideológica y doctrinal de todo el espectro político y, en particular, de todas las familias que constituían la derecha española.

En un siglo XIX caracterizado por la inestabilidad, la Restauración significó para España la implantación de un régimen liberal capaz de producir un equilibrio de la actividad política durante algunas décadas. Lo cierto es que se trataba de un régimen cimentado en principios muy conservadores con un sistema democrático sumamente restrictivo. Los partidos que se turnaban en el poder no eran partidos de masas ni representaban realmente los intereses de una clase social concreta. El sistema electoral, basado en el clientelismo y sistemáticamente fraudulento, vetaba el acceso a los órganos institucionales de otros grupos sociales o ideológicos cuyo número y fuerza fueron aumentando al calor de las dinámicas económicas y políticas. El sistema, inmovilista por

definición, tuvo que enfrentarse a críticas que fueron arreciando a lo largo de todo el periodo.

La reflexión sobre las debilidades de España y la crítica de su sistema político venía produciéndose desde antes de los acontecimientos del 98, sobre todo en ámbitos intelectuales. La crisis colonial acentuó el desencanto de la intelectualidad española y lo extendió a gran parte de la sociedad. El elemento más característico que produjo la conmoción dejada por el desastre colonial fue lo que se ha dado en llamar *regeneracionismo*. Construcción intelectual o proyecto político, el término comenzó a ser de uso común en la España posterior al 98. Para pensadores como Joaquín Costa, el término iba unido a una crítica de la Restauración a la que se considera responsable de los fracasos coloniales y de la ralentización del desarrollo económico y social de nuestro país. Sin adscribirse a una ideología concreta, Costa clama por el saneamiento de un sistema cuya efectividad representativa se hallaba maleada por el caciquismo y el sistema electoral falseado.

Joaquín Costa tuvo una enorme influencia en los intelectuales y en el devenir político posterior al desastre. La generación del 98 tomará mucho de los planteamientos regeneracionistas de Costa enriqueciéndolos desde diversos puntos de vista que abarcaban tanto las cuestiones estéticas como la reflexión filosófica y el pensamiento político. La obra de los autores de la generación se encuentra en la órbita del pensamiento europeo finisecular. La crisis del positivismo, aunque con retraso, había ido penetrando en España y los intelectuales del 98 conocían las nuevas tendencias. La crítica a la Restauración de los autores del 98 implicaba un rechazo al liberalismo que identificaban con las prácticas caciquiles. El sistema político, inmovilista y desligado de la realidad, era incapaz de devolver a España los esplendores del pasado y mostraba una carencia de ambiciones futuras. Algunas de las principales figuras del 98 –Azorín, Unamuno, Maeztu– evolucionaron, de la mano de estos planteamientos, desde posiciones liberales, anarquistas o socialistas hacia planteamientos antiliberales y tradicionalistas influidos, sin duda, por el ambiente de antirracionalismo y vitalismo filosófico europeo.¹⁴ Se ha señalado la influencia de Maurras en la trayectoria de Azorín¹⁵ y, aunque no parece que haya habido una influencia directa, se pueden apreciar ciertas similitudes entre algunos elementos del nacionalismo barresiano y el concepto de *intrahistoria* desarrollado por Unamuno así como en el nacionalismo de Maeztu.¹⁶

14 PERFECTO, Miguel Angel, “La derecha radical...”, pag. 55

15 Idem., pag. 53 y GONZÁLEZ CUEVAS, “La recepción del ...”, pp. 350-351

16 GONZÁLEZ CUEVAS, “Maurice Barres ...”, pp. 216-217

Desde el punto de vista político, el desastre del 98 tuvo una enorme influencia en las diversas corrientes derechistas en nuestro país y en la evolución política del sistema. Entre las distintas familias de la derecha española en la transición del siglo XIX al XX existían diversas similitudes en lo teórico y es, quizás, la praxis política lo que nos permite identificarlas. Además, los distintos grupos de derechas no constituían departamentos estancos. A lo largo de todo el periodo de la Restauración y sin duda favorecido por las afinidades doctrinales, existió un trasvase de personas e ideas entre unas corrientes y otras.

Religión y monarquía son los elementos más destacados en los planteamientos de todos los grupos de derecha durante la época a la que nos referimos. El providencialismo, más o menos manifiesto, así como diversas interpretaciones de la realidad mediatizadas por el catolicismo están presentes en casi toda la derecha durante la época de la Restauración. Una Iglesia apenas mermada por la Reforma, las revoluciones o las políticas liberales y una población abrumadoramente católica eran los elementos que permitieron mantener el catolicismo como una seña de identidad nacional. El otro pilar ideológico, la monarquía –de una u otra dinastía–, era consecuencia directa del discurso político católico. Los hitos históricos de esplendor católico, convertidos en mito por la Iglesia –la reconquista, la contrarreforma, la evangelización de América, la Inquisición...– coincidían también con la hegemonía de la monarquía por lo que ambas iban indisolublemente unidas.

González Cuevas ha señalado en numerosas ocasiones el retraso del asentamiento del nacionalismo integral en España. La debilidad de un sentimiento nacional se debía en parte a la pobre cohesión territorial de un país de escasa industrialización, heterogéneo desarrollo socioeconómico y deficientes comunicaciones. A esto habría que añadir el reforzamiento de los nacionalismos catalán y vasco, consecuencia también de la reflexión y la crítica al sistema político surgidos tras la crisis. La ausencia de elementos externos que pudieran favorecer la asunción de un fuerte sentimiento patriota, como habían sido los proyectos coloniales de algunos países, completaría el cuadro del nacionalismo español a finales del siglo XIX.¹⁷ A pesar de esto, desde hacía mucho tiempo el pensamiento reaccionario y conservador suplía estas carencias con la idea del catolicismo como principio de cohesión nacional.

En las últimas décadas del siglo Marcelino Menéndez Pelayo, recogiendo ese principio, realizó una formulación del nacionalismo español que caló en todos los sectores de la derecha. Influído por el concepto alemán de *volksgeist*, definió la nación española

17 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, *Historia de las derechas españolas. De la Ilustración a nuestros días*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, pag. 190 y “Las derechas españolas ante la crisis del 98”, op. cit., pp. 201-202

como un conjunto orgánico conformado por el catolicismo que pasa a convertirse en su valor espiritual. España y su ser católico, salvaguardado por la Iglesia, constituyen una unidad esencial e indisoluble. En relación con este concepto, Menéndez Pelayo enunciaba su idea de la historia de España según la cual las épocas de esplendor se corresponderían con una vigencia de esa realidad esencial mientras que las de decaimiento se relacionaban precisamente con la ruptura del alma católica de España. Esa misma idea explicaría la decadencia finisecular. En el siglo XVIII la penetración de las ideas ilustradas trae consigo la disolución de la identificación de la nación española y su esencia católica. Como consecuencia, durante el siglo XIX el liberalismo había propiciado la pérdida de peso de la Iglesia como directora ideológica y moral de la nación lo que habría llevado al ocaso de la misma. Esta formulación, claramente emparentada con el nacionalismo maurrasiano, fue fundamental en el desarrollo de la derecha durante la época que nos ocupa y está en la base de lo que a lo largo del siglo XX se denominará nacionalcatolicismo.¹⁸

2.1 El Partido Conservador dinástico

El gran bastión de la derecha restauracionista, el Partido Conservador, era, junto con el Partido Liberal, el grupo de mayor influencia política por cuanto el sistema propiciaba el turno de ambos en el poder. Compuesto con los restos de los partidos conservadores isabelinos, la impronta de Cánovas fue decisiva en su desarrollo político e ideológico. Con un talante pragmático, Cánovas había incorporado algunos de los elementos del liberalismo, ya asentados en las sociedades europeas, que conjugaba con los principios tradicionales mediante el concepto de *constitución interna*. Esta se definía como el conjunto de fundamentos inherentes a la nación que habían operado históricamente y que debían estar presentes en la constitución escrita. No se cuestionaba, por ejemplo, la existencia teórica de la soberanía nacional pero sí la importancia del monarca y de las Cortes en su ejercicio, según la tradición histórica de España. De esta manera, la monarquía, por encima de cualquier institución, se convertía en la piedra angular de la ideología del partido y del sistema de la Restauración. Para el Partido Conservador el catolicismo era también un elemento fundamental. Desde un punto de vista práctico, la Iglesia era vista como un sostén del sistema por su capacidad de dotar de principios y moralidad a gran parte de la población. En gran medida, también se consideraba la

¹⁸ SAZ CAMPOS, Ismael, *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2003, pp. 69-70

solución a los problemas sociales.¹⁹ Esas bases ideológicas, a caballo entre la modernidad y los principios tradicionales, permitieron al partido absorber a elementos provenientes tanto del liberalismo como de los sectores del tradicionalismo. En los últimos años del siglo XIX el partido estaba compuesto por diversas facciones organizadas en torno a líderes, desde los más reformistas de la facción de Silvela hasta sectores ultracatólicos, muy cercanos al tradicionalismo, encabezados por Alejandro Pidal y Mon.

Tras el desastre del 98 el Partido Conservador tuvo que asumir los retos que le planteaba una opinión pública fuertemente imbuida de regeneracionismo. Muchos notables tomaron conciencia de la necesidad de una reforma que adaptara al partido, al régimen y al propio Estado a las nuevas demandas de modernización. Entre los diversos intentos de reforma que acomete el partido desde el gobierno destacan los de Antonio Maura cuya personalidad política tendrá gran influencia en la derecha.

Profundamente católico y liberal, Maura se caracterizaba por un “conservadurismo dinámico y agresivo”²⁰ muy penetrado por el regeneracionismo. Su reformismo, no exento de conceptos autoritarios, se concretaba en lo que él mismo llamó la *revolución desde arriba* como mecanismo para frenar la caída de un sistema acosado por el empuje de nuevos grupos sociales e ideológicos organizados. Tomando como modelo el sistema británico, pensaba que la democratización del régimen era necesaria para adaptarlo a los nuevos tiempos. Para ello veía necesario acabar con el caciquismo y crear un partido con una mayor base social. Sin embargo, sus intentos de saneamiento y modernización fracasaron. Las causas estaban, en gran medida, en el propio Partido Conservador ya que algunas facciones del mismo no siempre aceptaban de buen grado las reformas. No era fácil tampoco acabar con el caciquismo, única base sustentadora del partido. Además, los problemas de orden público, y en particular los sucesos de la Semana Trágica, fueron gestionados por Maura y sus gobiernos con una dureza que contribuyó a su caída y a un reforzamiento de su rival, el Partido Liberal.²¹

Después de Maura, el Partido Conservador siguió las dinámicas restauracionistas incapaz de gestionar los cambios que los tiempos imponían. Las corrientes críticas con el liberalismo e inclinadas hacia el autoritarismo no tardarían en llegar.

19 GÓMEZ OCHOA, Fidel, “Ideología y cultura política en el pensamiento de Antonio Cánovas del Castillo”, *Revista de Estudios Políticos*, nº108, 2000, pag. 153

20 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, María Jesús, “¿Un conservador moderno? Antonio Maura, un retrato impresionista”. *Bulletin d' Histoire Contemporaine de l'Espagne* nº 10, diciembre de 1990, Universidad de Pau, pag. 15

21 GIL PECHARROMÁN, Julio, “Notables en busca de masas: el conservadurismo en la crisis de la Restauración”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Hª Contemporánea*, t. 6, 1993, pag. 237

2.2 Los tradicionalistas

De honda raigambre antiliberal y ultracatólica, el tradicionalismo era la otra familia de la derecha política a finales del siglo XIX. González Cuevas define su ideología como “una teología política que intenta la sistematización del hecho religioso como legitimador de la praxis política”.²² Las bases ideológicas se cimentan en un arraigado antiliberalismo y en la defensa de una monarquía de legitimación divina y de carácter patriarcal. El movimiento legitimista español –carlismo–, del que se hablará luego, se incluye en esta familia política pero también en ella se encuentran otras corrientes como los neocatólicos de la época isabelina o la Unión Católica de Alejandro Pidal y Mon. Estos últimos nacen al margen de la cuestión dinástica, más como una reacción contra los avances del liberalismo y sus políticas secularizadoras. La Unión Católica se acabará introduciendo en el Partido Conservador en la década de los ochenta mostrando un talante mucho más posibilista que el carlismo.

Los trasvases de ideas y personas entre las distintas ramas del tradicionalismo han sido frecuentes desde mediados del siglo XIX. Ya a partir de 1840 las aportaciones del pensamiento de Balmes y Donoso Cortés habían producido una renovación ideológica en el seno del carlismo. A finales de la década de los sesenta entrarán en sus filas Candido Nocedal y Antonio Aparisi y Guijarro, dos intelectuales procedentes del neocatolicismo que darán impulso doctrinal al movimiento.²³ La derrota de 1876, la estabilidad del régimen restauracionista y la paulatina aceptación del mismo por parte de la jerarquía católica gestan un cambio en el movimiento carlista. La intervención en la vida política, constituyéndose como partido y participando en los comicios, le impulsa a valerse de instrumentos relacionados con el ejercicio electoral, como la propaganda a través de la prensa, el mitin e, incluso, los mecanismos electorales fraudulentos. Todo ello nos habla de una postura posibilista que entra en contradicción con los propios principios del movimiento pero que, a pesar de que llevó al carlismo a una cierta evolución organizativa, no le despojó de su carácter minoritario con limitados apoyos sociales.²⁴

22 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, *Historia de las...* op. cit., pag. 45

23 BLINKHORN, Martín, *Carlismo y contrarrevolución en España. (1931-1939)*, Barcelona, Critica, 1979, pag.42

24 Sobre los movimientos adaptativos del carlismo son interesantes: CAPISTEGUI, Francisco Javier “Paradójicos reaccionarios: la modernidad contra la República de la Comunión Tradicionalista”, *El Argonauta español* [En línea], septiembre del 2012, consultado el 27 de octubre de 2015, URL: <http://argonauta.revues.org/1409> y ESTEVE MARTÍ, Javier, “El carlismo ante la reorganización de las derechas. De la Segunda Guerra Carlista a la Guerra Civil” *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, nº 13, 2014, pp. 119-140

A partir de 1888 se incrementará su debilidad política con la escisión de un sector encabezado por Ramón Nocedal y apoyado en *El Siglo Futuro* que discrepaban del carlismo oficial y del propio Carlos VII por su apego a las tesis posibilistas. El *integrismo*, como pasó conocerse el grupo escindido, se caracterizó por una crítica severa al liberalismo que no le impidió participar en el sistema electoral a partir de 1891.²⁵

Blinkhorn interpreta las críticas carlistas a la Restauración durante los años noventa como una de las más tempranas muestras de regeneracionismo en España. Pero, y en esto se diferenciaban de la derecha canovista, el regeneracionismo no debía consistir en reformar el sistema político, sino en su completa transformación mediante una vuelta a las estructuras preliberales. Para ellos la crisis del 98 no era la consecuencia del mal funcionamiento de la Restauración, sino de la implantación del liberalismo en nuestro país.²⁶ En consonancia con esta interpretación, a finales de siglo el carlismo volvió a ensayar, sin éxito, la vía insurreccional. Algunos sectores buscaron incluso el apoyo del general Weyler cuya actuación en Cuba, donde había sido capitán general, se consideraba heroica. Este movimiento hacia la insurrección prueba que el posibilismo carlista no había dormido totalmente su lado subversivo.²⁷

Quizás lo más significativo del carlismo en este periodo sea la actualización doctrinal conferida al movimiento por Vázquez de Mella que había introducido aspectos de las nuevas ideologías europeas –autonomía regional, organización corporativa– y de las encíclicas de León XIII.²⁸ De esta manera el carlismo se iba acercando a las corrientes de pensamiento reaccionario tan en boga en Europa. En 1919 Vázquez de Mella y algunos seguidores decidieron romper con carlismo oficial y fundaron el Partido Católico Tradicionalista, de vida efímera. Las causas fueron algunas diferencias entre el ideólogo y el pretendiente al trono, en aquella época don Jaime de Borbón, entre las que destacó la marcada germanofilia del primero frente a la aliadofilia del segundo.

La labor doctrinal de Vázquez de Mella será continuada y sistematizada por Víctor Pradera. Con ambos el carlismo realzó las cuestiones ideológicas por encima de las dinásticas y, de la mano de Pradera, reforzó en su ideario un nacionalismo hispano deudor

25 CANAL, Jordi, “Las «muertes» y «resurrecciones» del carlismo. Reflexiones sobre la escisión integrista de 1888”, *Ayer*, nº 38, 2000, pp. 126-127

26 BLINKHORN, Martin, op. cit., pag. 63

27 CANAL, J., “La violencia carlista tras el tiempo de las carlistadas: Nuevas formas para un viejo movimiento”. En JULIÁ, Santos (dir.), *Violencia política en la España del siglo XX*, Madrid, Taurus, 2000, pp. 39-40. Weyler, curiosamente, había sido distinguido en 1878 por sus servicios al régimen en la última guerra carlista.

28 González Cuevas ve en Vázquez de Mella influencia de Maurras y del integralismo lusitano, vid. GONZÁLEZ CUEVAS, *Historia de las...* op. cit., pag. 201

de Menéndez Pelayo y crítico con los nacionalismos periféricos, que buscaba sus esencias combinando “referentes nacionalistas preliberales con la idea de la esencialidad católica de España.”²⁹ El carlismo dejó de ser residual para convertirse en un movimiento ampliamente respetado por las otras familias de la derecha española. Durante el primer tercio del siglo XX la propia actitud de Víctor Pradera que, como se verá, participó de otros proyectos políticos ajenos e incluso llegó a colaborar con la Dictadura de Primo de Rivera, será una muestra no solo de esa nueva faceta del carlismo, sino también del propio giro antiliberal de otros sectores de la derecha. En este sentido, Blinkhorn afirma que desde principios del siglo XX “los principios carlistas tal como los desarrollaron Aparisi, Cándido Nocedal y Vázquez de Mella, llegaron a formar la principal fuente ideológica de la derecha antiliberal española.”³⁰

2.3. El movimiento católico

También en la transición del siglo XIX al XX se produce un fenómeno, conocido como *la movilización de los católicos*, que tendrá una enorme influencia en la conformación de la derecha de los decenios posteriores. Durante el siglo XIX, aunque con lentitud, la Iglesia había ido perdiendo parte de su potencial económico y de su influencia en la sociedad española. Sin embargo, la Restauración produjo un clima que propició su recuperación tanto por el carácter conservador e ideológicamente católico del régimen como por la propia acción de los gobiernos conservadores. Durante el periodo la Iglesia vio incrementada su influencia social mediante el avance de la enseñanza religiosa, la proliferación de la actividad editorial y de las actividades relacionadas con la asistencia social. A pesar de esto, las medidas secularizadoras llevadas a cabo por los gobiernos liberales dieron a la Iglesia una autopercepción de que estaba siendo acosada. El anticlericalismo, uno de los referentes ideológicos de las izquierdas durante todo el periodo, pasó con fuerza de los medios intelectuales al ámbito popular desde finales de siglo. Muchas manifestaciones de protesta callejera se convirtieron en exaltadas muestras de anticlericalismo violento, como el motín de Zaragoza de 1890 o la Semana Trágica de Barcelona de 1909. Sin duda, estos y otros acontecimientos acrecentaron en la Iglesia esa sensación de hostigamiento.³¹

29 ESTEVE MARTÍ, Javier, op. cit., pag. 129

30 BLINKHORN, Martin, op. cit., pag. 51

31 DE LA CUEVA MERINO, Julio: “Católicos en la calle: la movilización de los católicos españoles, 1899-1923”, *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº3, 2000, pag. 56

Una de las críticas de los intelectuales de izquierda a la Iglesia católica era la pobreza de su discurso y la poca capacidad de sus ideólogos para actualizarlo. La Iglesia española se encontraba anclada en la ortodoxia católica antiliberal en la cual la mentalidad integrista, aun después de la desaparición del Partido Integrista, seguía teniendo mucho peso. En su seno apenas se habían producido un debate que permitiera vislumbrar una posible convivencia con los nuevos tiempos. González Cuevas destaca, sin embargo, la figura de Menéndez Pelayo que, como vimos, se había convertido en un referente para políticos católicos adscritos al liberalismo como Maura, destacados intelectuales del tradicionalismo como Vázquez de Mella y figuras llamadas a construir el influyente catolicismo del futuro como Ángel Herrera Oria.³²

La crisis del 98 propició en el seno de la Iglesia un incremento de la movilización. Los católicos, bajo la dirección del clero, ensayaron unos procedimientos con los que pretendían dar respuesta a los requerimientos de los nuevos tiempos y ganar la influencia social y política que juzgaban se les estaba escapando. La movilización católica en el cambio de siglo no tuvo un carácter político aunque, siguiendo las directrices de León XIII, aspiraba a tenerlo.³³ Se trataba, más bien, de una movilización social que utilizó como estrategia tanto el incremento de las manifestaciones públicas de piedad como los congresos catequísticos, las ligas de apoyo electoral o, incluso, la protesta callejera. Este último cauce, eminentemente democrático, entraba en contradicción con su propio discurso antiliberal. Los católicos se encuadraron en asociaciones de carácter propagandista, caritativo, o de defensa obrera. La prensa católica creció mucho en el periodo con revistas como la jesuita *Razón y Fe*, o *El Debate*, periódico de tirada nacional, que llegaría a ser un agente ideológico fundamental para los católicos en el primer tercio del siglo XX.

Precisamente este periódico nace ligado a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP) que estaría llamada a ser el órgano principal entre los activistas católicos durante los años veinte y treinta. Vinculada a Herrera Oria, la organización surge con la voluntad de crear una ideología católica actualizada e imbuida de la doctrina de las encíclicas papales. Formar a futuras generaciones de intelectuales, políticos y, en general, hombres influyentes dentro del ámbito católico se convirtió en el principal de sus retos.³⁴ La asociación fue, en definitiva, un ente capaz de lanzar el movimiento católico al juego político con el objetivo de contrarrestar a una izquierda cada vez más pujante y más

32 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, *Historia de las...* op. cit., pp. 226-227

33 MONTERO, Feliciano, "El movimiento católico en la España del siglo XX. Entre el integrismo y el posibilismo", en DE LA CALLE VELASCO, M^a Dolores y REDERO SAN ROMÁN, Manuel (coord.), *Movimientos sociales en la España del siglo XX*, 2008, Universidad de Salamanca, pp. 175-178

34 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, *Historia de las...* op. cit., pag. 229

ideologizada.

2.4. El maurismo

En el segundo decenio del siglo XX se abre espacio en la derecha española un grupo que va a mostrar ciertos rasgos innovadores iniciando el camino hacia la radicalización desde una perspectiva más en línea con el pensamiento de las nuevas derechas europeas. Se trata del maurismo, surgido en 1913 como una escisión del Partido Conservador.

Tras los sucesos de la Semana Trágica en 1909, la protesta de la izquierda y la presión ejercida por el Partido Liberal inclinan al Rey a entregar el poder a éste último y retirar su apoyo a Maura que se ve forzado a dimitir. Maura se mostró, a partir de ese momento, poco proclive a transigir con las bases de su propio proyecto conservador de regeneración del régimen, lo que hizo difícil encontrar acuerdos que permitieran al Rey y al Partido Liberal mantener el mecanismo de turno en el poder. Un sector del Partido Conservador, crítico con la actitud inmovilista de su líder, comenzó a retirarle su apoyo y Maura decidió dimitir de la jefatura del partido y abandonar la actividad política. Casi inmediatamente las facciones conservadoras que aún le apoyaban inician, de la mano de Ángel Ossorio y Gallardo, el proyecto de disensión.

Hay muchas formas de encasillar el maurismo. Desde el punto de vista de las familias de la derecha española, el maurismo no forma parte del conservadurismo liberal, aunque surja de él, ni de la derecha tradicionalista en cualquiera de sus manifestaciones aunque, en muchas ocasiones, tratara de acercarse a ella. Los autores no dudan en definir al maurismo como el grupo precursor de la derecha radical española que se desarrollará en décadas sucesivas.³⁵ Su proyección de futuro, sus métodos de propaganda y organización así como la posterior evolución de algunos de sus líderes, influidos por las nuevas ideologías y experiencias políticas europeas, acercan al maurismo a la derecha radical. Pero al mismo tiempo el maurismo es una reacción regeneracionista, –Tusell sostiene que es el “más caracterizado”³⁶ de los movimientos regeneracionistas– que surge dentro del partido conservador y, en ese sentido, se nos muestra muy ligado a los grupos clásicos de la

35 Así lo hacen TUSELL, Javier y AVILÉS, Juan: *La derecha española contemporánea. Sus orígenes: el maurismo*. Madrid, Espasa Universidad, 1986, pag. 18; GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores subversivos. La derecha autoritaria Alfonsina (1913-1936)*, Madrid, Eudema, 1994, pp. 15-16; “Notables en busca de... op. Cit., pag.24; GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, *Historia de las...op. cit.*, pp. 231-232; PERFECTO, Miguel Angel, “La derecha radical...”, pp. 60-61

36 TUSELL, Javier y AVILÉS, Juan, op. cit., pag. 361

derecha española. Además, el maurismo nunca se despojará de los aspectos comunes que ya hemos visto en todas las familias de la derecha: la monarquía y la religión como elementos básicos e inherentes a la tradición española. Por ello, la crítica al liberalismo que esgrimirán algunos grupos del maurismo en sus primeros tiempos está más emparentada con el antiliberalismo tradicionalista que con, por ejemplo, el antiliberalismo maurrasiano. La paulatina influencia del pensamiento y las prácticas políticas foráneas irán cambiando, en cierta medida, este apego del primer maurismo a los patrones del pensamiento de la derecha tradicional. Es interesante, en este sentido, la reflexión de González Cuevas para quien la derecha radical nunca acabó de arraigar en nuestro país debido al enorme peso ideológico del catolicismo que apenas hizo visible otras alternativas teóricas entre las que el autor destaca el positivismo, el socialdarwinismo o la filosofía de Nietzsche.³⁷

Aunque el maurismo nunca fue un bloque ideológicamente homogéneo, algunos aspectos sí eran compartidos por todas las tendencias que desde bien temprano comenzaron a dibujarse en su interior. El grupo se definía por una clara pretensión de alejarse del Partido Conservador dinástico. Desde el punto de vista organizativo, se articula, al margen de las clientelas y de los caciques, en comités locales presididos por un comité central. Distanciarse de los métodos del Partido Conservador suponía también buscar respaldados en una amplia masa popular. Por ello, hacer hincapié en un profundo confesionalismo era no solo un elemento esencial de su ideología, sino también una estrategia para atraerse a la militancia católica e incluso a sectores del tradicionalismo.

Una de las cuestiones planteadas por el maurismo como medida regeneradora era una cierta descentralización administrativa y la consideración de la autonomía de las regiones históricas; todo ello sobre la base de una profesión de fe en el nacionalismo español. Sin embargo, el final de la Primera Guerra Mundial incentivó las aspiraciones autonomistas en Cataluña y un sector del maurismo cambió el discurso de la transigencia regionalista por una condena de las reivindicaciones autonomistas tanto en Cataluña como en el País Vasco. Comienza a ganar terreno, como contraposición, un discurso de exaltación nacionalista que Tusell y Avilés consideran el primer paso en la radicalización del maurismo.³⁸

En su articulación como grupo político tuvieron una gran importancia las juventudes mauristas lideradas por Antonio Goicoechea. Las juventudes fueron el elemento más activo desde el punto de vista propagandístico. Su aspiración era llevar el mensaje del

37 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, *Historia de las...* op. cit., pag. 47

38 TUSELL, Javier y AVILÉS, Juan, op. cit., pp. 166-169

maurismo a la calle de acuerdo con la estrategia de ampliar la base popular del partido. Esta vertiente de reclamo externo con el propósito de buscar apoyos, inusual hasta el momento en la derecha española, ha contribuido a caracterizar al movimiento como precursor de la derecha radical. Por otra parte, las juventudes serán también, como se verá, el sector en el que se aglutinarán los elementos ideológicamente más radicales convirtiéndose en “semillero de futuros dirigentes de la derecha autoritaria”.³⁹

Otro aspecto que aleja al movimiento del Partido Conservador es su visión particular del monarca. Ya hemos hablado de que el segundo punto fundamental de la ideología del maurismo, común a todas las familias de la derecha, era la defensa de la monarquía. Sin embargo, el maurismo nacía con reticencias hacia Alfonso XIII al que no se le perdonaba una supuesta extralimitación en el uso de sus atribuciones y su actitud para con el mentor del grupo, Antonio Maura. Por otra parte, y esto constituye lo más importante, el grupo era muy crítico con el sistema de la Restauración y, en ese sentido, presentaron su programa de actuación como una continuación de la inacabada *revolución desde arriba* que a su líder no se le había dejado culminar.

Aunque todo el maurismo coincidía en reconocer el liderazgo de Antonio Maura, la actitud de éste nunca fue de una plena identificación con el movimiento. La causa de esta postura residía en su firme confianza en el bipartidismo como única vía de reformar el sistema. Maura prefería ser el líder de un Partido Conservador unido y dispuesto a llevar a cabo su programa que liderar una escisión del mismo, caracterizada por disparidades ideológicas algunas de las cuales contrastaban con su propio perfil más ligado al conservadurismo clásico.⁴⁰ Maura nunca llegó a actuar como líder ni dio pasos para acordar con sus seguidores un programa concreto. Su actitud, poco más que la de un líder nominal, fue una de las causas de la rápida división del movimiento y de la dispar evolución posterior de sus miembros.⁴¹

En los primeros años los proyectos del maurismo se encuadraban en el liberalismo conservador y regeneracionista esgrimido por Antonio Maura desde la última década del siglo XIX. Sin embargo, las circunstancias internacionales, en especial las relacionadas con las consecuencias de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución rusa, así como las nacionales fueron dando paso a una evolución en el seno del partido. En España la conflictividad social y los acontecimientos de 1917 marcaron un punto de inflexión en la salud del régimen, que se sumió en una profunda crisis política. Se buscó una salida en el

39 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...* op. cit., pag. 14

40 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, María Jesús, op. cit., pag. 20

41 TUSELL, Javier y AVILÉS, Juan, op. cit., pag. 355

consenso de las distintas facciones de los partidos turnantes mediante gobiernos de concentración. El fracaso de esta experiencia, en la que los mauristas llegaron a participar en alguna ocasión, acrecentó la desconfianza en el régimen y en el liberalismo en general, que se juzgaba incapaz de resolver los problemas internos. Las tendencias ideológicas en el seno del maurismo acabaron convirtiéndose en fracturas. Mientras que un sector esperaba que las soluciones vinieran de plantar cara a los problemas sociales mediante la doctrina de la Iglesia, el otro preconizará la dictadura como posible solución.

Una de las corrientes que se perfila en el interior del maurismo, la encabezada por Ángel Ossorio y Gallardo, tenía como objetivo crear un partido de inspiración confesional que aglutinara al activismo católico; de hecho, muchos simpatizantes de esta tendencia se reclutaron en la ACNP. Ideológicamente se apoyaba en la doctrina social de la Iglesia, en los teóricos de la democracia social y, en particular, en la experiencia del Partido Popular italiano. Ossorio pensaba que la aplicación de las doctrinas organicistas de la Iglesia podría contribuir a aumentar la base representativa del sistema liberal español, que nunca dejó de defender.⁴² En este mismo sentido, sostenía la aplicación de una política social de inspiración católica, que había sido una de las bases del maurismo a la hora de su nacimiento. Sin embargo, ante este punto, básico en su programa, Ossorio y Gallardo se encontró con la relativa indefinición del resto del grupo lo que acabó por alejarlo definitivamente del maurismo y del propio Antonio Maura. En 1922 el político católico, junto con una fracción del partido en la que se integraba Leopoldo Calvo Sotelo, el conde de Vallellano y Genaro Poza, entre otros, se involucra en la creación del Partido Social Popular. De vida efímera, el partido fue apoyado por amplios grupos católicos partidarios de las doctrinas accidentalistas de la Iglesia a los que se unió un sector del maurismo encabezado por Víctor Pradera. La presencia de este último nos muestra el posibilismo del que hacían gala ciertos sectores del carlismo.

El otro sector gravitaba en torno a las activas juventudes del maurismo y a su líder, Antonio Goicoechea. Su propuesta para llevar a cabo la regeneración del sistema se acercaba más al autoritarismo que a la democracia cristiana. Goicoechea, también influido por el catolicismo social, va a ir acercándose a los presupuestos del nacionalismo integral y mostrando una crítica creciente al liberalismo, fruto de su contacto con las doctrinas de la Acción Francesa y Maurras.⁴³ La crítica a la Restauración no era solo el rechazo de un

42 FERNÁNDEZ RIQUELME, Sergio, “Ángel Ossorio y Gallardo ante la «Solución Corporativa» (1913-1931) El impacto histórico de la representación política del trabajo”, *Historia Constitucional. Revista Electrónica de Historia Constitucional*, nº10, 2009 [En línea], consultado el 22 de septiembre de 2016. <http://www.historiaconstitucional.com>, pp. 182-185

43 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C, “Antonio Goicoechea: Político y doctrinario monárquico” en *Historia y*

sistema representativo falseado por el caciquismo. El miedo a la revolución social amplía la crítica a las propias bases liberales del sistema que ha permitido políticas democratizadoras y secularizadoras. En este mismo sentido, este sector del maurismo va a alejarse paulatinamente de la doctrina social de la Iglesia y a inclinarse por una política de prevención a los asaltos de la izquierda con el objetivo de mantener el orden social. Para ello nada mejor que un régimen con un ejecutivo reforzado y una representación social orgánica en las instituciones. Estos planteamientos nos acercan a la defensa de un poder fuerte o, como poco, a un rechazo en plano del liberalismo. Para Gil Pecharromán este sector del maurismo constituye el antecedente de lo que será la derecha radical monárquica de los años treinta.⁴⁴

2.5. La Dictadura de Primo de Rivera y su influencia en las derechas

La Dictadura de Primo de Rivera fue un hito más en el proceso de radicalización política de las derechas españolas. No solo supuso el primer intento de superación del parlamentarismo liberal, sino también la colaboración de diversos sectores de la derecha al servicio de un proyecto común. Además, la Dictadura ensayó una sistematización doctrinal –esta vez al servicio de un régimen y no de un grupo político– superadora de los valores tradicionalistas que, como se ha ido viendo, constituían, en mayor o menor medida, el esqueleto teórico de las diversas derechas españolas.

Las políticas regeneradoras llevadas a cabo en el marco de la Restauración se habían mostrado ineficaces. La derecha culpaba muy pronto al sistema liberal de la imposibilidad de la regeneración del país. Goicoechea y el ala radical del maurismo habían planteado, como se ha visto, la necesidad de un ejecutivo fuerte dando nuevo aliento a la idea costista del cirujano de hierro. La inestabilidad social derivada de los problemas económicos de postguerra y el fantasma de la revolución soviética reafirmaron en esa idea a cada vez mayor número de sectores políticos de la derecha y a crecientes capas de la población. El Ejército, que mediante los pronunciamientos había sido un agente de intervención política durante el siglo anterior, retomó la idea de su papel como intérprete de la voluntad popular.⁴⁵

El régimen de Primo de Rivera nacía sin ideología pero asumiendo el discurso

política. Ideas, procesos y movimientos sociales, nº 6, 2001. pp. 164-169

44 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...* op. cit., pag. 18

45 GONZALEZ CALBET, María Teresa. *La Dictadura de Primo de Rivera. El Directorio Militar*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1987, pp. 48-49

regeneracionista llevado a cabo, esta vez al margen del parlamento, por un dictador que se consideraba a sí mismo la encarnación del cirujano de hierro. No necesitaba más definición la Dictadura en esos primeros momentos porque su función estaba llamada a ser transitoria. Este proyecto nebuloso y la amalgama de apoyos políticos de la que se nutrió la Dictadura en sus primeros momentos propiciaron unas bases definidoras muy laxas, que Gómez-Navarro cifra en “nacionalismo-patriotismo, disciplina, autoridad, orden, efectividad en la resolución de problemas.”⁴⁶ Estos principios, fácilmente asumibles por todos, estaban muy cerca de la mentalidad castrense en un momento de creciente protagonismo político del estamento militar.

Con el paso del tiempo la Dictadura ira tomando medidas encaminadas a superar sus propósitos iniciales. La voluntad de interinidad se irá trocando en afán de permanencia y los proyectos meramente regeneradores fueron sustituidos por otros que propiciaran una organización política estable. Uno de los primeras pasos que se dieron en el camino de la consolidación fue la creación de un gran partido político: la Unión Patriótica (UP). El partido estaba llamado a convertirse en el gran pilar del régimen: una cantera de la que saliera una nueva clase política, una maquinaria de producción doctrinal y el cordón umbilical que debía unir a las instituciones con la sociedad.

La UP nace impulsada por la ACNP que, desde los primeros momentos, pensó en dotar a la Dictadura de una organización que posibilitara la movilización de las derechas en su apoyo. Los católicos, como ya se ha comentado, se encontraban bien asentados en la geografía nacional mediante numerosas organizaciones políticas, sindicales y de propaganda, con importantes órganos de prensa y un desarrollado bagaje ideológico. Trataron de capitalizar ideológicamente al nuevo régimen y facilitar el encuadramiento de políticos civiles que, llegado el caso, podrían sustituir al aparato político militar del directorio. El objetivo era bien claro: ante la crisis de la Restauración y su previsible óbito, era necesario crear un partido de derechas capaz de frenar a las izquierdas y con la suficiente fuerza como para adquirir protagonismo una vez que la Dictadura y su función quirúrgica tocaran a su fin.⁴⁷

La evolución de la Dictadura dio al traste con estas pretensiones. Pronto el directorio militar, deseoso de disponer de un partido institucionalizado, aprovechará la maquinaria puesta en funcionamiento por la ACNP y la UP pasa a convertirse en partido oficial en mayo de 1924. Desde ese momento los destinos de la UP corrieron parejos a los

46 GÓMEZ-NAVARRO, José Luis: “Unión Patriótica: análisis de un partido en el poder”, *Estudios de Historia Social*, números 32-33, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, enero-junio de 1985, pag. 118

47 Idem, pp. 97-98

de la Dictadura. Las directrices del catolicismo político y los objetivos que se había marcado la ACNP quedaron superados. Al seno del partido comenzaron a afluir militantes de todas las familias de la derecha. A los afiliados del catolicismo social⁴⁸ vinieron a unirse mellistas e integristas. Desde el maurismo se produjo también una paulatina afluencia de militantes y cuadros a las filas de la UP. El Partido Conservador dinástico vio menguada su nómina de militantes ante el imán del partido institucional, al que muchos vieron como un refugio tras la destrucción de las redes clientelares en algunos municipios. El llamamiento a la movilización política ciudadana provocó el encuadramiento en el partido de sectores sociales que hasta entonces se habían mantenido al margen. Son los llamados *hombres nuevos*, procedentes de las clases medias y acomodadas de las provincias. A medida que se producían los avances encaminados a la permanencia del régimen, la nómina de afiliados crecía. Al mismo tiempo aumentaba el número de los que acudieron a participar en el proceso de institucionalización. El llamamiento realizado por el dictador para convocar la asamblea nacional fue visto como una posibilidad de hacer realidad muchas de las aspiraciones de los sectores de la derecha y algunos políticos, que no habían pasado de ofrecer su simpatía al régimen, comenzaron a colaborar.⁴⁹

Esta heterogeneidad política determinó la ideología del partido y la del propio régimen, que pudo transformar la indeterminación de los primeros tiempos en algo más o menos sistematizado. Gómez Navarro apunta que ni la UP ni el régimen tuvieron nunca una ideología sino, más bien, “una amalgama de elementos ideológicos de origen diverso, que no llegaron a constituirse de una forma coherente y estructurada”, producto de las distintas sensibilidades políticas que acabaron confluyendo en su seno.⁵⁰ Muchas propuestas doctrinales se inscribían en la tradición de la derecha española. Así por ejemplo, la monarquía y la religión católica se interpretaban como elementos inherentes a la nación. La monarquía era igualmente la base legitimadora del Estado y el catolicismo una fuente de valores espirituales y morales. Se mantenían la defensa de la propiedad y de la familia como unidad social básica. Junto a estos preceptos clásicos de la derecha española existen algunas cuestiones que ya había esgrimido la Dictadura en sus primeros tiempos –la defensa del orden y la autoridad– además de la eficacia en la resolución de problemas,

48 Salvo Ossorio y Gallardo y sus seguidores, que mantuvieron desde el principio una actitud crítica con la Dictadura que llevó a la disolución del incipiente Partido Social Popular. GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...* op. cit., pp. 42-43

49 Por ejemplo, Antonio Goicoechea y Gabriel Maura procedentes del maurismo que salen elegidos representantes en la asamblea nacional consultiva, sin estar afiliados a la UP. GOMEZ NAVARRO, José Luis, “Unión Patriótica...”, pag. 125

50 Idem, pag. 120

concepto que la Dictadura unía a las tareas de regeneración nacional.

En este entramado ideológico había otros elementos. Quiroga Fernández de Soto ha afirmado que el discurso de uno de los ideólogos de la Dictadura, José Pemartín, aunque todavía tradicionalista y providencialista, acusaba cierta influencia de la derecha radical europea. Desde una óptica regeneracionista, Pemartín piensa que la finalidad de la Dictadura será la construcción de una España nueva, superadora de las luchas políticas propias del liberalismo. Pemartín también intenta dotar de un marco ideológico al nacionalismo desarrollado por la Dictadura, marcado por un fuerte centralismo frente a los movimientos nacionalistas domésticos. La identidad nacional nada tiene que ver ya con libertades y derechos de la comunidad. Influida por el nacionalismo orgánico y por Menéndez y Pelayo, Pemartín reivindica una identidad nacional basada en el catolicismo, elemento básico de unidad espiritual, al que están sometidos todos los individuos. La unidad nacional, en la que no caben regionalismos, es una categoría independiente de los deseos individuales o colectivos; constituye un elemento consustancial a la esencia católica de España de la que es imposible desligarse.⁵¹ El otro ideólogo del régimen y uno de los autores teatrales que se analizarán en este trabajo, José María Pemán, todavía se mantenía apegado al discurso tradicionalista incorporando a él elementos que, como se verá, acabarán de madurar en los años treinta. Álvarez Chillida ha afirmado que, por esos años, el tradicionalismo de Pemán acusaba una fuerte deriva centralista y autoritaria, quizás en consonancia con la necesidad de sustentar ideológicamente a la Dictadura.⁵² Menos receptivo a las influencias foráneas, Pemán introducía, sin embargo, algunos matices que le alejaban del liberalismo. Al afirmar la existencia de la UP como un partido único de carácter apolítico, con un funcionamiento más cercano al de una liga de ciudadanos que al de un partido político, el escritor gaditano estaba rechazando la existencia de los partidos clásicos y, por tanto, el juego político propio de los regímenes liberales.⁵³

La admiración por Mussolini, patente en muchos representantes de las familias de la derecha española, contagió también a Primo de Rivera que, tras el viaje oficial realizado a Italia en compañía de los reyes a finales de 1923, llegó a afirmar públicamente su admiración por el dictador italiano. Algunos autores han apuntado que la influencia de ese viaje tuvo cierta importancia en la evolución posterior del régimen, aunque todos parecen

51 QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro, "La idea de España en los ideólogos de la Dictadura de Primo de Rivera: El discurso católico-fascista de José Pemartín." *Revista de Estudios Políticos*, nº 108, 2000, pp. 204-205

52 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico (1897-1941)*, Universidad de Cádiz, 1996, pp. 273-282 y 440-443

53 Idem, pp. 306-307 y GÓMEZ NAVARRO, José Luis, "Unión Patriótica...", pag. 123

ponerse de acuerdo en el sustancial peso del catolicismo político español en el proceso de institucionalización del mismo a partir de 1924.⁵⁴ Para Julio Gil Pecharromán, la presencia de Eduardo Aunós, en el Ministerio de Trabajo, Industria y Comercio fue un elemento importante en la superación por el régimen de las ideologías clásicas de la derecha española. Aunós, estudioso y admirador de las formulas autoritarias y totalitarias que se extendían por Europa, dio al modelo corporativo de la Dictadura un sesgo cercano al de la derecha radical europea al plantear un incremento del control estatal.⁵⁵ La preeminencia del Estado no se hacía solo patente en la resolución de los conflictos laborales, sino que estaba en la misma médula de la organización económica y social del régimen.⁵⁶ Sin olvidar los principios del catolicismo social, representado por numerosos miembros del gobierno y del partido vinculados a la ACNP, la Dictadura se acercaba al autoritarismo de las propuestas de la nueva derecha radical.

La caída de la Dictadura y el consiguiente desmantelamiento de la UP no significaron el final del impulso modernizador de la derecha española. Gil Pecharromán destaca que la Dictadura fue un elemento indispensable en la evolución posterior de la derecha. Doctrinalmente los preceptos de la derecha tradicional y del regeneracionismo daban un paso más en su enriquecimiento con los aportes foráneos. La Dictadura supuso la introducción de nuevos conceptos como organicismo político, corporativismo o Estado centralizado en el discurso de las derechas. Por otra parte, la intervención militar en la vida civil activaba de nuevo la proyección del Ejército como vigilante activo del desarrollo político del estado.⁵⁷ Pero lo más importante era que la práctica política mantenía estas cuestiones en un plano que iba más allá de lo teórico para acercarse a lo realizable. Una vez caído el régimen ese sincretismo teórico y práctico pasó al acervo de la derecha española ya en franca deriva antiliberal.

54 González Calvet había ya afirmado una posible influencia del viaje a Italia en las medidas institucionalizadoras del régimen (GONZÁLEZ CALVET, M^a Teresa, op. cit., pp.124-127.) Más recientemente, Quiroga Fernández de Soto ha comentado la impresión que Mussolini causó en Primo y las similitudes de la UP con el partido único fascista. (vid. QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro, “La llama de la pasión. La unión patriótica y la nacionalización de masas durante la Dictadura de Primo de Rivera” en MOLINA APARICIO, Fernando (coord.), *Extranjeros en el pasado. Nuevos historiadores de la España contemporánea*. Universidad de País Vasco, 2009, pp. 239-266.) Ambos autores no hablan de una imitación de los modelos fascistas, sino de cierta influencia de los mismos. Gómez Navarro piensa, sin embargo, que la juventud del régimen italiano no ofrecía aún “modelos claros a imitar” GÓMEZ NAVARRO, “Unión Patriótica...”, op. cit., pag. 98. Por su parte, Miguel Ángel Perfecto ha afirmado que para que la UP tuviera las características del Partido Fascista, España hubiera requerido una situación política y social distinta (PERFECTO, Miguel Angel, “Política social y regeneracionismo en la Dictadura Primo de Rivera”, *Studia Zamorensia*, N^o1, 1994, pag. 226).

55 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...* op. cit., pag. 51

56 PERFECTO, Miguel Angel, “Política...” op. cit., pp. 232-234

57 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...* op. cit., pp. 51-53

3. LA SEGUNDA REPÚBLICA Y LOS MONÁRQUICOS

3.1. La *dictablanda* y las derechas

Tras la caída de la Dictadura se inauguró en España un periodo que pretendía ser una transición para facilitar la vuelta a la monarquía constitucional. Pero durante los años de Primo de Rivera España había cambiado y ni los políticos dinásticos ni la propia sociedad pensaban que el régimen anterior pudiera recuperar su legitimidad. El rey se había quedado sin apoyos y los esfuerzos del general Berenguer y del almirante Aznar, los dos últimos presidentes del gobierno de la monarquía, no consiguieron frenar el descrédito del régimen.

Las distintas familias de la derecha, cuya evolución hemos seguido en páginas anteriores, nunca volverían a ser las mismas después del auge y la caída de la Unión Patriótica. Una parte nada despreciable de notables de los partidos dinásticos, entre los que tuvieron un marcado protagonismo Niceto Alcalá Zamora y Miguel Maura, abandonaron la causa monárquica decantándose por un republicanismo conservador. Otros, como José Sánchez Guerra, sin abandonar el monarquismo, se alejaron de Alfonso XIII y, junto con los sectores republicanos más moderados, intentaron rescatar la constitución de 1876 con soluciones de compromiso. También buscaron soluciones de compromiso políticos situados en posiciones más derechistas pero que no se habían significado demasiado con la Dictadura. Es el caso de Gabriel Maura, Francesc Cambó o el propio Antonio Goicoechea, representante de la sección más radicalizada del maurismo. Unas semanas antes de la proclamación de la República, a pesar de sus divergencias y con el apoyo de los católicos, trataron de construir un partido de centro derecha –Centro Constitucional– que, mediante pactos con otras fuerzas políticas, pudiera amparar una vuelta a la normalidad.

Estos intentos de rescatar el constitucionalismo no pudieron contar con el apreciable sector de una derecha radicalizada a la que la experiencia de la Dictadura había despojado de cualquier apego liberal que pudiera quedarle. Se trata de personajes de diversa procedencia política que habían ingresado en las filas de la UP y colaborado de forma entusiasta con la Dictadura. La caída de esta y la posterior muerte del general Primo de Rivera en París arrastraron consigo a la Unión Patriótica. De sus restos surgieron diversas formaciones que tenían en común un alto grado de radicalismo político y una desafección a la Restauración, al liberalismo y a la monarquía constitucional. Ante la

rápida organización de la izquierda y frente al aumento de las adhesiones a la causa republicana, la mayoría de estos grupos pensaban que organizarse políticamente era la única opción de supervivencia para ellos y para la propia monarquía.

Nacida en la primavera de 1930, la Unión Monárquica Nacional (UMN) fue la más importante de estas formaciones tanto por su capacidad movilizadora como por su actividad propagandista, apoyada, sobre todo, en el diario *La Nación*. Liderada por el que fuera ministro de Fomento del Directorio Civil, el conde de Guadalhorce, en la formación se encuadraron políticos e intelectuales ligados a la Dictadura que tendrán un destacado protagonismo durante la Segunda República como José Calvo Sotelo, José M^a Pemán, Ramiro de Maeztu, el marqués de Quintanar y el propio hijo del exdictador, José Antonio Primo de Rivera. La formación reivindicaba la obra de la Dictadura, defendía su carácter moderado y, quizás lo más importante, incidía en su carácter constitucionalista.⁵⁸ Este último aspecto constituía una defensa del papel histórico del rey, lo que diferenciaba a los umeñistas de los monárquicos desafectos a Alfonso XIII. Gil Pecharromán ha diferenciado dos tendencias en el interior de la UMN. Una de ellas, de carácter más moderado y cercana en algunos aspectos al Centro Constitucional, proponía una vuelta escalonada a una monarquía constitucional regida por un ejecutivo fuerte dispuesto a modificar los aspectos más liberales de la Constitución. Algo, en definitiva, similar a lo que, en algún momento anterior a la Dictadura, proponía la rama maurista encabezada por Goicoechea. El otro sector, desde una perspectiva abiertamente antiliberal, abogaba por una ruptura con el pasado constitucional y por la implantación de un régimen monárquico de carácter corporativo.⁵⁹

Con mucha cercanía a estos planteamientos y orbitando alrededor del sector más antiliberal de la UMN, otros sectores de la derecha, defensores también del legado de la Dictadura, fundaron diversos grupos políticos. Eduardo Aunós, muy preocupado por la ausencia de planteamientos sociales en los programas y manifiestos de las otras formaciones, lideró, con el apoyo de los sindicatos libres, un pequeño partido cuyo objetivo sería el mantenimiento de las políticas corporativas desarrolladas desde su ministerio durante el régimen de Primo de Rivera. Otro grupo de ideología próxima a la UMN fue la Juventud Monárquica en la que militaban jóvenes de la aristocracia y la alta burguesía. Entre ellos destacó pronto, por su voluntarismo y su preparación doctrinal, el joven abogado Eugenio Vegas Latapié, muy influido por Maurras y la Acción Francesa.

58 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...* op. cit., pp. 69-70

59 Idem, pp. 71-74

Con unos planteamientos más radicales surgió el Partido Nacionalista Español apoyado en el liderazgo del neurólogo valenciano José M^a Albiñana. Ideológicamente cercana al tradicionalismo y fuertemente antiliberal, las formas y el discurso violento de la organización, que incluso contaba con su propio grupo paramilitar –Legionarios de España–, debía bastante a las experiencias fascistas europeas.⁶⁰ Según Julio Gil Pecharromán, la importancia de esta formación, que nunca fue muy numerosa, radica en sus métodos propagandísticos y en la radicalización de su discurso. Estos aspectos la convierten en pionera de lo que, poco más tarde, durante la Segunda República, con unos planteamientos doctrinales más sólidos, sería la derecha radical alfonsina.⁶¹

Por su parte, el carlismo vivía en 1930 su peor momento debilitado por las escisiones integrista y mellista. Al igual que Víctor Pradera se había acercado al maurismo y a la Dictadura de Primo de Rivera, algunos tradicionalistas simpatizaron e incluso participaron de las organizaciones monárquicas y antiliberales a las que nos hemos referido. Este acercamiento se encontraba propiciado por las influencias mutuas y las coincidencias doctrinales cada vez más acentuadas.⁶² La proclamación de la República supondrá la reorganización y el resurgimiento del carlismo como un movimiento con entidad, sin renunciar a los contactos con otras fuerzas ideológicamente afines.

El fin de la Dictadura y el intento, auspiciado por el propio Rey, de volver a la situación anterior a 1923 no frenó la deriva antiliberal y tendente al autoritarismo de gran parte de la derecha monárquica española. Las causas seguían siendo las mismas que antes del golpe de Primo de Rivera pero ahora, ante el rápido avance de la izquierda, el miedo a la Revolución rusa se mezclaba con las cuestiones internas. Para los primorriveristas de la UMN, entre los que destacaba Ramiro de Maeztu, la caída del Estado zarista era el hecho capital de las últimas décadas y la exportación del bolchevismo era una amenaza “real e inmediata”. La radicalización de los alfonsinos estaba relacionada con esta idea. Muchos de ellos pensaban que los políticos de la izquierda republicana española no eran más que agentes que trabajaban por una rápida importación del sistema soviético. Estaban convencidos de que, ante esa amenaza, lo prioritario para la derecha era mantener un frente contrarrevolucionario dispuesto a actuar.⁶³ Con este criterio, las actuaciones de los últimos

60 GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *Contrarrevolucionarios. Radicalización violenta de las derechas durante la Segunda República, 1931-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, pag. 132

61 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...* op. cit. pp.76-77. También, GIL PECHARROMÁN, Julio, “*Sobre España inmortal sólo Dios*” *José María Albiñana y el Partido Nacionalista Español (1930-1937)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000, pag. 143

62 ESTEVE MARTÍ, Javier, op. cit., pag. 18

63 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...* op. cit., pag. 73

gabinetes de la Monarquía se consideraban demasiado blandas porque propiciaban la vuelta al liberalismo y permitían la reorganización de la izquierda.

Por otra parte, los intelectuales y dirigentes políticos de la derecha más radicalizada hicieron también una reflexión sobre la recién caída Dictadura. Primo de Rivera era exculpado del fracaso y la crítica se centraba más bien en la carencia de solidez doctrinal del extinto régimen determinada por la heterogeneidad en la procedencia de sus hombres, muchos de los cuales nunca habían renunciaron del todo al liberalismo. Para los intelectuales monárquicos alfonsinos será esta presencia constante del liberalismo el hecho que provoca que los intentos de institucionalización del régimen fracasaran.⁶⁴ La caída de la Monarquía acrecentó esa crítica. El deslizamiento de muchos políticos dinásticos hacia una derecha republicana o la desafección a la figura de Alfonso XIII por parte de otros son interpretados como un abandono del rey y del régimen. Los liberales son, pues, culpables y el liberalismo será juzgado como una doctrina incapaz de sustentar a la Monarquía. Ésta necesitará otras bases teóricas que sustituyan a aquellas que han fracasado y, en este sentido, el tradicionalismo se irá imponiendo como alternativa ideológica entre los monárquicos.⁶⁵ Por otra parte, la deriva política de algunos países del entorno europeo parecía avalar esas tesis. La crisis de los sistemas liberales y su sustitución por dictaduras de diversa índole en muchos países de Europa fue para los monárquicos reaccionarios españoles la prueba evidente de que las alternativas a la democracia parlamentaria existían y eran posibles. Italia primero; Austria, Alemania y Portugal más tarde se convirtieron en referentes a pesar de las diferencias entre el tradicionalismo español y las ideologías que subyacían en el fascismo y el nazismo.

3.2. Los primeros pasos de la República y la recomposición de las derechas

3.2.1 Monárquicos alfonsinos y católicos: un entendimiento difícil

La caída de la Monarquía y la llegada de la República, además de incentivar las anteriores reflexiones, sumieron a gran parte de las derechas no republicanas en un estado de pesimismo. La rapidez de los acontecimientos y el hecho, por nadie previsto, de que las elecciones municipales iban a traer consigo un cambio político tan radical produjeron un enorme estupor. González Cuevas habla incluso del miedo y la angustia de muchos

64 MORODO, Raul, *Los orígenes ideológicos del franquismo: Acción Española*, Madrid, Alianza Universidad, 1985, pag. 39

65 Idem, pag. 41

colectivos como la nobleza, la jerarquía eclesiástica y la derecha no republicana ante la exaltación popular que siguió a la proclamación de la República o ante las posibles medidas políticas que las izquierdas pudieran llevar a cabo.⁶⁶

La inquietud se tradujo, en un primer momento, en la desorganización de los grupos políticos y en la dejación de una parte de la militancia. Los que habían tenido responsabilidades durante el régimen anterior salieron al extranjero y muchos militantes de base prefirieron pasar desapercibidos.⁶⁷

Las primeras manifestaciones y los primeros decretos del Gobierno Provisional así como la previsible convocatoria de elecciones constituyentes sirvieron de incentivo para que algo empezara a moverse en la derecha monárquica española. En muchas provincias se formaron agrupaciones en torno a lo que quedaba de los antiguos aparatos caciquiles o en defensa de intereses económicos determinados. Un ejemplo de esto último será la formación de diversas candidaturas agrarias con la intención de proteger los intereses de los grandes terratenientes, alarmados frente a los anuncios de reforma agraria.

El primer intento serio de movilización política se produjo, sin embargo, el 29 de abril de 1931 cuando se constituye una organización de derechas promovida por la ACNP. Con un carácter de plataforma electoral, Herrera Oria y los propagandistas católicos, apoyados por la importante prensa católica, crearon Acción Nacional. Los arranques fueron lentos. Los católicos tuvieron que luchar contra lo vertiginoso de los acontecimientos y contra la reticencia de muchos sectores de la derecha pero, en esta ocasión, estaban llamados a tener éxito. En su programa destacaba la protección de los intereses de Iglesia católica así como los valores tradicionalmente defendidos por la derecha: el orden social y la autoridad. Sin embargo, haciendo uso de un pragmatismo avalado por las encíclicas papales, la nueva organización católica prometía acatamiento al nuevo régimen político y, aunque no se adhería al mismo, se abstenía de proclamarse monárquica.⁶⁸

Casi al mismo tiempo, el sector de monárquicos alfonsinos que se había radicalizado durante la Dictadura, convencidos de que era más importante reinstaurar la Monarquía que lograr que la República fuera un régimen de orden, daban los primeros pasos para organizarse. Para los intelectuales monárquicos la estrategia política debía ir acompañada de una base doctrinal que les permitiera actualizar y concretar su ideología. Ese anhelo estaba desde hacía tiempo en la mente de los que se convertirán en los

66 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española. Teología política y nacionalismo autoritario en España. (1913-1936)*, Madrid, Tecnos, 1998, pp. 125-126

67 GIL PECHARROMÁN, Julio. *Conservadores...* op. cit., pp. 91-92

68 Idem, pp. 93-94

principales promotores de Acción Española. Para ellos la República no significaba sólo el primer paso de la revolución, sino que era también la culminación de un camino de preparación intelectual recorrido por la izquierda durante décadas de la mano de la Institución Libre de Enseñanza y sus organismos anejos. La República era posible porque la izquierda laica y extranjerizante había copado todos los puestos, desde la prensa hasta la universidad y, por supuesto, los cargos políticos. Esa situación privilegiada les había ido permitiendo minar los cimientos de la religión y de la monarquía.⁶⁹ El mantenimiento del nuevo régimen dependía, en gran medida, del mantenimiento de esa preeminencia intelectual. Era necesario revertir esa situación y para ello la derecha monárquica debía construir plataformas que sirvieran como centros de formación y difusión intelectual. Eugenio Vegas Latapié, uno de los principales dinamizadores del grupo de Acción Española, relata en sus memorias cómo, antes incluso de la proclamación de la República, se mostraba preocupado por ese vacío intelectual de las derechas:

(...) continuaba dominado por una enorme preocupación política. Asiduo lector de la prensa de izquierda, e incluso de la extrema izquierda (...), me sentía aterrado, y desolado, por la absoluta penuria intelectual de las clases derechistas.⁷⁰

De modo similar se expresaban Ramiro de Maeztu y el marqués de Quintanar,⁷¹ quienes se convirtieron, junto con Vegas Latapié, en los artífices de la creación de una revista doctrinal que dio a los monárquicos contrarrevolucionarios la base teórica que necesitaban para actualizar el pensamiento tradicionalista español y convertirlo en una verdadera doctrina de lucha contra la República. Estos anhelos dieron finalmente sus frutos y en octubre de 1931 se constituía la sociedad cultural Acción Española. Este fue el primer paso para el futuro lanzamiento de la revista homónima que vería la luz en diciembre del mismo año.⁷² La sociedad organizó numerosas conferencias y cursos y editó también algunos libros. La revista contribuyó, durante todo el periodo, a la difusión del pensamiento contrarrevolucionario europeo, especialmente a los autores cercanos a Acción Francesa y a los integralistas portugueses sin olvidar a los fascistas italianos. Ambas, revista y sociedad cultural, fueron también una plataforma de expresión para los intelectuales monárquicos radicales españoles. Algunos de los autores teatrales seleccionados para este estudio se encontraban vinculados a este proyecto doctrinal. José

69 JULIÁ, Santos, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2005, pp. 277-279.

70 VEGAS LATAPIÉ, Eugenio, *Memorias políticas. El suicidio de la Monarquía y la Segunda República*, Barcelona, Planeta, 1983 pag. 58

71 JULIÁ, Santos, *Historias de...*, op. cit., pag. 277 y GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española*, op. cit., pp. 146-147

72 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española*, op. cit., pp. 146-147

María Pemán y Honorio Maura, pertenecían a la sociedad y colaboraban en algunos de sus proyectos además de desarrollar, sobre todo el primero, una incansable labor como propagandistas. Otros, como Mariano Tomás, se inspiraron para sus obras teatrales de esa época en las concepciones que emanaban del grupo cultural.

No todos los adeptos a Alfonso XIII participaban de esa radicalización ideológica. Un sector de monárquicos alfonsinos, defensores de la monarquía parlamentaria y apadrinados por el diario *ABC*, decidieron organizar una agrupación electoral con la que poder participar en el proceso constituyente. La idea era crear las bases para formar un posterior partido político que aglutinara a todos los sectores monárquicos. Cumplían con ello las directrices del exrey con quien José Ignacio Luca de Tena, director del *ABC* y otro de nuestros autores teatrales, se había entrevistado en Londres en el mes de mayo. En aquella ocasión el exmonarca había dado su beneplácito a la formación de un partido que defendiera su causa sin recurrir a la violencia y colaborando con el nuevo régimen.⁷³ Nació así, el 10 de mayo, el Circulo Monárquico Independiente. Su nacimiento estuvo acompañado de violentos desórdenes –los primeros que se produjeron durante la República– que tuvieron una repercusión negativa no solo para la nueva agrupación, sino para toda la derecha monárquica. El gobierno, acusado por la derecha de no gestionar la crisis con acierto, decretó el estado de guerra en Madrid. Notorios militantes monárquicos fueron encarcelados y los principales diarios de la derecha, entre los que se encontraban el influyente órgano del catolicismo político *El Debate* y el monárquico *ABC*, fueron suspendidos. El golpe no pudo ser superado por muchas de las pequeñas organizaciones que habían ido formándose tras la caída de la Dictadura. Las que no acabaron por disolverse fueron reducidas a existir sin apenas actividad.

De esta manera los monárquicos quedaban en una situación de extrema debilidad que los obligó a atender a las llamadas de Acción Nacional para formar un frente común de derechas que pudiera rivalizar con las izquierdas. La nueva formación consiguió integrar a miembros del tradicionalismo y a monárquicos alfonsinos ante la ausencia de otra formación política de cara a las elecciones constituyentes.

Los resultados electorales fueron, como se sabe, pésimos para las derechas. Acción Nacional obtuvo solo seis diputados que tuvieron que integrarse en la minoría agraria. Esta hizo causa común con los conservadores independientes y la minoría vasco- navarra

73 DE LUIS MARTÍN, Francisco, *El grupo monárquico de "ABC" en la Segunda República española (1931-1933)* Ediciones de la Universidad de Salamanca. Publicaciones Universidad de Extremadura, Salamanca, 1987, pp. 77-78

tratando de impedir, sin éxito, la concreción del programa republicano.

Paralelamente, Acción Popular fue ganando apoyos en la calle donde, mediante campañas de propaganda apoyadas por la prensa de derechas, iba camino de convertirse en una organización de masas. También se dieron pasos en la organización interna en la que llegaron a ocupar importantes cargos destacados monárquicos como Goicoechea, Vallellano, Sainz Rodríguez o el conde de Rodezno, procedente éste último de las filas del carlismo. Sin embargo, la posición posibilista de los católicos sobre la aceptación del nuevo régimen produjo una brecha en la organización que ni siquiera la aproximación ideológica en otros aspectos podía cerrar.

Esta cuestión fue uno de los acicates que aceleraron en los alfonsinos radicales la iniciativa de crear un grupo político propio, puramente monárquico, que sirviera de complemento a las actividades doctrinales de Acción Española. Mostrar una postura claramente contraria a la accidentalidad de las formas de gobierno se convirtió en uno de los temas más frecuentes sobre los que se escribía en la revista. Se trataba de hacer propaganda contra una estrategia que no juzgaban ni limpia ni efectiva. También fue una de las vías con la que los monárquicos radicales mostraban una personalidad doctrinal propia.

3.2.2 *Los monárquicos y la conspiración golpista: las consecuencias políticas*

Desde el punto de vista político, los monárquicos radicales querían convertirse en una alternativa cuando se produjera el colapso de la República al que pretendían contribuir utilizando cualquier medio, incluso el recurso a la fuerza. La conspiración antirrepublicana se utilizó como táctica al mismo tiempo que, a través de *Acción Española*, se ejercía la propaganda y se profundizaba en los aspectos doctrinales.⁷⁴ De hecho, conspiración y revista están estrechamente unidas ya que ésta puede ver la luz gracias a una donación realizada por el marqués de Valdecilla que, en un principio, estaba destinada a fines conspirativos. La cuestión del derecho de resistencia a la tiranía fue recurrente en la revista. En ella se publicaron artículos de sacerdotes que habían profundizado en el tema desde el punto de vista teológico –Castro Albarrán y León Murciego– y de seglares con un planteamiento político y cercano a los postulados de Maurras y de los intelectuales de Acción Francesa, quienes habían elaborado una doctrina del golpe de Estado.⁷⁵ Lo cierto es

74 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española...*, op. cit., pp. 145-147

75 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Historia de las ...* op. cit., pag. 332; BÉCARUD, Jean y LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne, *Los intelectuales españoles durante la II república*. Madrid, Siglo XXI, 1978, pag.

que *Acción Española* contribuyó a la difusión de la idea de que subvertir el orden republicano era justo desde los puntos de vista político y religioso preparando así, como reconoce Luis María Ansón, el camino del golpe militar del 18 de julio de 1936.⁷⁶

La conspiración no se limitó a su proyección teórica. Los miembros de Acción Española también la llevaron a la práctica y estuvieron relacionados con la intentona golpista del 10 de agosto de 1932.⁷⁷ El fracaso de la sublevación supuso otro duro golpe para las derechas monárquicas que tuvo como consecuencia el cierre de sus órganos de prensa, la detención de numerosos militantes monárquicos y la deportación de muchos de ellos a Villa Cisneros.

Tras el 10 de agosto, los católicos de Acción Nacional –Acción Popular desde principios de 1932– trataron de desmarcarse de la táctica golpista calificándola de ilícita. En un intento de singularizarse frente a sus compañeros alfonsinos y carlistas, reforzaron su postura posibilista e hicieron hincapié en la aceptación de la legitimidad republicana. Esta maniobra agrandó la brecha entre los seguidores de las directrices de Angel Herrera y los monárquicos que acabaron por abandonar Acción Popular. Ésta, con el liderazgo de Gil Robles, continuó un camino ascendente hasta convertirse en el aglutinante de la CEDA, una confederación de agrupaciones políticas que conformaron el único partido de masas de la derecha durante la Segunda República.

Con anterioridad al golpe, los alfonsinos radicales venían pensando que era necesaria la creación de una plataforma política capaz de atraerse a todos los monárquicos y que hiciera pública su fe monárquica. Desde *Acción Española* se consideraba que la elaboración doctrinal debía acompañar a la praxis política. De esta manera, la estrategia del grupo se apoyaba en tres pilares: la difusión doctrinal, la preparación para la insurrección frente al orden republicano y la lucha política.⁷⁸ Este era el sentido de la cita bíblica que la revista *Acción Española* tomaba como lema: *una sua manu faciebat opus et altera tenebat gladium*.⁷⁹ La creación de Renovación Española venía a completar esa triple estrategia. El liderazgo de Goicoechea fue aceptado por los sectores que se reunieron en la formación monárquica: alfonsinos procedentes de Acción Popular, miembros de los extintos partidos primorriveristas y monárquicos que hasta el momento no habían encontrado acomodo.

119

76 ANSÓN, Luis M. *Acción Española*, Zaragoza, Editorial Círculo, 1960, pag. 186

77 GIL PECHARROMÁN, Julio. *Conservadores...* op. cit., pp. 110-111 y ARÓSTEGUI SANCHEZ, Julio, “Conspiración contra la República” en VVAA, *La Guerra Civil* vol 3. *La conspiración contra la República*, Madrid, Historia 16, 1986, pp. 10 y 28

78 GIL PECHARROMÁN, Julio. *Conservadores...* op. cit., pp. 121-122

79 GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *Contrarevolucionarios...* op. cit., pag. 52

Renovación Española nació con la voluntad de llegar a ser una organización fuerte que pudiera establecer acuerdos con los carlistas y convertirse en un imán capaz de atraer a los monárquicos que aún quedaban en las filas de la CEDA. Los alfonsinos fracasaron en estos cometidos.

3.2.3 *El papel del carlismo*

La presencia de hombres de las diversas ramas del tradicionalismo dinástico en Acción Nacional nos remite a la debilidad en la que se encontraba la familia carlista en los albores de la República. A los pocos días de la caída de la Monarquía, el aspirante, don Jaime, había hecho un llamamiento para la unión de todos los monárquicos tratando de relanzar el carlismo como “la vanguardia de la oposición antirrepublicana”.⁸⁰ Sin embargo, la premura de las elecciones y la división de los carlistas impulsó a muchos de ellos a unirse a la convocatoria de los católicos y presentarse en unión a otros candidatos de la derecha. Ya se ha comentado como el conde de Rodezno y otros destacados tradicionalistas ocuparon lugares en la directiva de Acción Nacional. Todo ello nos muestra que los carlistas, al igual que otras tendencias antirrepublicanas, buscaron reubicarse para hacer frente a la situación política ante la inexistencia o la debilidad de organizaciones más específicas. Como ocurrió con los alfonsinos, la doctrina de la accidentalidad de las formas de gobierno comenzó a ser un obstáculo para el entendimiento de católicos y carlistas y éstos últimos acabaron por abandonar la, ya por entonces, denominada Acción Popular.

Las similitudes entre alfonsinos radicales y carlistas iban más allá de la común causa antirrepublicana y de la oposición a la estrategia posibilista de los católicos. El antiliberalismo y la aproximación ideológica al tradicionalismo de los alfonsinos acercaron a las dos familias monárquicas. Un sector de la intelectualidad carlista, entre la que destacó Víctor Pradera, se implicó en la empresa doctrinal de *Acción Española*. Otro elemento coincidente fue el recurso a la insurrección como táctica complementaria a las acciones políticas. Los carlistas también participaron en la intentona de agosto del 32 y sufrieron las consecuencias del fracaso de la misma. La incorporación del coronel Varela como jefe nacional del Requeté supuso una reorganización y militarización del cuerpo paramilitar carlista y sentó las bases para ampliar su crecimiento a partir de 1933. Era claro que, como los alfonsinos, su estrategia se apoyaba a la vez en lo político y en lo insurreccional.⁸¹

80 BLINKHORN, Martín, op. cit., pag. 72

81 CANAL, J., “*La violencia carlista ...*”, op. cit. pag. 58; GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *Contrarrevolucionarios...*, op. cit., pp. 122-123

Conscientes de tantos paralelismos, ambos grupos monárquicos entablaron negociaciones. Se buscaba una solución de compromiso entre las dos ramas borbónicas que pudiera solventar el problema dinástico definitivamente pero la dificultad para hallarlo hizo que, al menos, se intentara un acercamiento político. Los alfonsinos buscaban crear una federación de partidos monárquicos lo suficientemente fuerte como para establecer una futura alianza con la CEDA desde una posición de fuerza.⁸²

Por su parte los carlistas, tras la muerte del pretendiente don Jaime, conseguían en enero de 1932 la unificación de las tres ramas en las que se había dividido el movimiento. El nuevo partido carlista, que pasaba a llamarse ahora *Comunión Tradicionalista*, fue dotado de una nueva estructura organizativa en la que destacó como líder el conde de Rodezno. La postura de Rodezno, colaborador de la revista *Acción Española* y proclive a los contactos con los alfonsinos, facilitó las conversaciones con estos. Paralelamente el carlismo vivía un resurgimiento en todo el territorio nacional, incluso en lugares como Andalucía donde su implantación había sido escasa. Blinkhorn achaca esta rápida expansión al aumento de la “protesta religiosa” ante las políticas secularizadoras llevadas a cabo por la izquierda republicana. Y esto ocurría aunque la jerarquía eclesiástica, en su mayoría, apoyaba el proyecto de *Acción Popular* y su estrategia política.⁸³ Pronto surgirán tendencias que, aprovechando el crecimiento y la expansión territorial del movimiento, pugnen por darle una entidad política propia y diferenciada. Estas tendencias y la dificultad de negociar la cuestión dinástica con los alfonsinos dio al traste con una posible federación monárquica. La única consecuencia de los acercamientos entre alfonsinos y carlistas fue la creación en marzo de 1933 de una oficina electoral conjunta –TYRE (*Tradicionalistas y Renovación Española*)– con vistas a la organización de la futura campaña electoral.

En suma, durante los primeros meses de existencia de la Segunda República la derecha antirrepublicana tuvo que luchar por su reorganización. Los acontecimientos internacionales, la experiencia de la Dictadura y la evolución de la situación política española tras su caída completaron el proceso de radicalización y de tránsito hacia el abandono del liberalismo de un sector nada desdeñable de la derecha monárquica. El movimiento carlista, por su parte, mantuvo sus posiciones doctrinales pero aprovechó la coyuntura política para transformarse en un partido creciente. Los católicos consiguieron atraerse a aquellos que creían que la lucha política no debía abandonar los cauces legales. En los primeros momentos del nuevo régimen todos los grupos pensaban que sus

82 GIL PECHARROMÁN, Julio. *Conservadores...* op. cit., pp. 127-129

83 BLINKHORN, Martin, op. cit., pp. 115-116

respectivas organizaciones debían actuar como aglutinante de las derechas antirrepublicanas. Conseguirlo habría supuesto convertirse en la vanguardia política de la derecha. Solo los católicos de la CEDA pudieron hacerlo parcialmente.

3. 3. Las familias monárquicas a lo largo de la II República

Los acontecimientos nacionales e internacionales marcaron la evolución táctica e ideológica de las diversas familias monárquicas. El grupo más reducido eran los monárquicos alfonsinos que aún mantenían los principios del liberalismo; su órgano de expresión era el diario *ABC*. Los monárquicos radicalizados del grupo de Acción Española se encontraban organizados políticamente en torno a Renovación Española y otros grupos afines, como el Partido Nacionalista Español de Albiñana. El carlismo se aglutinaba en la creciente Comunión Tradicionalista cuyo órgano de prensa más importante era *El siglo Futuro*. Por último la CEDA, la organización de masas liderada por José María Gil Robles, aunque proclamaba la accidentalidad de las formas de gobierno, era, con probabilidad, el partido en el que se encontraban más monárquicos. Muchos de ellos, con un sentido práctico, pensaban que la estrategia de Gil Robles era mucho más efectiva para lograr el pronto derrumbe de la República que la actuación de los grupos abiertamente monárquicos, siempre minoritarios y que, por sus actividades conspirativas, se encontraban en el límite de la legalidad.

3.3.1 *Los monárquicos liberales*

Ya se ha comentado como, antes incluso de la llegada de la República, la mayoría de los monárquicos abandonaron sus adscripciones al parlamentarismo. Bien porque optaban por la opción republicana o bien porque abrazaban posiciones antiliberales, la monarquía constitucional fue quedando sin apoyos. Solo un reducido grupo de monárquicos alfonsinos continuó reivindicando, al menos durante un tiempo, la monarquía tal y como existía en el periodo anterior a la Dictadura. El diario *ABC* se convirtió en el órgano de expresión de este grupo minoritario uno de cuyos representantes fue su director, Juan Ignacio Luca de Tena que, en su faceta de dramaturgo, es uno de los autores elegidos para nuestro análisis.

No toda la inmensa nómina de colaboradores de *ABC* durante los años treinta

participó necesariamente de esa tendencia ideológica.⁸⁴ El periódico dio voz a todas las corrientes de la derecha monárquica pero, al mismo tiempo, continuó desarrollando la que había sido la orientación ideológica desde su fundación: la defensa de la monarquía constitucional. Para ello el diario se apoyó en un sector de periodistas de la casa y colaboradores como, Alfonso Rodríguez Santamaría, Pedro Herranz, Wenceslao Fernández Flórez, Pedro Mata y Federico Santander entre muchos otros.⁸⁵

La línea editorial del *ABC* reivindicaba, en realidad, la finada monarquía restauracionista. Sus concepciones políticas coincidían en gran medida con las del extinto Partido Conservador: la monarquía como consustancial a la nación española era la garantía del orden social, de la armonía de las clases, del mantenimiento de la religión católica y de la unidad territorial. Se defendía una monarquía constitucional basada en los principios del liberalismo pero de un liberalismo restrictivo, que no impedía al diario criticar los avances democratizadores de la Constitución republicana. En definitiva, los monárquicos de *ABC* anhelaban, en plena eclosión de la República, el pasado de la Restauración. De Luis afirma que ideológicamente esos principios mantenían al grupo de *ABC* en un lugar “marginal” del espectro político no solo por su escaso poder de atracción, sino por su teórica equidistancia entre la democratización que los partidos republicanos proponían y el antiliberalismo corporativista sostenido por los otros partidos monárquicos.⁸⁶

El grupo de redactores nunca llevó a cabo una concreción doctrinal similar a la que contemporáneamente realizaban en las páginas de *Acción Española* los alfonsinos autoritarios. *ABC* era, en general, un periódico más apegado al momento que una publicación de carácter teórico. Su horizonte político no era la construcción de un régimen monárquico edificado sobre bases antiliberales, sino que consistía en una recuperación de la Restauración, algo bien conocido por todos y que no hacía falta diseñar doctrinalmente. El grupo no se identificó con un proyecto político concreto pero el periódico defendió siempre las causas tradicionales de la derecha española frente a las políticas republicanas. Desde una posición “católica pero no clerical” se tomó partido contra las medidas secularizadoras del primer bienio; ⁸⁷ gran defensor de la propiedad privada como piedra angular del orden social, el periódico se opuso a la mayoría de las políticas agrarias; fiel en su defensa de los intereses de las clases conservadoras, criticó la legislación socio-laboral

84 En *ABC* colaboraron asiduamente Ramiro de Maeztu, Honorio Maura, José Calvo Sotelo, Víctor Pradera y muchos otros representantes de la derecha monárquica que no se caracterizaban precisamente por su defensa de la Monarquía parlamentaria.

85 DE LUIS MARTÍN, Francisco, *El grupo monárquico...* op. cit., pag. 31

86 Idem, pag. 58

87 Idem, pag. 63

de la República; partidario de un Estado centralista, se opuso, con especial beligerancia, a las aspiraciones catalanista, vascas y gallegas y a los estatutos de autonomía.⁸⁸

La crítica a las políticas republicanas y la defensa de los postulados clásicos de la derecha española explican el contraste entre la marginalidad de la postura política defendida por la línea editorial del periódico y la enorme influencia social de éste. El hecho de que las páginas de *ABC* estuvieran abiertas a monárquicos de todas las tendencias contribuyó también a sostener esa influencia social durante todo el periodo. Sin embargo, la dirección del periódico mantuvo su postura frente a las otras opciones de la derecha en dos cuestiones fundamentales: la defensa de la monarquía liberal y constitucional y la condena a la accidentalidad de las formas de gobierno sostenida por los católicos.

Ya se ha señalado que el fracaso del Circulo Monárquico Independiente y la premura de las elecciones a Cortes Constituyentes llevaron a todas las derechas a unirse bajo las siglas de Acción Nacional. Tras algunas reticencias, *ABC* hizo llamamientos en pro de esta opción como un mal menor para los monárquicos ante su desorganización.⁸⁹ Sin embargo, la accidentalidad de las formas de gobierno constituyó siempre una barrera infranqueable para que el diario madrileño diera su aquiescencia a la formación de Gil Robles, a pesar de la coincidencia con esta en otros aspectos. Ante las elecciones de 1933 *ABC* volvió a hacer campaña por la unión de todas las derechas, consciente de la importancia de una victoria electoral. Pero de nuevo el diario criticó duramente a la CEDA y a Gil Robles por sus acercamientos tácticos al Partido Radical. La distancia entre el grupo de *ABC* y los valores defendidos por la CEDA se referían más a cuestiones de definición y estrategia que a otras aspectos en los que no se encontraban tan distanciados.⁹⁰

El grupo de *ABC* compartía con los monárquicos alfonsinos radicales y con la Comunión Tradicionalista la misma postura crítica sobre la accidentalidad de las formas de gobierno. La cercanía de algunos de los hombres de *ABC* con el grupo de *Acción Española* fue grande hasta el punto de que unos y otros colaboraban en ambas publicaciones. Sin embargo, las tácticas conspirativas de las otras ramas monárquicas y el proyecto de Estado que proponían no era compartido por la línea editorial del *ABC*. Mientras los monárquicos radicales y los carlistas proponían una *instauración* monárquica, el grupo de *ABC* se mantenía firme en la idea de la *restauración* monárquica. La diferencia entre ambos

88 Ver: DE LUIS MARTÍN, Francisco, “La postura de *ABC* ante la cuestión social en el primer bienio republicano”, *Studia Histórica. Historia contemporánea*. Nº 1, 1984 y “Hermanos o extranjeros. La postura de *ABC* ante el nacionalismo catalán durante la Segunda República”, *Studia Histórica. Historia contemporánea*. Nº 12, 1994

89 DE LUIS MARTÍN, Francisco, *El grupo monárquico...*, op. cit., pag. 83

90 Idem, pp. 77 y 97

conceptos estribaba en que los primeros pensaban en una monarquía autoritaria de representación corporativa mientras que los segundos se reafirmaban en el liberalismo restauracionista.⁹¹

A pesar de esto, el diario *ABC* vio en la fundación de Renovación Española un primer paso para una futura reunificación monárquica. Aunque se mantenía la defensa de la monarquía parlamentaria, el periódico era, de hecho, un altavoz del partido monárquico toda vez que colaboradores como Ramiro de Maeztu, Honorio Maura, Álvaro Alcalá Galiano o Luis Martínez de Galinsoga, redactor jefe del periódico, se adscribían a esta formación. Más adelante, a finales de 1934, la fundación del Bloque Nacional es saludada por Federico Santander, uno de los liberales de la casa, como un paso acertado cuyo programa autoritario se disculpaba por las circunstancias, en clara referencia a los sucesos de octubre de ese año. A partir de ese momento y, sobre todo, ante el triunfo electoral del Frente Popular ya en la recta final de la República, los que sustentaban la línea editorial del periódico parecen abandonar el liberalismo en pro de un frente común antirrepublicano. Este se consideraba cada vez más urgente y se antepone a cualquier matiz ideológico. De Luis señala, como muestra de esta deriva, el nombramiento de Luis de Galinsoga, militante de Renovación Española, como director del periódico en marzo del 1936.⁹² Con ello desaparecían en España los últimos defensores de la monarquía constitucional.

3.3.2 *Los alfonsinos autoritarios*

Lo que más llama la atención en la evolución de los alfonsinos radicales es el contraste entre la debilidad como fuerza política de Renovación Española, incapaz de llevar a cabo con éxito sus propósitos, y el gran ímpetu e influencia de los otros proyectos emprendidos por el grupo. Es destacable, sobre todo, la enorme capacidad de movilización propagandística que abarcaba todo tipo de actividades –conferencias, cursos, proyectos editoriales, mítines, banquetes y homenajes– avalados, casi siempre, por la dinámica asociación cultural Acción Española. De todos estos proyectos quizás el más importante, por su vigor intelectual y por su influencia, es la revista homónima publicada por el grupo y de cuyo origen ya hemos hablado. En ella se materializó una ideología que sintetizaba el relanzamiento del pensamiento tradicionalista español y las nuevas doctrinas europeas.

La ideología de los monárquicos alfonsinos parte de una visión providencialista de

91 *Idem*, pp. 127

92 DE LUÍS MARTÍN, Francisco, “Aproximación al liberalismo monárquico en la Segunda República española” *Studia Histórica. Historia contemporánea*. Nº 8, 1990, pp. 139-140

la historia en la que toda la acción política se subordina a la teología. Se considera la existencia de un orden eterno del que deriva el orden humano. Este planteamiento viene acompañado de una concepción pesimista del hombre, en claro contraste con la visión del individuo derivada de la Ilustración. Para el pensamiento reaccionario, la existencia errática del ser humano sólo puede ser enderezada por la religión, que se convierte así en el referente básico de su sistema ideológico.⁹³ Desde ese punto de vista, se mantiene una interpretación decadentista de la historia y se focaliza en el Renacimiento el inicio del declive porque, a partir de ese momento, arranca un proceso creciente de secularización que tiene su máxima expresión en la negación de los dogmas religiosos y en el paulatino triunfo de la razón. Para ellos, humanismo, Reforma religiosa, racionalismo, Ilustración, liberalismo, etc. no habían sido más que pasos hacia la previsible total descomposición de las sociedades que vendría de la mano de la democracia, la revolución y el socialismo. El objetivo era, pues, cortar esa evolución, retroceder y crear una nueva sociedad y un nuevo sistema político reflejo de la Edad Media. Esta se interpretaba como una etapa de plenitud y se convertirá en un referente histórico.⁹⁴ Esos puntos de vista eran compartidos en sus puntos esenciales por todos los monárquicos tradicionalistas.

Es de estos postulados básicos de donde deriva la interpretación de la realidad política española del momento y el proyecto de Estado que plantean. En general, los intelectuales que integraban el movimiento interpretaron el régimen republicano como la culminación en España de la desintegración inherente al proceso histórico, cuya aceleración se había producido con la importación de la Ilustración y de la Revolución francesa. La decadencia nacional era una consecuencia del sometimiento de España desde el inicio de la dinastía borbónica a unos planteamientos políticos e ideológicos extranjeros. Como demostraba la experiencia, esos principios foráneos acrecentaban la descomposición y anulaban las tradiciones y prácticas políticas auténticamente españolas. En este sentido, toda su doctrina mostraba una clara intención nacionalista que trataba de rescatar los elementos esencialmente españoles, indisolublemente unidos a la ortodoxia católica, para salvar a la nación de un caos que creían ligado al siglo de las luces y a sus consecuencias.⁹⁵

Un nuevo modelo político, económico y social debía sustituir a la República una vez que se produjera su caída. El resultado debía ser una organización conforme a la jerarquía en la que el individuo carecería de valor por sí sólo adquiriéndolo en el seno de las instituciones en las que se dividiría la sociedad: la familia –monogámica, patriarcal e

93 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española...*, op. cit., pp. 341-342

94 Idem, pags. 345-347

95 MORODO, Raúl, op. cit., pag. 141-142

indisoluble, célula fundamental del sistema cuyas funciones son de conservación y propagación de la especie y de trasmisión de los valores morales fundamentales—, la parroquia y el municipio. La nación coronaría esta organización social. Una idea de nación que no derivaba del liberalismo, sino del nacionalismo orgánico al que se ha hecho referencia en otro capítulo. Una nación portadora de los valores tradicionales considerados eternos y, por ello, vínculo entre el presente y el pasado.⁹⁶

Uno de los temas recurrentes en la revista *Acción Española* es la crítica a la doctrina filosófica que, basándose en *El Contrato Social* de Rousseau, dio lugar al concepto de soberanía popular y al sistema de elecciones. Se valoraba negativamente la discontinuidad en el poder que esto significaba y, en contrapartida, propugnaban la monarquía orgánica y tradicionalista. El poder tenía un origen religioso que se materializaba en el rey; éste era además garantía de competencia política, de orden y de cohesión y unidad de la nación. La transmisión hereditaria hacía al monarca receptor de una formación y preparación que recibía desde niño y que aseguraba su pericia a la hora de cumplir con sus funciones. Su superioridad lo mantenía alejado de los intereses partidarios, lo que garantizaba la estabilidad política.

Uno de nuestros autores teatrales, José María Pemán, desarrollará estos temas con gran amplitud en *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno*. Las concepciones sobre la monarquía de Pemán y de la mayoría de los alfonsinos radicales colaboradores de la revista están muy influidas por Maurras y el círculo de Acción Francesa, autores con los que se pretendía actualizar la doctrina tradicionalista española.

Para Pemán, al igual que para Maurras, lo importante, lo que define a la Monarquía, no es el rey sino el hecho de que el poder sea de una sola persona, continuo y hereditario. La contraposición entre herencia y elección es crucial en su argumentación. Mientras la elección da lugar a parcialidades, pues el elegido se debe a quién le ha votado y espera ser elegido de nuevo, la herencia es garantía de estabilidad e imparcialidad. Los reyes estarían preparados para reinar desde su nacimiento y se deberían a su pueblo de manera que su vida pública y privada se entremezclan hasta conformar la misma cosa.⁹⁷

La doctrina económica de los monárquicos radicales se encontraba, en gran medida, influida por el Integralismo lusitano, algunos de cuyos miembros colaboraron en *Acción Española*. En concreto causó un gran impacto la serie de artículos que, con el título *El fracaso de las Reformas agrarias*, había publicado José Pequito Rebelo en los primeros

96 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española...*, op. cit., pag. 355

97 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, op. cit., pp. 369-373

números de la revista. En aquel momento, los propietarios latifundistas, entre los que se encontraban muchos miembros de *Acción Española*, se mostraban muy preocupados con los proyectos agrarios republicanos. Morodo afirma que los planteamientos expuestos en este artículo fueron tenidos muy en cuenta por las derechas al discutirse en las Cortes la Ley de Reforma Agraria.⁹⁸ Pequito Rebelo, en sintonía con el pensamiento integralista, valora la tierra porque, junto con otros conceptos como el de raza o nación, es la base espiritual de un pueblo. Por ello propugna la supremacía de la agricultura sobre la industria y de la renta sobre el lucro. En el artículo hay una cerrada apología de la propiedad privada y del latifundio. Éste último es defendido porque, para el autor, siempre ha sido eficaz al procurar la protección de los que de él viven. Por ello se muestra defensor de la gran propiedad y expresa su rechazo a la expropiación a la que considera un expolio. Frente a la reforma agraria, Pequito Rebelo propone un modelo agrícola conservador de la propiedad en el que el Estado, con su intervención moderada, cree los mecanismos que permitan su mantenimiento y modernización. Sólo de este modo la tierra seguiría teniendo, en el marco de un sistema tradicionalista y cristiano, las funciones espirituales que siempre había tenido.⁹⁹

Calvo Sotelo plantea una teoría económica que, más allá de las propuestas de vuelta a lo rural del Integralismo, da al sistema capitalista un carácter natural, ligado al afán de posesión consustancial al individuo. Los problemas sociales que el sistema genera quedarían resueltos con un control estatal de la economía. El Estado que propone Calvo Sotelo sería, por tanto, un Estado intervencionista, generador de políticas proteccionistas y creador de un auténtico nacionalismo económico. Tal sistema económico sería inseparable de un proyecto corporativo que, a pesar de mantenerse en los límites de la doctrina católica, no puede disimular su admiración por la obra de la Italia fascista.¹⁰⁰

Los ejes doctrinales de los monárquicos autoritarios, patentes en su proyecto de Estado diseñado para sustituir a la República, nos muestran un pragmatismo tras el que se esconde la cerrada defensa de sus intereses de clase. La monarquía y la religión son dos bastiones cuya último cometido es la salvaguarda de los privilegios sociales y económicos de la aristocracia y la alta burguesía, que veían amenazados sus intereses por las políticas reformistas del primer bienio. Esta doctrina, a cuya concreción tanto contribuyó la revista y el grupo de *Acción Española*, se convertirá en sus aspectos más generales en la columna

98 MORODO, Raúl, op. cit., pag. 113

99 PEQUITO REBELO, José., “El fracaso de las reformas agrarias”, *Acción Española*, nº1, 1931, pp.45-55; nº2, 1932, pp. 155-165; nº3, 1932, pp. 268-282; nº4, 1932, pp. 384-391; nº5, 1932, pp. 500-512 y nº 6, 1932, pp. 605-616

100 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española*....op. cit., pp. 387-391

vertebral de la Dictadura surgida de la Guerra Civil.

La situación internacional y el desarrollo político nacional contribuirán a que el grupo comience a reivindicar, cada vez con mayor intensidad como se verá al analizar las obras teatrales, un férreo autoritarismo como paso previo a la instauración de una monarquía orgánica. Es lo que Raúl Morodo ha interpretado como el deslizamiento de los monárquicos hacia un caudillaje emparentado con el fascismo.¹⁰¹

El aislamiento de Renovación Española en el panorama político de la derecha no solo se debía al fracaso de su estrategia. El partido era realmente un grupo con una base social elitista, ideológicamente radicalizado y en el límite de la legalidad. Nada podía hacer ante la capacidad de atracción social de la CEDA y la creciente pujanza de un carlismo reorganizado. Cuando esto se hizo evidente, los dirigentes comenzaron a contemplar la posibilidad de poner a su servicio un grupo fascista. La idea era apoyar un movimiento desvinculado orgánicamente de Renovación Española para que el partido monárquico no fuera sospechoso de usar tácticas conspirativas y poder mantener su aparente legalidad de cara a las elecciones. Ese nuevo movimiento debía estar dispuesto a actuar como fuerza de choque contra la República a las órdenes de la propia Renovación Española.¹⁰² Se pensaba que, al igual que había ocurrido en Italia y más recientemente en Alemania con el ascenso al poder de Hitler por vías legales, un partido de carácter fascista tendría la capacidad de atracción popular que al grupo monárquico le faltaba. Desde *Acción Española*, lo que más se admiraba del movimiento nazi, por encima de otras cuestiones, era la contundente popularidad de su antiliberalismo y su antisocialismo. González Cuevas señala que a los monárquicos no se les escapaba tampoco la influencia que la República de Weimar había tenido en la Segunda República española.¹⁰³

Acción Española siempre había visto con simpatía a los intelectuales fascistas italianos algunos de los cuales habían colaborado en las páginas de la revista. En el ámbito español existían buenas relaciones entre los monárquicos de Renovación y casi todas las iniciativas políticas e intelectuales filofascistas. El grupo había apoyado y defendido al PNE de Albiñana, a Giménez Caballero así como a miembros o simpatizantes de las JONS que llegaron a publicar artículos en la revista monárquica.¹⁰⁴ Los miembros de Renovación Española se decantaron por el grupo de José Antonio Primo de Rivera para su empresa de lanzamiento de un grupo fascista. Como se sabe, Falange Española se dio a conocer como

101 MORODO, Raul. op. cit., pp. 180-185

102 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...* op. cit., pag. 152

103 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española....* Pag. 189

104 Idem, pp. 204-207

grupo político en el Teatro de la Comedia en octubre de 1933. Para entonces el hijo del exdictador y Pedro Sainz Rodríguez ya habían sellado un pacto por el que la futura organización recibiría dinero de los alfonsinos a cambio de mantener un programa político cortado por los patrones que estos le marcaban.¹⁰⁵ Por su parte, la deriva fascista de José Antonio era ampliamente conocida en todo el país a raíz de una polémica sostenida pocos meses antes en las páginas de *ABC* con Juan Ignacio Luca de Tena. En aquella ocasión el futuro líder de Falange defendía la vigencia del orden fascista mientras el director del periódico se ratificaba, una vez más, en la monarquía constitucional y en el sistema parlamentario.¹⁰⁶

A pesar de la dependencia económica que el grupo de José Antonio Primo de Rivera tenía con Renovación Española y el interés del partido monárquico por mantener el control sobre el mismo, la debilidad de la formación monárquica fue incapaz de contener la independencia doctrinal y de acción de Falange que acabó rechazando los estrechos márgenes programáticos exigidos por los alfonsinos en aras del fortalecimiento de su propia organización, desde 1934 fusionada con las JONS.¹⁰⁷

La unión de los partidos monárquicos con la CEDA y los agrarios en las elecciones de noviembre de 1933 significó una más que notable mejoría para las derechas en el nuevo parlamento. Pero los buenos resultados electorales no significaron, tampoco esta vez, el encumbramiento de Renovación Española. Su debilidad frente al empuje de la CEDA les relegó a un segundo plano al formalizar las candidaturas y también en la representación parlamentaria. La táctica de Gil Robles, encaminada a conseguir el poder en varias fases utilizando como puente la alianza con los republicanos radicales, nunca fue bien vista por ninguna de las familias monárquicas y, a la larga, acabó rompiendo la coalición. Los monárquicos alfonsinos radicales volvieron a encontrarse solos y sin apoyos. Mientras tanto, el pragmatismo de Gil Robles comenzaba a dar sus frutos. Sin embargo, convencidos de que su estrategia era la única que había de triunfar tras la caída de la República, los monárquicos emprendieron otra aventura política: El Bloque Nacional.

La llegada de Calvo Sotelo del exilio a principios de mayo de 1934 supuso un relanzamiento de los sectores de Renovación Española críticos con el liderazgo de Goicoechea. El antiguo ministro de la Dictadura había ido radicalizando sus planteamientos políticos en los años de su exilio francés donde había tomado contacto con

105 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...*, op. cit., pag. 162

106 GIL PECHARROMÁN, Julio, *José Antonio Primo de Rivera. Retrato de un visionario*. Madrid, Temas de hoy, 2003, pp. 159-163. DE LUIS MARTÍN, Francisco, *El grupo monárquico...* op. cit., pag. 60

107 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...* op. cit., pp. 166-167

la Acción Francesa y se había interesado por las experiencias corporativas de la Italia fascista.¹⁰⁸ A pesar del exilio, su figura nunca había dejado de ser un referente para la derecha más radicalizada a través de sus numerosas colaboraciones en la prensa monárquica. Al volver a España se renovó su liderazgo y alentó a aquellos que planteaban abiertamente la instauración de una monarquía no parlamentaria basada en los principios del corporativismo. Frente a las tácticas más legalistas de Goicoechea, consideradas culpables de los pocos avances de la organización, este sector de Renovación Española trataba de convertir al partido en una fuerza contrarrevolucionaria capaz de liderar un golpe de fuerza contra la República.¹⁰⁹ Muy poco después de su llegada y con el apoyo de ese sector encabezado por Sainz Rodríguez, Calvo Sotelo dio a conocer el proyecto del Bloque Nacional. Éste se concebía como una coalición destinada a integrar a todas las fuerzas políticas de la derecha que no habían aceptado la Constitución de 1931. Sin embargo, los amplios horizontes políticos del proyecto chocaban con el camino que Calvo y sus seguidores planteaban y que coincidía con las líneas teóricas que había venido defendiendo la revista *Acción Española*. Tras la caída de la República, la instauración de una nueva monarquía corporativa debía venir precedida por un periodo de transición en el que un poder autoritario llevara a cabo una reforma del Estado. La nueva monarquía debía diferenciarse de la anterior y para ello, los monárquicos más radicalizados venían lanzando desde hacía algún tiempo la idea de que la corona debía recaer en el infante don Juan tras la abdicación de su padre y la renuncia de sus hermanos mayores. Esta propuesta, que desagradó sobre manera al exrey, no solo estaba encaminada a solucionar el conflicto dinástico, sino que era una forma de desligar a la nueva monarquía del pasado inmediato y reafirmar su carácter antiliberal y antiparlamentario.¹¹⁰

Los sucesos revolucionarios de octubre de 1934 intensificaron el proyecto del Bloque Nacional y sirvieron de pretexto para poner sobre el tapete una cuestión que los ideólogos de *Acción Española* habían abordado en numerosas ocasiones: la importancia estratégica del Ejército en el final del régimen republicano. La intervención militar en los sucesos de octubre fue vista con admiración por las derechas. La supuesta benignidad del Gobierno en la depuración de responsabilidades puso las esperanzas en el Ejército como único poder digno de confianza ante los escrúpulos de los civiles en la represión. Fue cundiendo la idea de que el final de la República no podría venir más que de un golpe de

108 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Historia de las...* op. cit., pag. 337

109 GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *Contrarrevolucionarios...* op. cit., pag. 187

110 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española...* op. cit., pag. 240-241

Estado.¹¹¹ El manifiesto del Bloque Nacional, que sale a la luz el 7 de diciembre de 1934, muy poco después de los sucesos revolucionarios, clama por un Ejército presto a intervenir.

Nuevamente el proyecto de los monárquicos radicales fracasó en sus objetivos políticos de integración de las derechas. Tan solo el minoritario PNE de Albiñana acudió al llamamiento. La Comunión Tradicionalista lo apoyó con la reticencia de gran parte de sus cuadros y limitando su actuación a la participación en el Bloque de aquellos carlistas siempre dispuestos a cooperar en los proyectos de los alfonsinos, Víctor Pradera y Rodezno, entre otros. Otras fuerzas políticas como FE de las JONS y la CEDA se negaron a adherirse. El proyecto supuso problemas en la propia Renovación Española en la que la mayoría de cuadros y bases seguía fieles al liderazgo de Goicoechea que trató de impedir que el Bloque frenara en un futuro la independencia del partido.

Ante las elecciones de 1936, el BN trató de diseñar una estrategia de unión de las derechas en la que se incluyera a la CEDA y a CT. La formación debía dotarse de unos objetivos mínimos que incluyeran una futura reforma constitucional y una dictadura corporativa que preparara el retorno de la monarquía. La CEDA, que pactaba también con otros grupos de derecha más moderada, no podía aceptar estas condiciones y la gran coalición electoral, en la que los monárquicos habían puesto sus esperanzas, quedó en pactos limitados a las posibilidades de cada circunscripción electoral.¹¹² La derrota electoral de la derecha supuso retomar la opción de la conspiración que, aunque nunca había sido descartada, cobraba ahora más fuerza.

3.3.3 *La Comunión Tradicionalista*

Ya se ha visto como la instauración de la República y las políticas secularizadoras del primer bienio dieron alas al movimiento carlista español. Tras su unificación con el nombre de Comunión Tradicionalista, se produjo un crecimiento de la militancia y una expansión territorial sin precedentes. El nuevo carlismo renacía integrando sus antiguas características con una cierta adaptación a los tiempos que, como se ha señalado en otra parte del trabajo, venía siendo habitual desde el final de la última guerra carlista. Al tradicionalismo preliberal y al nunca descartado belicismo se van incorporando, desde entonces, elementos de un partido moderno. En los años de la Segunda República, que se

111 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...* op. cit., pp. 191-192

112 Idem, pp. 232-238

percibe como un peligro inminente y definitivo para la preservación de los valores tradicionales, el carlismo incrementa métodos más propios del radicalismo político. La prensa experimenta un enorme crecimiento; los métodos de propaganda con mítines o actos como las itinerantes “semanas tradicionalistas” se multiplican; se produce una movilización de la militancia con el encuadramiento de mujeres –las agrupaciones de margaritas– y de jóvenes. Pero lo más destacado es la reorganización del Requeté, que se convierte en la más regulada y eficaz de las milicias paramilitares, como se demostrará durante la Guerra Civil.¹¹³

La presencia habitual de la pluma de Víctor Pradera en la revista *Acción Española* es la muestra más evidente de la afinidad ideológica de las dos ramas del monarquismo antiliberal. Estas coincidencias no son extrañas si consideramos que el tradicionalismo readaptado por Vázquez de Mella fue esencial en la formación del pensamiento alfonsino. Sin embargo, en las colaboraciones de Pradera se pueden distinguir ciertas diferencias con respecto a los monárquicos autoritarios. Conviene recordar que estos consideraban prioritario actualizar el tradicionalismo con los aportes de las modernas corrientes ideológicas europeas. En este sentido Maurras y su escuela se convirtieron en referentes en lo que respecta a la monarquía. Álvarez Chillida ha señalado que Pemán en sus *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno* define el poder real como un poder unitario, totalitario y depositario de los valores de la nación. Un poder que garantizaba la unificación nacional y, en definitiva, escasamente limitado por institución alguna.¹¹⁴ Pradera escribió también numerosos artículos sobre este tema en *Acción Española*, que fueron reunidos en un volumen publicado en 1935 con el título de *El Estado Nuevo*. Según Álvarez Chillida, el adjetivo totalitario para definir el poder real no es utilizado por Pradera en ninguna ocasión.¹¹⁵ Para él, el rey es el representante de la soberanía nacional y su poder se haya limitado por la Iglesia, las Cortes y el Consejo. La forma de participación social en esta propuesta política serían unas cortes orgánicas con representación de las actividades económicas y lo que Pradera denomina *Cuerpos de la Nación y del Estado* que englobarían a la magistratura, la Iglesia, el Ejército, etc. El monarca se asesoraba por un Consejo del rey de carácter aristocrático. Las funciones políticas quedaban ligadas de este modo a una casta, superior jerárquicamente, a la que se pertenecía por nacimiento quedando sus

113 Sobre este nuevo carlismo que incorpora elementos modernos ver: GONZALEZ CALLEJA, Eduardo, “La prensa carlista y falangista durante la Segunda República y la Guerra Civil (1931-1937). *El Argonauta Español* [En línea], 9, 2012. Consultado el 6/X/2015 y CAPISTEGUI, Francisco Javier, op. cit.

114 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, op. cit., pp. 370-37

115 Ibidem.

aptitudes, al igual que las del rey, garantizadas por herencia. En el sistema de Pradera las contenciones del poder real estaban minuciosamente reseñadas.

Blinkhorn ha apreciado otras diferencias. La construcción teórica de Pradera, coincidente en mucho con los alfonsinos, no llevaba aparejada una estrategia política. El pensador carlista “se preocupaba de los fines, no de los medios”.¹¹⁶ Los alfonsinos de Acción Española, en su evolución ideológica, que se producía al calor de los acontecimientos políticos, se iban acercando sin reticencias a los medios cuando planteaban una fase de carácter autoritario previa a la instauración monárquica. Una fase que, a imitación de otras realidades europeas, desmontara el estado republicano-liberal y preparara el camino para la nueva monarquía. Pemán afirmaba, en este sentido, que el paso de la Monarquía a la República había sido fácil al basarse esta en la destrucción del legado de aquella; al contrario, el paso de la República a la monarquía habría de ser lento y basarse en “ritos de construcción y de orden (...)”¹¹⁷

La evolución política del carlismo durante la República responde, según Blinkhorn, a una confrontación de las distintas formas de poner en funcionamiento la construcción teórica de Pradera. El conde de Rodezno lideró la Comunión Tradicionalista entre 1932 y 1934. Durante esa fase se pudo encauzar el crecimiento numérico y territorial del partido. Su estrategia política pasaba por un acercamiento a los monárquicos alfonsinos con el deseo de solucionar el conflicto dinástico o, al menos, conseguir un frente monárquico capaz de liderar a las derechas antirrepublicanas. Pero el propio crecimiento del partido trajo consigo el descrédito de los planes de Rodezno. Pronto un amplio sector comenzó a ver con desagrado esos movimientos. Los jóvenes líderes regionales, entre los que destacaba Manuel Fal Conde, pensaban que la estrategia de Rodezno era demasiado gradualista y que la colaboración con los alfonsinos desvirtuaba las esencias del carlismo. Planteaban un cambio hacia la acción inmediata, el fortalecimiento del Requeté y la ruptura con los alfonsinos. Según ellos, la estrategia de que la monarquía tradicional viniera precedida de una fase autoritaria era aceptar el juego del fascismo. Ciñéndose a la teoría y poniendo los fines por delante de los medios, este sector del carlismo creía firmemente que la Comunión tenía la posibilidad de dirigir el fin de la República e instaurar una monarquía como la que los teóricos carlistas propugnaban.¹¹⁸

En la primavera de 1934, tras la dimisión de Rodezno, Fal Conde se impuso como líder. Contaban a su favor los esfuerzos que el dirigente había hecho por convertir a la

116 BLINKHORN, Martin, op. cit., pag. 220

117 Citado por ÁLVAREZ CHILLIDA, op. cit., pag. 368

118 BLINKHORN, Martin, op. cit., pag. 222

Comunión Tradicionalista de Andalucía en uno de los bastiones más organizados y numerosos del tradicionalismo español. Durante su mandato la Comunión se convirtió en una organización sumamente centralizada con una estructura jerarquizada encauzada a fomentar la militancia y facilitar por la vía violenta la toma del poder. Para ello se creó también una Junta Suprema Militar gracias a la cual el Requeté, que ya había sido impulsado y reorganizado en los tiempos de Rodezno, acabó por convertirse en el cuerpo paramilitar más numerosos y mejor organizado. Los oficiales del Ejército empezaron a tomarlo en consideración como posible aliado ante un levantamiento militar. Por su parte, los carlistas se unieron al resto de las derechas en la defensa del Ejército tras los sucesos de 1934. En febrero de 1936 los planes carlistas de convertirse en el motor que derribara violentamente la República se trastocaron; los militares tomaron la iniciativa y los carlistas tuvieron que integrarse en la conspiración militar.¹¹⁹

3.3.4 *La CEDA*

La reivindicación de la monarquía no era un elemento programático fundamental para la CEDA. Como ya se ha comentado, en España las distintas familias de la derecha compartían desde el siglo XIX muchas afinidades y, entre ellas, las más significativas eran la defensa de la monarquía y del catolicismo. El núcleo católico que había generado Acción Nacional y más tarde la CEDA compartía, desde luego, esos aspectos con el resto de las derechas. Para los católicos, la accidentalidad de las formas de gobierno era, a principios del siglo XX, tan solo “la táctica de emergencia (...) para cuando se produjera un cambio desfavorable del régimen.”¹²⁰ Hasta la proclamación de la Segunda República no hicieron uso de ella y cuando la usaron suavizaron el concepto sustituyendo accidentalidad por inhibición y practicando un discurso ambiguo sobre el tema. Pero esta ambigüedad, aunque fue fundamental en su estrategia, no dio los resultados apetecidos. Los republicanos no acabaron de fiarse del republicanismo de un partido que nunca se había declarado republicano. La cuestión inhibitoria fue también la causa de las difíciles relaciones de la CEDA con los alfonsinos y los carlistas, que siempre consideraron esa postura una traición a la derecha que ellos creían representar fielmente.

A pesar de esto, tanto la inmensa mayoría de los militantes y los simpatizantes como los cuadros eran decididamente monárquicos. El mismo Gil Robles se define a sí

119 CANAL, J, “La violencia....”, op. cit. pag. 61

120 MONTERO GIBERT, José Ramón, *La CEDA. Catolicismo social y político en la II República*, Ediciones de la Revista del Trabajo, 1977, vol II, pag. 43

mismo como monárquico en sus memorias:

En un orden teórico fui y soy monárquico. Mi formación doctrinal, mis antecedentes familiares y ciertas lecciones desprendidas de la historia no me ofrecen, a este respecto, la menor duda.¹²¹

Nadie dudaba tampoco del monarquismo del periódico católico *El Debate*, órgano fundamental de la CEDA. Aun poco antes del 14 de abril, en la campaña electoral de los comicios municipales que dieron paso a la República, el diario seguía proclamándose monárquico.¹²²

La inhibición sobre la forma de gobierno fue una estrategia aceptada por las bases. Ante la presión de Renovación Española, que siempre intentó atraerse a la militancia de la CEDA en base a su proclamado monarquismo, Gil Robles llevó a cabo una hábil maniobra. En junio de 1933, tras visitarlo personalmente en París, consiguió la aquiescencia del exrey al proyecto político que representaba. Este hecho contribuyó a apuntalar la estrategia de la indefinición con respecto al régimen frente a la posible atracción que Renovación Española, la Comución Tradicionalista u otros proyectos de derecha pudieran operar sobre los monárquicos encuadrados en el partido católico.

Pero la ambigüedad de la CEDA no afectó solo a esta cuestión. Montero ha expuesto largamente la escasa importancia de las cuestiones doctrinales y el poco peso del programa en la evolución política del partido. El programa de la CEDA, de carácter urgente, estaba fundamentado más en la defensa de unos principios y unos intereses que en la construcción de una nueva realidad política. Era el programa de un partido que, según Montero, basó su cohesión, más que en una ideología, en la dirección de un líder carismático e indiscutido –Gil Robles– cuyas actuaciones políticas, caracterizadas por un fuerte pragmatismo, se alejaron en no pocas ocasiones de lo establecido en los estatutos.¹²³

Sin embargo, a pesar de la fuerza del liderazgo de Gil Robles, la CEDA era un grupo heterogéneo. La ambigüedad programática y el pragmatismo pudo agrupar en sus filas a personalidades de talante social-cristiano partidarios de un reformismo amplio, como Luis Lucia o Giménez Fernández, junto con elementos que, desde el catolicismo social, fueron evolucionando hacia un conservadurismo autoritario, como el propio Gil Robles. El partido contaba también con un ala muy radicalizada representada por la militancia más joven, que se encuadraba en las Juventudes de Acción Popular (JAP).

121 GIL ROBLES, José María, *No fue posible la paz*. Barcelona, Planeta, 1978, pag. 78

122 MONTERO GIBERT, *La CEDA. Catolicismo...*, op. cit., Vol I, pag. 111

123 *Idem*, Vol II, pp. 7-14

Aunque algunos autores¹²⁴ se han esforzado en señalar las diferencias entre las JAP y otras organizaciones abiertamente fascistas, como Falange, o programáticamente violentas, como el Requete, lo cierto es que las JAP practicaron un discurso ambiguo, difícilmente refrenado por el propio partido y por su líder. Esta dialéctica agresiva unida a las consignas de obediencia al jefe, a un aparato formal, imitación de los grupos paramilitares de otros regímenes políticos, y a la manifiesta admiración de los mismos hizo pensar a las izquierdas en la potencialidad fascista de la organización juvenil.¹²⁵

El punto principal del programa de la CEDA era la defensa de la religión católica y de los intereses de la Iglesia frente a las políticas secularizadoras de la República. Este punto primordial se encuentra, para Montero Gibert, intrínsecamente unido al conservadurismo social esgrimido por el grupo y se basa en la tradicional identificación entre religión, orden socioeconómico y defensa de la propiedad.¹²⁶ La vigencia de ese programa mínimo tuvo ocasión de ser practicado por el partido cuando algunos de sus miembros ocuparon carteras ministeriales durante el segundo bienio. Entonces, la doctrina social católica, base ideológica del partido, cedió ante los empujes contrarrevolucionarios que se marcaron como objetivo desmontar la obra reformista realizada en el periodo anterior.

A largo plazo la estrategia de Gil Robles contemplaba la sustitución de la República por un nuevo régimen político de carácter corporativo. Aunque el líder de la CEDA admiraba algunas características de los regímenes italiano y alemán, criticó en varias ocasiones los aspectos que se oponían a la doctrina católica: la utilización de la violencia, la preeminencia del Estado sobre todas las demás instituciones, la adopción de principios socializantes... Por ello, buscaron su modelo político en el régimen austriaco de Dollfus o el portugués de Salazar. El corporativismo que defendían había de reflejar las doctrinas de la Iglesia.¹²⁷ La CEDA proponía un régimen autoritario, descentralizado administrativamente, pero sin cesiones de soberanía, con una representación social de carácter corporativo. En palabras de Montero Gibert: “un Estado autoritario de corporativismo social frente al estado totalitario de corporativismo político.”¹²⁸

124 En especial ver: ALVAREZ TARDÍO, Manuel, “La CEDA y la democracia republicana” en DEL REY, Fernando (dir.) *Palabras como puños*, Madrid, Tecnos, 2011, pp. 384-392

125 GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *Contrarrevolucionarios...* op. cit., pp. 174-184

126 MONTERO GIBERT, “La CEDA y la Iglesia en la II República española”, *Revista de Estudios Políticos*, números 31-32, 1983, pag. 111

127 ALVAREZ TARDÍO, op. cit., pag. 395 y GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, “José María Gil Robles: «Quién soy yo?»” en QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro y DEL ARCO BLANCO, Miguel Angel (eds.) *Soldados de Dios y apóstoles de la patria. Las derechas españolas en la Europa de entreguerras*. Granada, Comares, 2010, pag. 305

128 MONTERO GIBERT, *La CEDA. Catolicismo ...*, op. cit. vol II, pag. 264

El fracaso de la estrategia de Gil Robles para conseguir el poder desde dentro produjo un incremento del extremismo en diversos sectores del partido. El triunfo del Frente Popular recrudeció la radicalización del discurso político oficial, al igual que sucedió con los otros grupos de la derecha monárquica. Las JAP, que ya en 1935 exigían el fin de una estrategia que se había mostrado estéril y el paso a la acción, se fueron desintegrando y muchos de sus miembros nutrieron las filas de Falange y del Requeté. El propio Gil Robles abandonaba en la primavera de 1936 la ambigüedad de su discurso y comenzaba a mostrarse partidario de una violencia que, en aquel momento, le parecía legítima. Su apoyo al complot militar consistió en donaciones económicas procedentes del partido y en recomendaciones de orden moral aconsejando a sus afiliados que se pusieran de parte de los militares sublevados.¹²⁹

Como se ha podido ver, todas las familias de la derecha monárquica acabaron aceptando y propiciando, de un modo u otro, el levantamiento militar de 1936. A partir de 1934, el acercamiento al Ejército y la puesta en valor de la dictadura como un paso transitorio a la instauración monárquica, será un elemento palpable en todas ellas: desde los monárquicos reaccionarios de Acción Española, que siempre habían valorado esta opción, hasta los monárquicos del *ABC*, que fueron abandonando progresivamente sus escrúpulos liberales, pasando por la CEDA que mostraba ahora con claridad que su discurso accidentalista nunca había dejado de ser una estrategia para dismantelar la Segunda República.

Las obras teatrales que vamos a analizar en la siguiente parte del trabajo reflejan, en cierto modo, esta evolución política. Desde una preocupación por cuestiones como la caída de la monarquía, los autores, a medida que pasan los años, irán mostrando en sus obras esa radicalización ideológica y, sobre todo, estratégica que mostraron todas las tendencias monárquicas.

129 GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *Contrarrevolucionarios....* op. cit., pp. 359-361

CAPITULO 2: EL TEATRO DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA

1. LOS INTELLECTUALES Y EL NACIMIENTO DE LA SEGUNDA REPÚBLICA

El alborozo popular con el que se inició la Segunda República estuvo acompañado de una gran efervescencia cultural e intelectual que se prolongó durante todo el periodo. Los artistas y los intelectuales, que venían ya desde hacía tres decenios sintiéndose incómodos con la Restauración, vieron en el nuevo régimen el cambio político definitivo que permitiría la modernización material y moral de España.

La Dictadura de Primo de Rivera fue el magma del que surgió la movilización general de gran parte de los sectores intelectuales españoles. Mientras los intelectuales de la derecha radicalizaban sus posiciones políticas, los que se oponían al régimen trabajaban intensamente para propiciar la llegada de la República. Intelectuales liberales, socialistas y revolucionarios; intelectuales pertenecientes a las tres generaciones que por aquellas fechas se mantenían en activo; grandes santones del pensamiento o simples profesionales contagiaron al resto de la sociedad, sobre todo en la capital, un entusiasmo que sin duda facilitó la transición política. El enérgico propósito de liquidar la Monarquía e instaurar la República consiguió aunar criterios en aquella heterogeneidad de ideas, actitudes y edades.¹³⁰

La Agrupación al Servicio de la República es un ejemplo de la actividad de algunos intelectuales que, con independencia de la militancia política, son conscientes de su influencia y tratan de erigirse en minoría rectora sobre el resto de la sociedad con el objetivo de allanar el terreno para la llegada del nuevo régimen. Esta homogeneidad de los primeros meses se irá desvaneciendo con el curso de los acontecimientos. Las diferentes ideologías acabarán aflorando para mostrar que el concepto de república y las expectativas sobre ella no eran unánimes.¹³¹

130 BÉCARUD, J. Y LÓPEZ CAMPILLO, E., op. cit., pp. 7-8

131 TUSELL, Javier y G. QUEIPO DE LLANO, Genoveva, *Los intelectuales y la República*, Madrid, Nerea, 1990, pag. 259

Tusell y García Queipo de Llano han apuntado que el alineamiento político junto con el rechazo al pasado fueron los rasgos comunes a la totalidad de los intelectuales. Entre los intelectuales no republicanos también se pueden apreciar estos rasgos. En la mayoría de los intelectuales monárquicos el fervor por lo nuevo se expresa en un repudio del régimen iniciado en 1876 y en la reivindicación de una nueva monarquía de carácter autoritario cuyos principios nada tenían que ver con el liberalismo. Los intelectuales monárquicos comprendieron muy pronto que para contrarrestar la hegemonía de los intelectuales republicanos era necesaria una regeneración ideológica como fase previa a cualquier intervención política. Durante el repliegue al que se sometieron en los primeros momentos del nuevo régimen, la oposición política se acompañó de una intensa actividad doctrinal.

Por su parte los intelectuales antirrepublicanos más jóvenes, intensamente politizados, proclamaban también una ruptura radical con el pasado mediatizada, en este caso, por la admiración hacia las experiencias fascistas europeas.¹³² Así pues, los requerimientos de cambio se dejaron ver en los intelectuales de todo el espectro político durante los años de la transición entre la Dictadura y la República y en los primeros momentos de ésta.

Los intelectuales antimonárquicos no solo propiciaron la llegada del nuevo régimen, sino que, en el primer bienio, su implicación suplió la ausencia de cuadros políticos.¹³³ En gran medida, la República fue una “república de intelectuales” y muchos de los nuevos líderes políticos procedían del mundo de la cultura y de las letras. Juan Pablo Fusi da el llamativo dato de que, entre 1931 y 1933, sesenta y cuatro catedráticos y profesores y cuarenta y siete escritores y periodistas fueron diputados en las Cortes Constituyentes.¹³⁴

Este cambio en las élites dirigentes dará lugar a dos fenómenos característicos del período: el acento que los primeros gobiernos pondrán en todo lo referido a la cultura y la educación, y la politización de las minorías intelectuales. Como consecuencia de la llegada al ejercicio del poder de la nueva clase dirigente, la República tendrá, al menos en el primer bienio, un gran empeño en mejorar las condiciones educativas y culturales del país. Se reformaron la enseñanza primaria y el bachillerato introduciendo por primera vez el laicismo y la coeducación; se amplió enormemente el número de maestros y escuelas; se proyectó una reforma universitaria; se creó la Universidad Internacional de Santander; se promulgó la Ley de Patrimonio con el objetivo de preservar el patrimonio artístico y con

132 Idem, pp. 257-258

133 BÉCARUD, Jean y LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne, op. cit., pag. 35

134 FUSI, Juan P., *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, pag. 72

la finalidad de conservar el legado del pasado, se crearon los Archivos Históricos Provinciales...¹³⁵ Los esfuerzos por llevar la cultura al mundo rural dieron como resultado el atractivo proyecto de las Misiones Pedagógicas, en el que participaron profesores y alumnos universitarios que, con medios muy precarios, organizaban en los pueblos pequeñas bibliotecas, montaban representaciones teatrales o exhibían exposiciones con copias de obras del Museo del Prado. Movido también por un afán de extender la cultura al mundo rural y subvencionado por el Ministerio de Instrucción Pública, Federico García Lorca organizó *La Barraca* compañía teatral universitaria que llevó por los pueblos representaciones teatrales de obras propias y ajenas.¹³⁶

No podemos desvincular este gran esfuerzo educativo y cultural de las demandas que estaba produciendo una sociedad en proceso de cambio. Aunque España era todavía un país rural y agrícola con elevadas tasas de analfabetismo, algunas zonas se encontraban en plena expansión industrial y urbana. En 1930 el porcentaje de la población activa empleada en la industria era del 27,2 por ciento frente al 18,6 de la década anterior.¹³⁷ En relación con esto, se produjo un incremento de la tasa de urbanización, aumentando el porcentaje de la población española en núcleos mayores de 50.000 habitantes, de un 13,6 por ciento en 1900 a un 20,2 por ciento en 1930.¹³⁸ En general, los indicadores socioeconómicos del primer tercio del siglo XX son los de un país que se industrializa y se urbaniza lenta pero constantemente. Sin embargo, el aumento de la urbanización tiende a polarizar la concentración de la población en los núcleos más dinámicos desde el punto de vista económico. Mientras las zonas agrícolas sufren un largo estancamiento, la población de Madrid y Barcelona rozaba en la década de los treinta el millón de habitantes.¹³⁹

Con el aumento de la urbanización cambian los hábitos sociales y culturales. Se produce un incremento de los índices de escolarización así como una demanda de formación, en consonancia con los nuevos requerimientos del desarrollo económico. Por otro lado, el enorme aumento del número de periódicos y revistas en los años treinta –sólo en Madrid se editaban más de veinte periódicos de todas las tendencias políticas–¹⁴⁰ y la mejora de su calidad nos muestran una sociedad en general más culta o, al menos, más

135 Idem, pp.72-73; MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús y otros, *Historia de la Literatura Española*, Vol. III, León, Everest, 1995, pp. 655-657

136 MAINER, José C., *La edad de plata 1902-1939 Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 289-290.

137 TORTELLA, Gabriel, *El desarrollo de la España contemporánea. Historia Económica de los siglos XIX y XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, pag. 227

138 Idem, pag. 222

139 TUSELL, Javier, *Manual de historia de España. El siglo XX*, Madrid, Historia 16, 1994, pp. 304-305.

140 Idem, pag. 310

interesada por los acontecimientos políticos y culturales que treinta años atrás. Otro indicador del cambio que se estaba operando en la sociedad española era el incremento del número de universitarios procedentes de la pequeña burguesía y de las clases trabajadoras. Este hecho se relaciona con un mayor protagonismo cultural de las clases medias que comienza a consolidarse en esta época.¹⁴¹

La demanda cultural no solo se ceñía a la prensa o a los libros. En Madrid era enorme la afluencia de público al teatro y otros espectáculos escénicos. Además, la potenciación de la cultura no significó una mengua de la cultura popular que seguía siendo el principal atractivo para el público. El teatro musical, los toros, el deporte y el cine sonoro de temática folklórica eran los espectáculos más frecuentados por las clases populares.¹⁴²

La politización de los medios literarios, artísticos y académicos, el otro fenómeno característico del período, venía siendo habitual desde finales del siglo XIX. Como se ha visto, la aceleración de los acontecimientos políticos, sobre todo desde la Dictadura de Primo de Rivera, incrementó el alineamiento de los intelectuales y en general de toda la sociedad española. Santos Juliá señala que en los inicios de la República el intelectual siente intensamente la necesidad de definirse.¹⁴³ La política comenzará a impregnar la creación artística y el creador y el intelectual serán transmisores de unas ideas. La sociedad entera espera la “definición” de las minorías intelectuales y ésta se producirá tanto hacia la izquierda como hacia la derecha.

Otro aspecto del panorama cultural republicano es la fertilidad creativa de tres generaciones de intelectuales. En momentos diferentes de sus vidas –en plena madurez los pertenecientes a las generaciones del 98 y del 14; todavía jóvenes los del 27– y con respuestas diversas a la nueva situación política, ninguna de las tres pudo sustraerse del ambiente que se vivía. José Carlos Mainer añade el despunte de una nueva generación –la del 36– que, como veremos, optó sin vacilación por un arte humanizado y crítico.¹⁴⁴ Estas tres generaciones, y aun la cuarta, tendrán una convivencia respetuosa. Su confluencia en una ciudad de tamaño medio, como era el Madrid de entonces, en la que abundaban las tertulias y en la que todo el mundo se conocía posibilitó el contacto, más o menos estrecho, de todos ellos.¹⁴⁵ La coincidencia en el tiempo y en el espacio de estas cuatro generaciones y las relaciones personales e intelectuales que se produjeron entre ellas –contacto en las

141 MAINER, José C., op. cit., pag. 287

142 FUSI, Juan P., op. cit., pp. 74-75

143 JULIÁ, Santos, *Historias de las...* op. cit., pp. 244-245

144 MAINER, José C., op. cit., pag. 272

145 JULIÁ, Santos, op. cit., pp. 228-235

tertulias, colaboración en revistas políticas, literarias o de pensamiento, polémicas en la prensa, etc.– contribuyeron en gran medida a la efervescencia cultural de aquellos años.

La febril actividad cultural desarrollada entre 1930 y 1936 no surgió únicamente del momento político que se vivía, con ser éste condicionante un elemento fundamental, sino que fue la cristalización de un despertar cultural que venía fraguándose desde principios de siglo y que se ha denominado *La Edad de Plata* de la cultura española.¹⁴⁶ Casi ninguno de los elementos que hemos reseñado del ambiente cultural republicano era nuevo. La politización de los intelectuales o, al menos, la preocupación por los asuntos políticos y sociales, era un fenómeno que tenía gran importancia desde finales del siglo XIX. Ya Galdós y los hombres del 98 habían dado a su obra un marcado acento político al hacer de los problemas de España el tema central. Además, la actitud de muchos de los intelectuales que se mantenían en activo en los años treinta, así como la mentalidad de la clase política dirigente durante el primer bienio de la República, no podrían explicarse sin su vinculación, en mayor o menor medida, al krausismo y a la Institución Libre de Enseñanza. Nacida esta con el propósito de formar unas élites dirigentes educadas en el liberalismo y alejadas de los presupuestos del tradicionalismo político y religioso, su impacto fue enorme en el pensamiento liberal español de finales del siglo XIX y principios del XX. De igual modo, la formación intelectual de los dirigentes políticos de la derecha monárquica y tradicionalista, con mayor protagonismo en el segundo bienio de la República, se encuentra vinculada a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas. Nacida en 1909, trataba de contrarrestar la labor de la Institución Libre de Enseñanza creando minorías dirigentes católicas vinculadas ideológicamente con las encíclicas papales.¹⁴⁷

Tampoco puede decirse que con anterioridad al enorme impulso cultural y educativo de la Segunda República no hubiera habido otros intentos políticos de mejorar esos aspectos. Algunas actuaciones de principios de siglo nos permiten interpretar los esfuerzos republicanos como culminación de tendencias previas. Por ejemplo, en 1900 se crea el Ministerio de Instrucción Pública y en 1907 la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Esta última institución permitió la continuación de estudios en el extranjero de muchos de los que luego constituirían las élites políticas e intelectuales en época republicana.

En suma, la demanda cultural de una población urbana en creciente expansión, los intelectuales convertidos en élites políticas e interesados en una potenciación de la cultura

146 FUSI, Juan P., op. cit., pag. 83

147 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Historia de las...* op. cit., pag. 229

y la educación, el contacto de diversas generaciones de intelectuales en activo y la creciente politización de la sociedad en general y de los intelectuales en particular son los factores que contribuirán durante la Segunda República a un ambiente creativo muy prolífico. Este se hará visible, sobre todo, en Madrid y Barcelona aunque también estará presente en otras capitales. En esta atmósfera de febril actividad convivirán las creaciones más tradicionales con los experimentos formales más vanguardistas; la literatura vacía de contenido político con las obras concebidas como propaganda y destinadas a la provocación política; lo netamente español con los intentos de adaptación de las experiencias foráneas. El teatro, quizás el espectáculo de masas con mayor poder de convocatoria y con mayor recepción social, refleja, mejor que otras formas de creación, las particularidades del momento.

2. EL DEBATE TEATRAL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

2.1 El estancamiento de la escena española

Desde principios del siglo XX la sociedad española, aún muy rural, venía manifestando unos cambios muy lentos de mentalidad, gustos y hábitos que, aunque prácticamente inexistentes en el campo, eran notables en la capital y algunas ciudades que experimentaban cierto crecimiento. Las costumbres se secularizaban y determinadas clases sociales comienzan a demandar entretenimientos para ocupar su ocio. Muchas de estas demandas se inscriben en el ámbito cultural en consonancia con una pausada pero creciente alfabetización de la población urbana. Dentro de los nuevos hábitos que se van generalizando entre los diversos estratos sociales urbanos se encuentra la asistencia al teatro.

El teatro y los espectáculos escénicos en general eran inmensamente populares y ocupaban un lugar preponderante en la vida social al no sufrir, como ocurre en nuestros días, la competencia del cine o la televisión. El número de estrenos y de locales, la popularidad de actores y actrices, las broncas en los estrenos, en ocasiones de marcado cariz político, nos indican que la sociedad madrileña y de algunas capitales de provincia consumían con asiduidad un producto que, en cierto modo, sería el equivalente a algunos espectáculos actuales de masas.¹⁴⁸

Aunque el público era mayoritariamente burgués, la variedad de géneros, precios y horarios permitía que las clases populares urbanas acudieran también al teatro con frecuencia. La generalización del teatro por horas desde las últimas décadas del siglo XIX facilitó el acceso de amplias capas sociales a los espectáculos y favoreció la diversificación de los mismos. Surgió en esa época una abundante variedad de subgéneros en respuesta a las demandas de los distintos públicos. El género chico, que a principios del siglo XX dominaba en los escenarios españoles, era una fórmula teatral destinada a las clases populares. Su éxito residía en un precio reducido, argumentos simples y tipos humanos sencillos con los que el espectador podía fácilmente identificarse. Su creciente popularidad hizo que muchos autores del llamado género serio cultivaran también esa faceta. El género, que tardará aún años en desaparecer, inicia a principios de siglo cierta decadencia que se concreta en una fragmentación y diversas derivaciones hacia otras fórmulas comerciales

148 AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pag. 70

como la parodia de obras famosas, las revistas, el género pornográfico y las variedades.¹⁴⁹

El panorama del teatro a principios del siglo XX no es cualitativamente muy halagüeño. El público, acostumbrado a un tipo de obra, a una temática y a una puesta en escena, no sabe nada de innovaciones y, por tanto, no las demanda. Los autores sólo buscan su sustento económico y no salen de las fórmulas de éxito. Algunos críticos e intelectuales de la época los denominan despectivamente “garbanceros”, porque cuando escriben y representan van buscando exclusivamente “echar algo al puchero”.¹⁵⁰

El empresario teatral, también llamado *empresario de paredes*, generalmente propietario del teatro, y el actor que encabezaba el cartel –*empresario de compañía*– eran los generadores de un proyecto teatral. En ocasiones se unían y constituían una misma empresa pero lo habitual era que la compañía se instalara en un teatro y ambos empresarios compartieran los beneficios.¹⁵¹ Dru Dougherty comenta que durante la década de los veinte todavía se encontraba muy generalizada la formación de compañías en torno a un actor o actriz brillante. En muchas ocasiones los autores escribían obras pensando en el lucimiento de esa figura que, por lo demás, solía ser enormemente popular. La confluencia de estos tres elementos –actor famoso, empresario y autor– solía garantizar el éxito comercial de la obra. Sin embargo, muchos críticos pensaban que esta era una de las causas del estancamiento teatral, en parte por la escasa preparación de los actores y, en parte, por su frecuente egotismo que les llevaba a no aceptar la posibilidad de lucimiento del conjunto escénico si eso conllevaba una merma de su propio lucimiento.¹⁵²

Las numerosas salas, que solían acoger compañías estables, a veces durante muchos años, no recibían ningún tipo de subvención municipal o del Estado por lo que sólo podían contar con sus propias fuerzas para sobrevivir.¹⁵³ En definitiva, el teatro depende casi exclusivamente de las leyes del mercado y su producción está destinada a satisfacer una demanda. Cualquier proyecto susceptible de no generar beneficios es sistemáticamente marginado.

Este panorama forzaba a los empresarios a no arriesgarse con los autores noveles por lo que en los escenarios se representaba mayoritariamente a los autores más

149 SALAÜN, Serge y ROBIN, Claire-Nicole, “Artes y espectáculos: tradición y renovación”, en SALAÜN, Serge y SERRANO, Carlos, *1900 en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 134-135

150 Idem, pag.140

151 OLIVA, C., *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002 op. cit., pag. 19

152 DOUGHERTY, DRU, “Talia convulsa: La crisis teatral de los años 20” en LIMA, ROBERT Y DOUGHERTY, DRU, *2 ensayos sobre teatro español de los 20*. Universidad de Murcia, 1984, pags. 131-132

153 CANAVAGGIO, Jean (director), *Historia de la Literatura Española. El siglo XX*. (tomo VI), Barcelona, Ariel, 1995, pp. 81-82

renombrados redundando así en la falta de innovación y en el estancamiento. Entre los autores que dominaban la escena de las primeras décadas del siglo XX seguía figurando Echegaray, premio Nobel de literatura en 1904. Por aquella época los entonces contestatarios intelectuales del 98 lo consideraban un dramaturgo trasnochado que representaba a la España oficial de la Restauración.¹⁵⁴ Pronto conseguirá despuntar Benavente, también premio Nobel en 1922, que en pocos años se convertirá en el autor de más éxito y más representado de todo el primer tercio del siglo XX. Hacia la primera década del siglo, Benavente era considerado un renovador con respecto al teatro anterior de Echegaray y sus seguidores. Su mayor logro era haber creado un lenguaje distinto, más “desteatralizado” y cercano al español convencional de las clases cultas de la alta burguesía. Además, sus obras cultivaban cierta crítica social.¹⁵⁵ Sin embargo, Benavente se amoldó pronto a las exigencias del público y sus críticas se convirtieron en “alfilerazos, nunca estridentes ni corrosivos”¹⁵⁶ bien tolerados por un público burgués cuyo mundo se reflejaba a la perfección en sus obras. Esto le acarrió el desdén de la clase intelectual y de los ambientes artísticos más exigentes aunque una parte de la crítica siguió valorando la calidad de sus creaciones que solían ser grandes éxitos en los escenarios.¹⁵⁷

Carlos Arniches fue otro autor de éxito en el Madrid de las primeras décadas del XX. Procedente del género chico, creó también para los grandes escenarios. Su obra de sainete destaca sobre la de otros autores por encontrarse dotada de mayor calidad y cierto moralismo social no lejano de la mentalidad regeneracionista de la época.¹⁵⁸ Ya la crítica contemporánea y, sobre todo, Pérez de Ayala exaltaba la obra de Arniches y destacaba su cohesión dramática y su ingenio. En el teatro de tres actos es el creador de lo que él mismo llamaba la “tragedia grotesca” en la que llevaba a cabo una crítica profunda de corte regeneracionista pero dotada de gran comicidad.¹⁵⁹ También procedentes del género chico tocaron la obra de tres actos los Hermanos Álvarez Quintero. Su facilidad para el humor ligero y costumbrista les dio grandes éxitos en la escena pero les acarrió el rechazo de la crítica. Algo parecido puede decirse de Muñoz Seca quién, vinculado políticamente a la derecha, llevó a cabo la sátira política durante la Segunda República.¹⁶⁰

154 MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús y otros. op. cit., pag. 365

155 RUÍZ RAMÓN, F., *Historia del Teatro español. El siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1986, pag. 24

156 MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús y otros, op. cit., pp. 604-605

157 VILCHES, M^a Francisca y DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid, Fundamentos, 1997, pag. 175

158 MAINER, José C., op. cit., pp. 162-163

159 MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús y otros. op. cit., pag. 607

160 VILCHES, M^a Francisca y DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926...*, op. cit., pp.173 y 176-177.

Durante el siglo XIX y también en las primeras décadas del XX el teatro de temática histórica ocupó un lugar destacado en los escenarios españoles. En términos generales, la temática histórica se encontraba muy relacionada con la necesidad de reforzar la identidad nacional. La crisis finisecular, con la pérdida de las colonias y la toma de conciencia de la escasa posición internacional de España, trató de contrarrestarse con un teatro de exaltación del pasado que gozó de gran éxito. Se buscaban unas señas de identidad aceptables que implicaban la idealización de la realidad histórica.¹⁶¹ El lenguaje, tendente a la formulación impersonal, destacaba más los supuestos valores eternos de la nación que las hazañas concretas.¹⁶² Temática y retórica, amplificadas por las tablas, contribuyeron a la mitificación de la historia nacional.

Hacia 1910 el estreno de gran éxito *En Flandes se ha puesto el sol* de Eduardo Marquina hará resurgir el teatro histórico en verso. El lenguaje es estéticamente deudor del modernismo pero se utiliza como vehículo para los dramas de exaltación histórica tendentes, como sus hermanos en prosa, a la construcción de un pasado aceptable que sirviera de base a la formación de una identidad nacional. Según Ruiz Ramón, la estética modernista irá dando paso a un lenguaje más cercano al drama del Siglo de Oro manteniendo la apología de los mitos nacionales.¹⁶³ Las razones de su éxito están, sin duda, relacionadas con el auge del pensamiento conservador que permitió que en el período este teatro en verso fuera interpretado como “el resurgimiento del teatro clásicamente español”.¹⁶⁴ Formalmente no supone ninguna renovación lo que lo convierte en un vehículo ideal para hacer revivir al público un pasado épico reinterpretado a través de una ideología tradicionalista. No es casualidad que algunos autores monárquicos de los años treinta eligieran el teatro poético de sabor áureo para los dramas de contenido histórico e intencionalidad política objeto de nuestro estudio.

2.2 El teatro como objeto de debate

En la segunda década del siglo XX muchos intelectuales y críticos comenzaron a preocuparse por la situación del teatro nacional al que consideraban conservador y alejado

161 GIES, David T., “Historia Patria: El teatro histórico-patriótico en España (1890-1910)” en SALAÜN, S., RICCI, E. Y SALGUES, M. (Ed.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 58-59

162 SALGUES, Marie, *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1895-1900*, Prensas universitarias de Zaragoza, 2010, pag. 47

163 RUIZ RAMÓN, F., op. cit., pag. 63

164 AMORÓS, Andrés. *Luces de...*, op. cit., pag. 91

de las experiencias innovadoras que se producían en otros lugares de Europa. Las críticas a la deriva que tomaba la escena española se hicieron frecuentes en periódicos y tertulias y se generalizó la expresión *crisis del teatro* para referirse a la cuestión.¹⁶⁵

Los estudiosos que han analizado este fenómeno no desligan los debates teatrales de finales de los años veinte de la transición política que se estaba produciendo. El descontento de las élites intelectuales de la burguesía no se dirigía solo hacia la Dictadura y la Monarquía. También se ponían en entredicho las manifestaciones culturales heredadas de la Restauración y, al igual que se proponía una ruptura con la forma de gobierno, se proponían para el teatro soluciones que rompieran las dinámicas existentes.¹⁶⁶

Una de las cuestiones que se planteaba era que el teatro español se encontraba muy alejado de las experiencias de otros lugares de Europa y que tampoco estaba a la altura de las otras manifestaciones artísticas que se producían aquí mismo. Los que clamaban por una renovación –Ricardo Baeza, Rivas Cherif, Antonio Espina, Federico Navas, Luis Araquistain, Azorín y otros intelectuales– reprochaban a los autores consagrados unas enormes carencias en su dramaturgia y en los planteamientos filosóficos y morales de sus obras.

La escasa preparación intelectual de las clases medias se consideraba una de las causas de la decadencia teatral. Araquistáin pensaba que si las experiencias teatrales innovadoras que se daban en Europa no calaban en España, se debía a la falta de demanda de una burguesía cuyo único objetivo al acudir al teatro era la diversión.¹⁶⁷ La formación del público se convirtió en un tema de preocupación. Los propios críticos pensaban que su función era también educativa y, en este sentido, muchas publicaciones periódicas inauguraron suplementos y páginas teatrales por esos años. Estas se convirtieron en el vehículo de este debate.¹⁶⁸

En aras de acercar al público a las nuevas experiencias teatrales europeas, se abogó por el acercamiento a la escena española de autores foráneos de carácter innovador. En los años veinte, los escenarios madrileños pudieron recibir obras de dramaturgos como Pirandello, Lenormand o Crommelynck. La crítica trató de conseguir, con sus opiniones favorables, la aceptación del público pero, en realidad, esta se logró a medias. Sin

165 OLIVA, César. op. cit., pag. 64

166 DOUGHERTY, Dru, op. cit., pag. 93. REBOLLO CALZADA, Mar, “La crisis teatral de los años 20 en España”, *Teatro: Revista de Estudios teatrales*, nº 20, 2004, pag. 57

167 LENTZEN, Manfred, “En torno a la discusión sobre el teatro en España a principios de los años treinta” en VILANOVA, Antonio (coord), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de Agosto de 1989, Vol. 3, 1992, pag. 44

168 DOUGHERTY, Dru. op. cit. “Tal, pag. 141

embargo, a pesar de esa relativa falta de comprensión, las obras influyeron en algunas apuestas de vanguardia de autores españoles.¹⁶⁹

Otro aspecto del debate fue la cuestión del teatro como actividad empresarial. Se pensaba que el teatro como negocio frenaba la innovación y perpetuaba el estancamiento, pues ningún empresario quería apostar por introducir novedades en una actividad de escasa rentabilidad. Para muchos la solución pasaba por una intervención del Estado pero también había quien apuntaba la posibilidad de armonizar los intereses económicos con las cuestiones artísticas. El elemento clave en esta propuesta era la inclusión en el proyecto teatral de una figura que ya era esencial en otros teatros extranjeros: el director de escena.¹⁷⁰ Por su precisión técnica, es interesante la aportación a este debate de Cipriano de Rivas Cherif. Posiblemente el intelectual español más informado de las propuestas de vanguardia en Europa, profundo conocedor y seguidor de las ideas de E. Gordon Craig, Rivas Cherif piensa que el director de escena debía cumplir una función similar a la de un director de orquesta interpretando los textos teatrales, guiando a los actores y, en definitiva, dando unidad a todos los elementos de la obra. Rivas piensa que la formación de los agentes que intervienen en la actividad escénica era la forma idónea de mejorar el panorama teatral español, dominado por el autodidactismo y la herencia profesional. Abogaba así por una escuela en la que autores, actores y directores pudieran depurar su técnica.¹⁷¹ Rivas Cherif será de los pocos teóricos del teatro que llevará a la práctica sus ideas actuando como un auténtico dinamizador de la escena madrileña.

En el llamado debate teatral se manifestó también la preocupación por la influencia perniciosa que para la formación de la sociedad podía tener una escena dominada por un tipo de obras cuyo mensaje se juzgaba chato e, incluso, envilecedor. Muchos intelectuales abogaban por una participación de los poderes públicos en el teatro como una solución posible para un espectáculo que de otro modo seguiría los derroteros comerciales y continuaría estancado. Ricardo Baeza lo explicaba con claridad:

Es necesario que nuestros Gobiernos se percaten de la trascendencia del teatro en la vida cultural y social del país. Es indispensable que comprendan que, como ya dijo

169 MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano, “Ejemplos de renovación: teatro francés e italiano en la escena madrileña (1918-1936)” en DOUGERTHY, Dru. y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (COORD.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pag. 132

170 DOUGHERTY, Dru, op. cit., pp. 103-104

171 SÁNCHEZ CASCADO M^a José, “Ideas teatrales de don Cipriano de Rivas Cherif” *Revista de Estudios Teatrales* n^o 1, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, pp. 143-144 y AGUILERA SASTRE, Juan, “El debate sobre el Teatro Nacional durante la dictadura y la república”, en DOUGERTHY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (COORD). op. cit., pag. 180

Bernard Shaw, es tan útil para un Estado el tener una buena organización teatral como una buena organización administrativa, una buena organización judicial, un buen ejército, un buen clero, etcétera. Al punto de que, mientras no se considere el teatro como una actividad docente, una rama de la organización educacional –la Escuela, el Instituto, la Universidad y el Teatro– no se habrá comprendido la función genuina de la escena en el complejo social.(...).

Para empezar, quizás lo más procedente sería la creación de dos o tres compañías sostenidas por el Estado (...) en que se ofreciesen al público aquellas obras de importancia que, por no considerarse lo que se llama “de público”, no suben hoy jamás a nuestra escena.¹⁷²

En el momento en el que se producía este debate, la intervención estatal en las cuestiones teatrales era casi nula. Dru Dougherty afirma que durante la Dictadura el teatro funcionaba únicamente conforme a las leyes del mercado al abstenerse el gobierno de aportar fondo alguno. La necesidad de cambiar esta situación era, según Dougherty, una de las pocas cuestiones en la que todos los participantes en el debate teatral se mostraban de acuerdo.¹⁷³

Pero mientras se debatía sobre la forma en que el Estado debía sostener el teatro y las ventajas y los inconvenientes de este modelo, surgieron también otras propuestas de cambio, experimentadas ya en otros países, como las cooperativas teatrales, el teatro por suscripción o los teatros del arte. Lo cierto es que en España se estaban produciendo desde principios de siglo algunas experiencias de este tipo que dieron lugar a un teatro de mayor calidad, aunque escasamente representado. Un antecedente de finales del siglo XIX es el “Teatre Intime” de Barcelona. Su artífice, Adrià Gual, lo concebía como un “pequeño refugio” para aquellos que aspiraban a un espectáculo al margen del teatro comercial.¹⁷⁴ Posiblemente el primer proyecto al que haya que hacer referencia en el siglo XX es el *Teatro de Arte*, promovido por Alejandro Miquis en 1908. Respaldado por numerosos autores teatrales del momento como Pérez Galdós, Linares Rivas, Valle Inclán, Jacinto Grau, críticos como Enrique Díez-Canedo o actores como Emilio Mario, la iniciativa fue acompañada de un manifiesto en el que quedaban claros los objetivos de la iniciativa: elevar la calidad estética, moral e intelectual del teatro español.¹⁷⁵ Nació, pues, como respuesta al teatro postromántico representado por Echegaray y sus seguidores pero también contra el teatro-negocio, sin otro afán que el de divertir, imperante en la época. A pesar de lo efímero del proyecto, que solo duró hasta 1911, el grupo logró poner en escena

172 Seleccionado por Mar Rebollo en REBOLLO CALZADA, Mar, *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930*, Universidad de Alcalá, 2004, pp. 182-183

173 DOUGHERTY, Dru., op. cit., pp. 107-108

174 DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990, pag. 55

175 AMORÓS, Andrés. *Luces de...*, op. cit., pp. 83-84

algunas obras europeas y españolas.¹⁷⁶ Otro proyecto reseñable, un poco posterior, fue el desarrollado por Gregorio Martínez Sierra no tanto en su papel de autor teatral, sino más bien como empresario y director de una compañía que, desde 1916 y hasta 1925, representará en el Teatro Eslava de Madrid obras de autores clásicos y contemporáneos renovadores, españoles y europeos. El proyecto, que pretendía resaltar los valores estéticos, cuidaba muchísimo la puesta en escena. Con la colaboración de escenógrafos y pintores, el proyecto introdujo cierta modernización en la escenografía española.¹⁷⁷ También al calor del debate teatral surgieron en los años veinte, por la iniciativa de algunos intelectuales, otros proyectos de ámbito más limitado. *El Mirlo Blanco*, ligado a los Baroja, *El Cántaro Roto*, iniciativa de Valle Inclán y su mujer, la actriz Josefina Blanco, *El Caracol* de Rivas Cherif o el *Teatro Íntimo Fantasio* de Pilar Valderrama y Rafael Martínez Romarate fueron algunas de estas experiencias que se circunscribieron a núcleos muy minoritarios produciéndose las representaciones en los propios domicilios particulares de los promotores de estos proyectos.¹⁷⁸

Algunos autores teatrales realizarán esfuerzos por regenerar el teatro pero sus obras van a tener escasa aceptación. Urszula Aszyk destaca a tres autores españoles –Azorín, Unamuno y, sobre todo, Valle Inclán– por ser precursores de la vanguardia en el terreno teatral de nuestro país. Unamuno, como proponía en sus escritos teóricos, produce un teatro “desnudo” intimista y personal de difícil aceptación para el público. Azorín, que cultiva también la faceta teórica, escribe un teatro que apenas tendrá éxito. Valle-Inclán inaugura con el esperpento una vertiente experimental inédita en nuestro país. Para Aszyk, el esperpento es “una propuesta estética particularmente española del teatro grotesco”.¹⁷⁹ Ruiz Ramón subraya también la voluntad de Valle-Inclán de romper con el pasado buscando nuevos caminos tanto temáticos como formales. Para él, la dramaturgia de Valle es revolucionaria en el teatro español y “lleva en sí –y no siempre virtualmente sólo– las semillas de las nuevas vías abiertas al teatro actual”.¹⁸⁰ El público español de la época no comprenderá tampoco la dramaturgia de Valle. Las propuestas de estos autores podrían haber inaugurado en España, según Urszula Aszyk, una corriente vanguardista pero se enfrentaron a un público apegado a los dramas burgueses, al sainete y al género chico que

176 REBOLLO CALZADA, Mar, “La propuesta teatral de los *Teatros de Arte* en España (1900-1930)”

Teatro, nº19 Universidad de Alcalá de Henares, 2003, pp.137-138

177 AMORÓS, Andrés, *Luces de...*, op. cit., pp. 84-86

178 REBOLLO CALZADA, Mar, “La propuesta ...” op. cit. pag. 143

179 ASZYK, Ursula, “El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 22-27 de agosto de 1983, Vol.1

180 RUIZ RAMÓN, Francisco, op. cit., pp. 93-94

iba al teatro en busca de diversión.¹⁸¹

La llegada de la República cambió en parte el panorama del teatro español. Un sector de los intelectuales que participaron en el debate anteriormente descrito y que pusieron al desnudo los problemas del teatro nacional pertenecía a la élite intelectual de la burguesía progresista. Durante la Segunda República, o al menos durante el primer bienio de su andadura, esa élite tendrá, como sabemos, un destacado protagonismo. En esos años se pusieron en práctica algunas de las soluciones que el debate había producido. Los primeros gobiernos de la República tratarán de ampliar el público teatral. Así por ejemplo, se llevará el teatro a otros lugares fuera del ámbito urbano mediante las misiones pedagógicas y otras iniciativas similares; también se subvencionará un teatro de calidad, al margen del negocio teatral. Ambas intervenciones posibilitarán esa innovación en la dramaturgia por la que la mayoría de los participantes en la polémica clamaba.

181 ASZYK, Ursula, *op. cit.*

3. EL TEATRO ESPAÑOL DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA: DIVERSIÓN Y MOVILIZACIÓN POLÍTICA

3.1 Las políticas a favor del teatro

En los primeros años treinta se produjo una intensificación cuantitativa y cualitativa de la vida teatral madrileña y española. Tres elementos confluyeron y animaron el, ya de por sí animado, panorama escénico. Uno de ellos es la propia deriva del negocio teatral que, como se ha comentado, se había convertido en una actividad boyante que tenía como valores seguros un público fiel y un puñado de creadores dispuestos a responder a los requerimientos de los empresarios. A esto habría que añadir la propia acción del Estado que, movido por la fiebre reformista de los tiempos, llevó a cabo una política destinada a renovar, fomentar y proteger el teatro. A este hecho no será ajena la propia condición de intelectuales de muchos de los gobernantes y parlamentarios del primer bienio de la República a la que se ha aludido. En tercer lugar, la creciente politización de la sociedad y de los intelectuales trajo consigo que el teatro se convirtiera también en un vehículo de transmisión de ideas e incluso de lucha política. En esta época autores de todas las tendencias producirán lo que conocemos como *teatro comprometido*.

Durante la Segunda República continuó la actividad teatral de los autores reconocidos por el público burgués. Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca o Arniches siguen produciendo el mismo tipo de obra, sin renovación argumental o escénica, y manteniendo mayoritarias e imbatibles las tendencias de las pasadas décadas. Sin embargo, los esfuerzos de los nuevos dramaturgos por renovar ese panorama son en ocasiones exitosos. Por ejemplo, Alejandro Casona conocerá cierto éxito con *La sirena varada*, Premio Lope de Vega en 1934, una obra cuyo ambiente de fantasía e irrealidad nada tenía que ver con el realismo burgués imperante. Lo mismo podríamos decir de García Lorca y sus dramas rurales y otros tantos autores. Pero la modernización de la escena española en esos años no se producirá de una forma espontánea ya que la tiranía del negocio teatral no hacía concesiones a la creatividad.

Será la protección y las ayudas estatales las que generen un clima propicio para que la creatividad de muchos de los miembros de las generaciones literarias más jóvenes –la del 27 y la del 36– se dispare en iniciativas que cambiarán el panorama teatral con nuevas aportaciones. Los esfuerzos de los primeros gobiernos de la República por la expansión y la mejora de la educación y la cultura tuvieron también su reflejo en el teatro. Marcelino

Domingo y Fernando de los Ríos, responsables del Ministerio de Instrucción Pública en el primer bienio, se decidieron a tomar parte activa en el problema recogiendo las aspiraciones de intervención estatal por las que se venía clamando desde principios de siglo. Se trataba de conseguir una doble meta: la dignificación de panorama teatral español y el acercamiento del teatro al pueblo.¹⁸²

Para conseguir el primer objetivo se arbitró una de las medidas más significativas de la política cultural de la época. El teatro María Guerrero, adquirido por el Estado en 1928 para albergar el Conservatorio de Música y Declamación, le es cedido a Cipriano de Rivas Cherif junto con una pequeña subvención para la creación de una escuela teatral. Surge así el Teatro Escuela de Arte o TEA que funcionará entre 1933 y 1935 y en la que el director teatral plasmará sus proyectos teóricos. Existió también el propósito de crear un Teatro Nacional en el mismo teatro María Guerrero pero no fructificó hasta julio de 1936, días antes del estallido de la guerra.¹⁸³

En 1932 se promulga una ley por la que se eximía de todo gravamen tributario a las actividades artísticas en el Teatro Español de Madrid. Ese mismo año la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás, con el asesoramiento de Cipriano de Rivas Cherif, gana el concurso convocado por el Ayuntamiento de Madrid para la explotación durante tres temporadas de ese mismo teatro.¹⁸⁴ La protección pública y la colaboración de Rivas Cherif, que en realidad actuó como director artístico de la compañía Xirgu-Borrás, convertirán al Español en un oasis de renovación. Se experimentaron nuevas escenografías y se rescató la obra de dramaturgos marginados por la dictadura del negocio teatral como Valle-Inclán de quién, por ejemplo, se representó con gran éxito *Divinas Palabras* en 1933, Unamuno, cuya obra *El otro* fue puesta en escena en 1932, o dramaturgos nuevos como Alejandro Casona, García Lorca, Rafael Alberti, etc.¹⁸⁵

El otro objetivo que se proponían las iniciativas políticas del primer bienio con respecto a las artes escénicas, llegar a todas las capas de la sociedad, se impulsó con iniciativas como las Misiones Pedagógicas. Se vincula esta experiencia a la ideología de la Institución Libre de Enseñanza que confiaba en el poder de transformación social y política

182 AGUILERA SASTRE Juan. op. cit., pag. 179

183 Idem, pag. 180

184 Las temporadas fueron 1932-1933, 1933-1934 y 1934-1935. Con anterioridad la Compañía de Margarita Xirgu había disfrutado de la concesión del teatro Español durante parte de la temporada 1930-31. GIL FOMBELLIDA, M^a Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003, pp.103-111. HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo, "Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República", en DOUGERTHY, Dru Y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca. (COORD), op. cit., pag. 409

185 AZNAR SOLER, Manuel, "El teatro español durante la II República (1931-1939)", *Monteagudo*, 3^a Época- n^o2, 1997, pag. 50

de la educación y la culturización populares. Las Misiones tenían el cometido de difundir la cultura en las zonas rurales tratando de paliar así los desequilibrios con la ciudad en el acceso a la misma. Entre las actividades itinerantes que las Misiones llevaban por el mundo rural español se encontraban dos teatros: un *Teatro del Pueblo* dirigido por Alejandro Casona y un *Teatro Guiñol* dirigido por Rafael Dieste. Se intentó también proteger y fomentar los teatros universitarios, que vinculados con la FUE, surgieron en varios puntos de España. Algunos de ellos como el madrileño *La Barraca*, nacido por iniciativa de Fernando de los Ríos y dirigido por Federico García Lorca, o el valenciano *El Búho*, surgido a imagen y semejanza de aquel, tenían un carácter itinerante.¹⁸⁶

Estos cuatro intentos, entre otros muchos, dieron al teatro unos contenidos diferentes al distanciarse sus propósitos del mercantilismo de las salas comerciales. Su objetivo no era la rentabilidad, sino la *extensión teatral* en el sentido de difundir la cultura pero también de desmonopolizarla del ámbito urbano y burgués. Se dirigían a un público distinto, generalmente rural e iletrado, que, según reflexionaba García Lorca, al no estar “contaminado” con las obras convencionales, conservaba intacta su capacidad de emoción ante el teatro.¹⁸⁷ El repertorio se componía casi siempre de obras sencillas y de fácil comprensión del teatro antiguo y clásico español sin grandes escenografías ni interpretaciones eruditas. Se tenía la convicción de que acercando la obra de un modo sencillo a un público campesino se revivían, de algún modo, los procesos de recepción teatral de los siglos XVI y XVII. La siguiente cita, extraída de una memoria de las Misiones Pedagógicas editada en 1934, nos da una idea de las concepciones que subyacían en el proyecto:

Si el teatro de las Misiones nace y vive, en cierto modo como nació y vivió nuestra farándula primitiva y se nutre de sus mismos repertorios, es sólo porque va dirigida a un público análogo en gusto, sensibilidad, reacción emotiva y lenguaje (...).¹⁸⁸

Los conceptos expresados reflejan la mentalidad reformista y ligada al regeneracionismo de los gobernantes del primer bienio republicano. Se confiaba en la educación y la cultura como elementos de transformación y se aplicaban concepciones

186 Ibidem; DE PACO, Mariano, “Un nuevo público para una nueva escena: los teatros de la República”, *Stichomythia*

nº5, 2007, pag. 151; AZNAR SOLER, Manuel, “«El Búho»: Teatro de la FUE de la Universidad de Valencia” en DOUGERTHY, Dru. Y VILCHES DE FRUTOS, M^aFrancisca (COORD), op. cit. pag. 415

187 DE PACO, Mariano. op. cit., pag. 151

188 Citado por Miguel Bilbatúa en BILBATÚA, Miguel, *Teatro de agitación política. 1933-1939*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976, pag. 31

esencialistas a los habitantes de las zonas rurales a los que se atribuía una mentalidad y una capacidad estética inalterables desde hacía siglos.

Se puede afirmar que, salvo excepciones, las misiones han sido interpretadas por la historiografía actual como un ambicioso proyecto cultural cuyo único cometido era la expansión de la cultura española por los lugares más desfavorecidos. Casi todos los estudiosos han hecho hincapié en sus logros exponiendo la cuestión desde un punto de vista no exento de cierta idealización. Sin embargo, algunos estudios actuales nos muestran otro enfoque. Resultan muy interesantes los planteamientos de Sandie Holguín para quien las Misiones Pedagógicas, como otros proyectos culturales del segundo bienio de la República, tenían, sobre todo, el objetivo de contribuir a construir una “nación de ciudadanos republicanos”¹⁸⁹ fomentando la uniformización nacional. Patricia Rodríguez Corredoira, en esta misma línea, parte de la premisa de que las misiones no eran ideológicamente neutras ni su cometido estrictamente cultural, sino que se arbitraron como una herramienta para contribuir a crear una idea de Estado diferenciada de la existente en el régimen anterior y, lo que es más importante, extenderla a un país iletrado con un porcentaje elevado de población rural. Según esta autora, durante el primer bienio la coalición republicano-socialista trató entre otras cosas de

construir una nación estado soberana y moderna que estuviera a la altura de las principales potencias europeas. Para ello los intelectuales republicanos debían realizar la compleja tarea de articular un discurso nacionalista convincente que cohesionara e integrara a una sociedad severamente fragmentada por las desigualdades sociales y económicas, la apatía política, el aislamiento, el analfabetismo y las lealtades locales.¹⁹⁰

Para Rodríguez Corredoira, las Misiones Pedagógicas fueron un instrumento al servicio de la construcción de un Estado centralizado, castellanizante, en el que apenas se tuvieron en cuenta las otras nacionalidades.¹⁹¹ Además, tras un análisis del repertorio de las obras puestas en marcha por las misiones, la autora vislumbra un discurso propagador de la ideología burguesa y nacionalista.¹⁹²

Décadas antes Miguel Bilabatúa había establecido una interpretación alejada también de la tradicional visión positiva sobre este asunto. Para Bilbatúa los planteamientos esencialistas y la total confianza en la educación como herramienta de

189 HOLGUÍN, Sandie, *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*. Barcelona, Crítica, 2003, pp. 3-4

190 RODRÍGUEZ CORREDOIRA, Patricia, *Reinventando la identidad española durante la Segunda República: las misiones pedagógicas y el teatro profesional en las tablas madrileñas*. [Tesis Doctoral en línea] UC Berkeley, 2010 (Consultado 18/01/2014) <http://escholarship.org/uc/item/99m096b1>. Pag. IX.

191 Idem, pp. 25-28

192 Idem, pag. 58

transformación de los promotores de las misiones limitan la eficacia de los proyectos de extensión teatral a los que considera “obras de caridad cultural”, sin negar las buenas intenciones de aquellos que los posibilitaron.¹⁹³ En este sentido, los encuadra en el epígrafe de un *teatro para el pueblo* oponiéndolo a un *teatro del pueblo* de marcado contenido político, creado y representado también en el período, al que se hará referencia a continuación.

3.2 La izquierda y las ideas sobre el teatro: un teatro del pueblo

La creciente politización de los intelectuales y de la sociedad en general desde la Dictadura de Primo de Rivera hasta el final de la Guerra Civil tenía que afectar necesariamente al teatro. Éste era un espectáculo de masas con unas enormes potencialidades de transmisión ideológica, de denuncia, de propaganda política y de educación popular. Estos aspectos no pasaron desapercibidos a muchos de los intelectuales que desde la izquierda abogaban por un compromiso político que envolviera al conjunto de la sociedad.

Durante los años veinte se había ido produciendo en España una cierta consolidación de las manifestaciones artísticas de vanguardia. La vanguardia española, bastante marginal y tardía con respecto a las europeas, se hacía un hueco en nuestro país conviviendo con creaciones artísticas y literarias académicas y –en especial en el teatro– muy enraizadas en una estética tradicional. El año 1925, en plena Dictadura de Primo de Rivera, fue el momento clave de la vanguardia española con el nacimiento de la Sociedad de Artistas Ibéricos, la publicación de su manifiesto y la exposición colectiva Salón de Artistas Ibéricos en el Retiro de Madrid. Ortega y Gasset publica también en ese año *La deshumanización del arte*, texto que, como se verá, habría de suscitar muchas respuestas y que se suele considerar la declaración de las intenciones artísticas de la vanguardia.

Mechthild Albert advierte que la vanguardia española de los años veinte se caracterizaba por su apoliticismo y muy pronto sus manifestaciones se consideran vacías y narcisistas, algo que al calor de los acontecimientos muchos intelectuales comienzan a juzgar intolerable. Según Albert, la deshumanización comienza a ser vista como una falta de responsabilidad política y “como un instrumento de los intereses reaccionarios.”¹⁹⁴

193 BILBATÚA, Miguel. op. cit., pp. 33-34

194 ALBERT, Mechthild, *Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*, Madrid, Visor libros, 2003, pag. 31

Paralelamente a la radicalización política de un sustancioso sector de la derecha, de la que habló en el anterior capítulo, se produce en torno a 1930 una radicalización hacia la izquierda de un grupo de literatos y artistas pertenecientes a la generación más joven de la vida cultural del momento. Esa radicalización se ha interpretado como una reacción de las nuevas generaciones ante la frustración provocada por la evolución política anterior a la República y como una reivindicación de renovación en la que poder desenvolverse intelectual y políticamente.¹⁹⁵ Los jóvenes intelectuales izquierdistas abogan por una ruptura con las concepciones puramente estéticas de las manifestaciones artísticas de vanguardia y proponen un viraje hacia el compromiso artístico y literario. *Nueva España* y *Nosotros*, revistas surgidas en esa época, se convertirán en las plataformas de expresión de estos jóvenes. En ellas se observa una alineación con el republicanismo y, en muchos casos, una gran admiración por las experiencias artísticas y políticas soviéticas.¹⁹⁶

El nuevo romanticismo (1930), obra de José Díaz Fernández, se considera el ensayo que inicia ese cambio de actitud. En una fecha tan temprana como 1927, tan solo dos años después del Salón de Artistas Ibéricos, el joven intelectual ya se mostraba crítico con las manifestaciones artísticas ajenas a la implicación política y afirmaba en la *Gaceta Literaria*:

Lo que no tiene razón de ser es el Narciso literario. El que crea el estanque de su prosa para contemplarse en él, mientras a su alrededor crepitan los problemas vitales. Hasta hace poco el escritor era un hombre triste y misérrimo, una voz sin autoridad social. Hoy el escritor y la literatura viven adscritos a la sociedad; poseen un valor vital, político.¹⁹⁷

En *El nuevo romanticismo*, José Díaz profundiza más en estas ideas. Al tratar los problemas políticos nacionales, se muestra favorable a la República pero critica la actitud de los partidarios de una república reformista y reivindica una verdadera democratización con un papel activo del proletariado trabajando codo con codo con los intelectuales.¹⁹⁸ Esta postura política determina en realidad el espíritu de la obra, cuyo principal propósito es reivindicar el compromiso político de la literatura. Tanto Nigel Dennis como Javier Tusell y Genoveva G. Queipo de Llano insisten en el carácter programático de *El nuevo romanticismo* del que dicen que, en cierto modo, es una respuesta a *La deshumanización*

195 DENNIS, Nigel: *Introducción a DÍAZ, José, Prosas*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2006, pp. XVIII-XIX

196 TUSELL, Javier y QUEIPO DE LLANO, Genoveva. op. cit. pp 79-87

197 Citado por BASSOLAS, Carmen, *La ideología de los escritores. Literatura y Política en La Gaceta Literaria (1927-1932)*, Barcelona, Editorial Fontamara, 1975, pag. 216

198 DÍAZ, José, "El nuevo romanticismo" en *Prosas*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2006, pp. 412-413

del arte de Ortega.¹⁹⁹

José Díaz redefine la literatura de vanguardia como *literatura de avanzada*, caracterizada porque en ella el escritor se adelanta a su tiempo tanto en pensamiento como en estética. Según Díaz, la vanguardia debe servir como vehículo a un mensaje y a unas finalidades diferentes ya que su estética, contraria al gusto imperante, contribuye a la ruptura con las creaciones burguesas. El arte debe tener un papel activo y su último objetivo será el establecimiento de una nueva moral que permita una sociedad distinta. El modelo a seguir es, para el autor, el desarrollado por la Revolución rusa porque ella “pretende sencillamente organizar la vida, transformando, no un Estado, sino una moral, (y) produce la verdadera literatura de avanzada.”²⁰⁰

José Díaz concede en su obra un espacio importante al teatro. Consciente de sus posibilidades, manifiesta que “el arte escénico, por ser precisamente el más directo, podría influir en el cambio del espíritu público y preparar los nuevos cuadros de lucha social”; en este sentido, el dramaturgo se convertiría en un *intelectual de avanzada*.²⁰¹ Díaz piensa que es necesario cambiar el panorama teatral español y para ello nada mejor que posibilitar el surgimiento de un teatro al margen del negocio, al igual que las experiencias desarrolladas por Eugene O’Neill en Estados Unidos. El objetivo último para extraer las posibilidades transformadoras del teatro es la consecución de un teatro de masas en el que el autor sea capaz no solo de divertir al espectador, sino también de sorprenderle y llevarle hacia la reflexión. Díaz piensa que “resulta conservador el dramaturgo que hace un teatro a gusto del público medio, y revolucionario aquel que se arriesga a la impopularidad vislumbrando conflictos de una época nueva y expresándolos con lenguaje también nuevo.”²⁰²

Estas ideas teatrales están también presentes en la obra de Ramón J. Sender *Teatro de masas* (1932). Al igual que Díaz Fernández, se muestra muy crítico con el teatro burgués y propugna un espectáculo, más allá de la mera diversión, que sea capaz de plantear problemas y de llevar al espectador a la turbación involucrándole de tal modo que la obra cumpla así sus potencialidades didácticas. Este teatro, reflejo de la realidad social y capaz de educar a la sociedad, era para Sender el verdadero teatro de masas.²⁰³

Ambas obras son una muestra de cómo el debate sobre el teatro tomaba en determinados ámbitos intelectuales de la izquierda otras connotaciones, influido por la

199 DENNIS, Nigel. op. cit., pag.XIV y TUSELL, Javier y QUEIPO DE LLANO, Genoveva. op. cit. pp. 69-70

200 DÍAZ, José. op. cit. pag. 355

201 Idem, pag. 417

202 Idem, pag 420

203 LENTZEN, Manfred. op. cit., pag. 49

fascinación que generó la actividad cultural surgida de la Revolución rusa y por las obras de Romain Rolland *Teatro de la Revolución* (1929) y de Erwin Piscator *Teatro Político* (1930).²⁰⁴ El debate encerraba diversos matices sobre qué representar y cómo hacerlo. Se planteó si era posible llevar a cabo un arte revolucionario con los medios burgueses o si, por el contrario, era necesario cambiar los medios de producción teatrales; si las obras debían versar sobre el momento político o centrarse en temas relacionados con conflictos laborales; si el teatro debía limitarse a mostrar la realidad o si, siguiendo a Piscator, debía “señalar en lo que es lo que debe ser” y, finalmente, si el arte debía reflejar la revolución o generar obras imbuidas de la nueva conciencia revolucionaria.²⁰⁵

Lo cierto es que, paralelamente a este debate y respondiendo seguramente a muchas de sus interpretaciones, se produjo en la Segunda República un teatro de contenido político y social que en ocasiones podríamos tildar de revolucionario. Las obras sobre temas políticos de actualidad, como *Fermín Galán* de Rafael Alberti que escribirá también, lo mismo que María Teresa León, obras de tema social, las representaciones teatrales de las Casas del Pueblo y de otras organizaciones culturales obreras, que adaptaban obras clásicas de la literatura proletaria, o los grupos teatrales como *Nosotros*, dirigido por César Falcón, entre otras realizaciones, concebirán el teatro como instrumento de agitación y propaganda al servicio de la lucha de clases.²⁰⁶

3.3 Las derechas y el teatro como liturgia

Al tratar en un apartado anterior de la llamada crisis teatral se vio que los intelectuales que participaron en el debate se adscribían a diversas ideologías. Efectivamente, críticos y especialistas en teatro de diversas tendencias políticas tenían algunas ideas comunes. Todos criticaban la situación del teatro de su tiempo y todos pretendían mejorarla aunque por diversos caminos. Así mismo, todos ellos reconocían el valor didáctico del espectáculo. Los conservadores coincidían con los progresistas en que uno de los motores del cambio teatral consistía en extender el teatro de calidad a otras capas sociales rompiendo el monopolio del espectador burgués. Por último, casi todos reivindicaban un espacio para la representación del teatro clásico aunque para ello tuviera que intervenir el Estado mediante subvenciones o mediante la creación de un Teatro

204 DE VICENTE HERNANDO, César, “Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo xx en España” *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, nº1, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, pag. 123

205 Idem, pp. 126- 130

206 AZNAR SOLER, Manuel, “El teatro ...”, op. cit., pp. 49-50

Nacional. Sin embargo, el pensamiento teatral de la derecha tiene algunas particularidades en lo que se refiere a la interpretación de los teatros de vanguardia, la valoración del teatro representado en los escenarios nacionales o a la proyección de futuro que se planteaban para el espectáculo. En relación a esto último, el porvenir teatral que soñaban no estaba muy desligado, como se verá, del futuro político por el que luchaban.

Del mismo modo que se ha distinguido entre diversos tipos de derecha a la hora de analizar sus proyectos y sus estrategias políticas, analizaremos las opiniones teatrales de la derecha agrupándolas en tres bloques, aun a sabiendas de que, en muchos casos, existen notables coincidencias entre ellos. Hay que considerar también el hecho de que las colaboraciones de algunos autores iban de unas publicaciones a otras en función, muchas veces, de la ambigüedad ideológica del autor y de la propia publicación. Esos bloques son: la derecha monárquica de cierto tinte liberal, representada por las páginas teatrales del *ABC*, la derecha falangista y la derecha monárquica tradicionalista. Estas últimas, al menos en lo que al teatro se refiere, se vinculan en gran medida a la revista monárquica *Acción Española*. La revista *Haz*, ligada al sindicato falangista de estudiantes (SEU), contenía una sección de comentario teatral que nos ha servido para perfilar la ideología teatral de la juventud falangista.

Vance R. Holloway ha estudiado el papel del *ABC* en el debate teatral de los años treinta. El diario madrileño, muy atento desde principios de siglo a las cuestiones teatrales, inauguró en 1927 una sección, *La página teatral*, en la que críticos y especialistas expresaron sus ideas sobre la crisis que se consideraba que sufría el espectáculo. Las conclusiones del estudio nos ofrecen pistas para valorar las opiniones sobre el teatro de los intelectuales conservadores. Holloway detecta en ellos algunas paradojas. En las reseñas de los espectáculos representados a diario en los escenarios madrileños los críticos se muestran, en términos generales, muy benevolentes con la actualidad teatral. Según el estudioso norteamericano, se enjuiciaba más teniendo en cuenta los propósitos del autor que los criterios del crítico que, a menudo, se soslayaban bajo la máxima “si la pieza tenía el propósito de hacer reír, entonces no se debía enjuiciar según otros criterios.”²⁰⁷ Sin embargo, en *La página teatral*, que aspiraba a ser fuente de renovación teatral y medio para educar a los espectadores, los comentaristas mostraban una cara más severa al valorar la situación general del espectáculo. Muchos de ellos hacían propuestas muy avanzadas que contrastaban con unos estrenos aferrados a los cánones del pasado²⁰⁸ aunque podía

207 HOLLOWAY, Vance R., *La crítica en ABC. 1918-1936*, New York, Peter Lang Publishing, 199, pag.157

208 Idem, pag. 134

apreciarse sobre este aspecto alguna diversidad. Algunos colaboradores mostraban unos criterios estéticos más conservadores y defendían que la renovación del teatro vendría de la mano de cuestiones relacionadas con la intervención del Estado, la educación del público o la formación técnica de actores y actrices. Por ejemplo, Felipe Sassone, uno de los autores seleccionados para esta investigación y del que se hablará con mayor profundidad, muestra un gran desdén hacia las experiencias teatrales de vanguardia por considerarlas muy minoritarias. Para él la renovación debía surgir de la formación de un público culto que pudiera entender las obras y, por consiguiente, llenar los teatros.²⁰⁹ Por el contrario, otros comentaristas, como José Alsina o Manuel Abril, analizaban en sus artículos las experiencias innovadoras de Rusia, Alemania o Francia con la esperanza de que pudieran ser inspiradoras de una transformación en el teatro de nuestro país.²¹⁰

El otro contraste que Holloway detecta en los comentaristas de *ABC* es que sus avanzadas propuestas escénicas no van acompañadas de referencias al teatro como un instrumento de transformación social ni se perciben críticas a la ideología política que subyacía en el teatro español de su tiempo. Antes al contrario, se consideran negativos para el espectáculo los propósitos ideológicos de las obras porque iban en detrimento de los valores estéticos de las mismas.²¹¹ Destaca Holloway, sin embargo, el punto de vista de Manuel Bueno, uno de los comentaristas de *ABC* que con mayor profundidad se preguntó sobre la conveniencia de un teatro transmisor de ideas sociales y políticas. En concreto, analiza un artículo fechado en marzo de 1932 en el que, tras criticar el veto que tradicionalmente se había hecho a un teatro y, en general, a una literatura que abordara la reflexión social, pedía “el libre examen de lo que piensan y sienten grandes núcleos humanos separados de nosotros por el muro del idioma”.²¹² También se refiere Holloway a otro artículo de Manuel Bueno publicado en mayo de 1930 en el que insta a los escritores jóvenes a que presenten en sus obras la crisis moral de su época.

Una lectura más detenida de estos artículos nos muestra que Bueno no defiende esa apertura de miras que, desde su punto de vista, deben tener el teatro y la literatura, como un elemento de transformación sino, más bien, como un elemento de prevención hacia el cambio. “Conocer no es asentir”²¹³, afirma, sino una forma de prevenir males mayores. Para Bueno la situación política de su época no hubiera llegado al caos en la que, según su criterio, se encontraba si no se hubiera vetado, en el teatro y en cualquier manifestación

209 Idem, pag. 120

210 Idem, pp.130 y 150

211 Idem, pp. 143-145

212 Citado por HOLLOWAY Vance, R., op. cit., pag. 142

213 BUENO, Manuel, “Los dominios del arte dramático”, *ABC*, 10 de marzo de 1932, pag. 12

literaria, la reflexión sobre una realidad social y una ideología que ya existían larvadas mucho tiempo atrás. “Una conciencia nacional mejor preparada por la cultura –afirma Bueno– o hubiese retrasado el trastorno, pactando decentemente con el ideario peligroso, o lo habría sentido con menos violencia y menos daño”.²¹⁴ En 1934 vuelve sobre esta idea y, a propósito de los teatros de reafirmación revolucionaria europeos, afirma que

Si España no fuese el país más inatento a lo que se piensa y a lo que está en gestación más allá de las fronteras, se habría hecho cargo a estas fechas de que esa corriente artística que se inicia en el teatro es una nueva amenaza a lo constituido en materia de costumbres y de intereses. Son los fuegos cruzados de la política y el arte para destruir lo actual.²¹⁵

Lo que Bueno propone en sus artículos es una mayor amplitud de miras en los contenidos teatrales que permitan dar a conocer al público la reflexión sobre los problemas de su tiempo pero no como un fin en sí mismo, ni como una forma de transformar la realidad, sino, más bien, como una forma de conjurar a los demonios que acechaban el *statu quo*, al orden político, social y moral que convenía mantener.

Holloway indica que la mayoría de los colaboradores de *La página teatral* se muestran muy críticos con los dramaturgos que utilizan el teatro como arma política. Felipe Sassone piensa que “toda obra de arte empequeñece y pierde valor artístico en cuanto se manche de simpatías o antipatías éticas y pretenda tener un fin docente.”²¹⁶ Manuel Abril, por su parte, distingue entre un drama de ideas al que califica de doctrinario y un drama de tesis que presenta ideas pero las deja sin resolver dando así a sus presupuestos un carácter más universal; Abril se inclina por este último caso.²¹⁷ Manuel Bueno escribe en 1934 contra el teatro satírico como arma política en una, más o menos, velada alusión al *Fermín Galán* de Rafael Alberti y, posiblemente, a las sátiras políticas de Pedro Muñoz Seca. Para él este tipo de obras llevan a la escena pasiones de secta y tienen escasas posibilidades de proselitismo.²¹⁸

Fuera del ámbito liberal conservador del *ABC*, Ernesto Giménez Caballero, el intelectual cuya ideología se encontraba ya anclada en el fascismo, publicaba en 1935 *Arte y Estado*. Enrique Selva opina que si existe un hilo conductor en la fragmentaria obra de Giménez Caballero es “su intención confesa, de dar respuesta totalitaria a las tesis liberales

214 Ibidem

215 BUENO, Manuel, “La política en el teatro”, *ABC*, 12 de abril de 1934, pag. 13

216 Citado por HOLLOWAY, Vance R. op. cit., pag. 144

217 ABRIL, Manuel, “La renovación del teatro contemporáneo” *ABC*, 6 de agosto de 1931, pag.16. y 13 de agosto de 1931 pag. 14

218 BUENO, Manuel, “La política ...”, op. cit., *ABC*, 18 de enero de 1934, pp. 13-14.

propuestas en la década anterior por su repudiado maestro Ortega”.²¹⁹ Desde esa perspectiva *Arte y Estado* sería la respuesta a *La deshumanización del arte* desde una óptica cercana al fascismo como *El Nuevo romanticismo* lo había sido, años antes, desde la izquierda.

En *Arte y Estado* se parte de la premisa de que el arte occidental se encuentra en crisis y de que una de las causas de la misma es el “purismo” o la tendencia a elaborar un arte para minorías. “Un arte algebraico. De destilación exquisita” que en realidad constituye un fraude: “El hermetismo purista ha valido para que todos vayamos descubriendo, poco a poco, que en el santuario no había dioses sino unos cuantos charlatanes aprovechados, profesionales del hieratismo y de la farsa.”²²⁰ Frente a este arte de vanguardia, esencialmente formal, Giménez Caballero reivindica, en consonancia con sus ideas, el arte como revelación.

Enrique Selva considera que los escritos de Giménez Caballero se inscriben en un “misticismo irracionalista”²²¹ que le lleva a rechazar la razón como forma de conocimiento y a ensalzar la fe para alcanzar el auténtico cometido de los individuos y los pueblos: la acción. El arte es la herramienta que facilita la revelación de los dogmas “emanados de una instancia superior, religiosa o nacional (dos adjetivaciones que en el fascismo, como religión secular, resultan equivalentes).”²²² Como consecuencia el artista no es un creador, sino un mediador que difunde los mensajes de esa instancia superior entre la comunidad. Su libertad, por tanto, está limitada; su cometido, reglamentado en el entramado jerárquico de la sociedad fascista, es ser la bisagra que trasmite los dogmas desde las altas jerarquías hacia los estratos más bajos de la sociedad.

Desde ese punto de vista, el arte es en realidad propaganda. “Un supremo arma de combate” en un mundo que Giménez Caballero concibe como lucha “entre divinidades o genios antagónicos y eternos”. El arte es un instrumento más de esa lucha y su cometido es “¡Ganar almas! ¡Catequizar corazones! ¡Sumar prosélitos! ¿(...) ha tenido nunca el Arte algún otro fin superior?”²²³

Al igual que *El nuevo romanticismo*, *Arte y Estado* dedica un amplio espacio de sus páginas al teatro. Esa coincidencia en dos obras tan distintas ideológicamente nos muestra la importancia que en los años treinta se otorgaba al espectáculo y lo conscientes que eran

219 SELVA, Enrique, *Introducción* a GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pag. 51

220 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Idem*, pag. 128

221 SELVA, Enrique. *op. cit.*, pag. 14

222 *Idem*, pag. 59

223 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *op. cit.*, pag. 163

los intelectuales de sus potencialidades políticas. Llama también la atención que los dos autores, a pesar de sus diferencias –enormes ya en 1935–, hagan referencias al arte y al teatro surgidos de la Revolución rusa, deslumbrados por sus nuevas perspectivas y funciones. Giménez Caballero ve en el teatro ruso un teatro litúrgico que ha sabido llevar a las masas un “auto social” comparable a “aquellas procesiones litúrgicas de nuestro Madrid calderoniano y austríaco.”²²⁴ El teatro debe recuperar dos cualidades que ha ido perdiendo: el aspecto mágico y misterioso y la ligazón con las masas en el sentido de reflejar el “ethos” de un pueblo o una época. Ambos aspectos constituyen la esencia del teatro y ambos le han sido arrebatados cuando se convirtió en motivo de diversión y objeto de negocio. En España los teatros de la época medieval y del Siglo de Oro contenían esos elementos esenciales que se han ido perdiendo. Pero se muestra optimista: el teatro volverá a recuperar su verdadero sentido no con la técnica o la escena, sino con la temática. Giménez Caballero propone la vuelta a temas mágicos que lo devuelvan a su valor como liturgia de una nueva religión civil. Y eso es, a su juicio, lo que ha hecho el teatro ruso. Sin embargo, el fascismo superará lo que ha emprendido la revolución soviética y dará lugar a un teatro en el que se recuperen los valores jerárquicos y trascendentes:

(...) donde el Teatro nuestro, fascista, que soñamos –habrá de abandonar y superar al socialista de Rusia (es) (...) en el punto de la jerarquía. En la vuelta al Héroe, al Protagonista, al Santo, al Salvador, sobre un fondo de masas y de gregarios²²⁵

En conclusión, reivindicando la fe y el fanatismo como concepciones esenciales en un intento de aproximar lo político a lo religioso, Giménez Caballero entiende el teatro como una actividad unida al poder. Su único cometido es propagar los mensajes emanados de la autoridad que adquieren, con el nuevo estatus fascista, la categoría de dogmas aprehensibles solo por la fe. El dramaturgo deja de ser un creador libre y se somete a la jerarquía desempeñando la función de difundir hacia abajo los mensajes del poder. No existe la posibilidad de ser crítico o de plantear dilemas. El teatro solo debe reflejar el espíritu de la época, que se concibe como un todo ideológicamente homogéneo.

Más allá de la necesidad de un arte comprometido que planteaba José Díaz Fernández, Giménez Caballero nos muestra la absoluta supeditación del arte a la política. Este aspecto es subrayado por Enrique Selva para quién en *Arte y Estado* se puede apreciar la tendencia a la estetización de la política típicamente fascista. Pero la obra también enuncia un presupuesto que su autor considera universal: el arte es consustancialmente

224 Idem, pag. 219

225 Ibidem.

político, por encima de la propia voluntad del artista.²²⁶

Las teorías teatrales de Giménez Caballero serán recogidas por Gonzalo Torrente Ballester, ya en plena Guerra Civil, en el ensayo *Razón de ser de la dramática futura* publicado en la revista *Jerarquía* en 1937. José Antonio Pérez Bowie subraya el carácter programático del texto, concebido para dar las pautas de renovación que debía observar el teatro en el nuevo régimen que había de surgir tras la victoria.²²⁷ Los elementos fundamentales del texto de Giménez Caballero reaparecen en el de Torrente: el teatro futuro debe de ser un espectáculo que recoja la dimensión trascendente y litúrgica del teatro medieval y de los autos sacramentales del Siglo de Oro. Su función es divulgar los supremos objetivos del poder; sus temas deben alejarse del convencionalismo burgués y encontrar en los mitos nacionales el carácter ejemplarizante de lo heroico.

Ernesto Giménez Caballero publicó *Arte y Estado* por primera vez a lo largo de varios números de *Acción Española*. Dado el carácter reaccionario y monárquico de la revista, podría parecer difícil el encaje en ella del discurso fascista y revolucionario de Giménez Caballero. Enrique Selva ve en este una actitud tácticamente abierta, siempre dispuesta a establecer conexiones con otras familias de la derecha antirrepublicana. Piensa además que en *Arte y Estado* Giménez Caballero “trató deliberadamente de velar la modernidad de sus propuestas con un barniz religioso, medievalizante y reaccionario”.²²⁸

Otros factores nos permiten entender la presencia de una obra como *Arte y Estado* en una publicación como *Acción Española*. La revista monárquica mostraba en sus colaboraciones una relativa diversidad de matices ideológicos. Juan Olabarría Agra piensa que los márgenes de esa diversidad son estrechos y que es precisamente esa limitación lo que hace que los contactos de Falange con la revista sean tan fugaces.²²⁹ Sin embargo, la revista publicaba con frecuencia artículos de otros autores falangistas como Eugenio Montes o Rafael Sánchez Mazas. Ya se ha apuntado que existió una gran permeabilidad entre las diversas familias de la derecha lo que permitió, desde principios del siglo, el trasvase de ideas y personas entre unos grupos y otros. Ismael Saz ha señalado que el entorno ideológico de *Acción Española* que él conceptualiza como una cultura política nacionalista reaccionaria, impregnó a los otros proyectos de la derecha.²³⁰ Por otra parte,

226 SELVA, Enrique, op. cit., pag. 64

227 PÉREZ BOWIE, José Antonio, “Gonzalo Torrente Ballester, teórico y crítico del teatro” en PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.), *Gonzalo Torrente Ballester. Escritos de teoría y crítica teatral*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pag. 14

228 SELVA, Enrique, op. cit., pp. 48 y 63

229 OLABARRÍA AGRA, Juan, “Las fuentes francesas de *Acción Española*”, *Historia Contemporánea*, nº3, 1990, pag. 228

230 SAZ, Ismael, “Las culturas de los nacionalismo franquistas”, *Ayer*, nº 71, 2008, pp. 162, 163

el artículo de Giménez Caballero aparece en las páginas de la revista monárquica entre febrero y agosto de 1935, momento en el que algunos de sus colaboradores más arraigados en el monarquismo reaccionario habían iniciado un acercamiento ideológico hacia el fascismo.²³¹

Sean estas o no las razones, lo cierto es que en otros colaboradores de *Acción Española* más claramente apegados al tradicionalismo encontramos algunos puntos de contacto con las ideas estéticas y teatrales de Giménez Caballero. El rechazo de las vanguardias artísticas y la valoración del teatro del Siglo de Oro como modelo a seguir son una constante para muchos de los articulistas de la revista monárquica.

Un rechazo de los valores puramente estéticos del arte de vanguardia puede apreciarse, por ejemplo, en el discurso leído por Ramiro de Maeztu con motivo de su ingreso en la Academia de Ciencias Morales y Políticas, publicado por *Acción Española* en abril de 1932. Para el pensador tradicionalista, los movimientos que en el siglo XIX proclamaban un arte puramente formal tienen su continuidad en los que en el XX abogan por “la deshumanización del arte”, en una clara alusión al ensayo de Ortega.²³² Maeztu parte de varias premisas para rechazar esas formas artísticas. En primer lugar, afirma la ligazón indisoluble de las expresiones estéticas y las morales. Piensa, además, que las emociones estéticas que nos produce el arte se hayan también relacionadas con el amor: “La belleza suscita el amor, real o potencial, y el amor es el interés supremo de la vida”.²³³ En segundo lugar, piensa que la obra de arte está constituida por elementos valorativos, persuasivos, informativos y emotivos y que lo esencial en el arte no es la pureza de la obra, sino mantener la unidad de esos elementos.²³⁴

Con esas premisas Maeztu construye un discurso en el que se encuentra implícito un rechazo de la modernidad, causa principal de lo que considera decadencia del arte de su tiempo. Para él, la belleza como fin supremo “implica el sentido centrífugo de los valores”²³⁵ y a esto contraponen el ejemplo del arte medieval cuya finalidad era la de suscitar la devoción o la piedad. La religión es lo que liga a los hombres entre sí al ligarlos a “su origen y a su finalidad,”²³⁶ por el contrario, el arte puro, sin ningún vínculo más que

231 MORODO, Raul, op. cit., pp.162-168 y 183-185.

232 DE MAEZTU, Ramiro, “El arte y la moral. Discurso leído ante la Academia de Ciencias Morales y Políticas en el acto de su recepción el día 20 de marzo de 1932” *Acción Española*, t.II, nº 8 ,1 de abril de 1932, pag. 195

233 Idem, pag. 199

234 Idem, pag. 204

235 Idem, pag. 196

236 Idem, pag. 197

en lo estético, nos “desliga de lo eterno.”²³⁷

Maeztu piensa que el arte surgido de las vanguardias es “la entronización de lo Feo y lo Monstruoso”²³⁸ y lo explica como una consecuencia del pensamiento surgido de la modernidad que animó a los hombres a romper sus vínculos morales. Esa emancipación trajo consigo la ruptura entre el arte y la moral y, por consiguiente, de su necesaria unión con el amor y la belleza.²³⁹ Sin embargo, la evolución de arte ha tocado fondo y Maeztu prevé una vuelta a los valores de partida, “un anuncio de la resurrección o de la apocatástasis, aquel sueño de universal restitución de las cosas y de las almas a Dios.”²⁴⁰ Maeztu abogaba, en definitiva, por un arte profético y trascendental, en el que se encuentran bastantes similitudes con el evocado por Giménez Caballero.

Una interpretación similar sobre el arte de vanguardia podemos encontrarla en un artículo de José Pemartín –“En el umbral de la poesía”– publicado por *Acción Española*, en el que analiza la poesía española de su tiempo. Para el pensador jerezano la poesía de vanguardia, y en concreto la producida en España, es la consecuencia de la decadencia de la civilización occidental. La argumentación lleva implícita una crítica al pensamiento racional, causa de que el hombre actual “supercivilizado” haya descifrado todos los misterios y símbolos de la poesía y haya, por tanto, “desgarrado el velo” y roto el encanto de la misma.²⁴¹ La poesía de vanguardia, que él considera grotesca y cargada de trucos, sería el intento “desesperado” de construir un nuevo lenguaje cifrado que sustituya a aquel que ya ha sido develado. Pemartín ve el intento loable pero los resultados le resultan “risibles”.²⁴²

Al igual que Maeztu, Pemartín piensa que, paralelamente a la decadencia de nuestra civilización, la situación de la poesía ha tocado fondo. Pero también se muestra optimista ya que nuestra civilización tiene el germen de la religiosidad y del espíritu que la hacen inmortal. El espíritu volverá a renacer y con él la poesía que es la depositaria del espiritualismo: “creemos en la supervivencia de la poesía porque tenemos fe en su trascendencia”,²⁴³ afirma.

Existe una relación directa entre la ideología política de la derecha tradicionalista y su visión del teatro. Como se ha señalado, la interpretación de la historia de España de los

237 Ibidem.

238 Idem, pag. 209

239 Ibidem.

240 Idem, pag. 208

241 PEMARTÍN, José, “En el umbral de la poesía”, *Acción Española*, t. XII, nº 70, febrero de 1935, pag.

229

242 Ibidem.

243 Idem, pag. 210

pensadores tradicionalistas tenía como uno de sus puntos de partida el desprecio hacia las ideologías foráneas que, desde el siglo XVIII, habían marcado el declive de los valores hispanos universales introduciendo doctrinas que iniciaban la descomposición de lo esencialmente español. Los críticos y teóricos del teatro vinculados a la derecha reaccionaria tienen una visión de la evolución del teatro nacional íntimamente ligada a ese planteamiento. Para ellos, el auténtico teatro español, aquel que se identifica mejor con los valores esenciales de lo hispano, es el teatro clásico y, en particular, el teatro del Siglo de Oro. La introducción de unas claves estéticas venidas de fuera a partir del siglo XVIII produjo la ruptura de una trayectoria escénica con la que el pueblo se identificaba plenamente y dio lugar a un teatro intelectualizado que nada tenía que ver con lo hispano ni con lo popular.

El tricentenario de Lope de Vega, celebrado en 1935 por numerosas instituciones públicas y privadas, brindó a los ideólogos de Acción Española una ocasión inmejorable para profundizar en estos aspectos. La organización monárquica quiso celebrar su propio homenaje a Lope y organizó un ciclo de conferencias, publicadas muchas de ellas en la revista homónima. En general, el homenaje dio más importancia a las cuestiones doctrinales que a las culturales pero no se olvidó de la importancia de éstas que sirvieron como señuelo para reivindicar las glorias del pasado. Todos los artículos coinciden en presentar a Lope y a su literatura como productos geniales del momento más floreciente de la historia de España. El poeta y dramaturgo es un genio porque solo las condiciones de unidad religiosa y política de la época pudieron dar lugar a un imperio en lo político y a un proceso de creatividad gloriosa. Lope también encarna, para la mayoría de los articulistas, los elementos esenciales del alma española tanto en su obra literaria como en su devenir biográfico.²⁴⁴

José Pemartín, autor de una de las conferencias del ciclo titulada “La idea monárquica en Lope de Vega”, hará de Lope un defensor y un divulgador de los valores esenciales de la monarquía española. Para el filósofo, la clave fundamental que articula la vida y la obra de Lope es su *sentido totalitario*, entendido éste como la unidad de sentimientos e ideas que habían posibilitado en España su mayor perfección y apogeo. En este sentido, Lope es “la expresión del sentimiento de todo un pueblo”²⁴⁵ cuyas bases eran la religión y la monarquía.

244 GARCÍA PEÑA, Marta, “Acción Española y el tricentenario de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI (2015), pp. 29-45. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.113>

245 PEMARTÍN, José, “La idea monárquica en Lope de Vega” *Acción Española*, t. XIV, nº 79, septiembre de 1935, pag. 421.

Algo similar podemos encontrar en un artículo publicado por Eugenio Montes en las páginas de *Acción Española* unos años antes, en 1933, con ocasión del estreno de *El divino impaciente* de José María Pemán. Para Montes, el verdadero teatro español se produce cuando el pueblo vive “convertido en una sola alma” unida por vínculos religiosos porque solo lo sobrenatural es capaz de unir.²⁴⁶ El momento culmen se produce cuando el teatro se hace liturgia y ello ocurre, según Montes, en “los autos de Calderón (y) los dramas teológicos de Tirso.”²⁴⁷ La imbricación entre religiosidad y teatro es esencial para Montes, que inicia su artículo afirmando: “El proceso de gloria y decadencia de las artes representativas se corresponde con el ascenso y descenso de la Fe.”²⁴⁸

No puede negarse el parentesco entre los conceptos y la retórica de Pemán, Montes y Giménez Caballero. Sin embargo, entre Eugenio Montes y Giménez Caballero hay otra similitud: el desprecio absoluto por las manifestaciones teatrales burguesas. Giménez Caballero opina que la secularización del teatro ha dado lugar a “la decadencia del drama en trascendentalidad”. El teatro burgués se empequeñece porque no tiene otra función que la de divertir.²⁴⁹ Para Eugenio Montes, el teatro burgués es mezquino y las obras que produce han perdido su “densidad conceptual y dramática”; se limitan a lo individual porque se han alejado de lo sobrenatural y su objetivo es ahora “brindarle codicias a lo concupiscente.”²⁵⁰

Este mismo desdén por el teatro comercial se manifiesta en la revista *Haz*, portavoz de la juventud universitaria falangista, que no desaprovecha ninguna ocasión para hacer duras críticas al teatro burgués. En la revista son denostadas las producciones habituales de los escenarios madrileños, bien sean de los autores más representados, bien sean los montajes de Cipriano de Rivas Cherif, o Federico García Lorca. Pocos autores y obras se libran de la criba.²⁵¹ En el número correspondiente al 9 de abril de 1935, L.B.L, firmante habitual de los comentarios teatrales de la revista, hace una dura diatriba contra el teatro representado en las salas comerciales. Según el artículo, el teatro español agoniza debido a “la carencia absoluta de inteligencia y sensibilidad de los autores y los auditores (sic)” y la

246 MONTES, Eugenio, “El Divino Impaciente”, *Acción Española*, t.VII, nº 38, 1 de octubre de 1933, pag. 127. El texto completo en Anexo 1.4

247 Idem, pag. 128

248 Idem, pag. 127

249 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, op. cit., pag. 219

250 MONTES, Eugenio. op. cit., pag. 128.

251 A lo largo de los números de la publicación, solo reciben buenas críticas *Otra vez el diablo* de Alejandro Casona y *¿Quién soy yo?* de Juan Ignacio Luca de Tena. LBL, “Otra Vez el diablo”, *Haz* nº5, 28 de mayo de 1935, pag. 2 y LBL, “Teatro”, *Haz*, nº11, 17 de noviembre de 1935, pag.2, ambas en *Haz. Reproducción facsímil del semanario del Sindicato Español Universitario*. Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944

producción teatral se caracteriza por el “melindre y la gazmoñería cursi...” La crítica va más allá y se atreve incluso con los productos teatrales que los falangistas colaboradores de *Acción Española* no osarían criticar. El comentarista de *Haz* no salva ni siquiera al teatro histórico en verso de intención política e ideología tradicionalista que es calificado como

reconstrucciones históricas al servicio de un partido en que se falsean los caracteres por suponerles preocupaciones a cuatro o cinco siglos fecha. Ni Isabel de Castilla afiliada al Bloque, ni Cisneros rebatiendo a los socialistas, ni santos a las órdenes de *El Debate*.²⁵²

Se refiere el autor del artículo a las obras de marcado carácter tradicionalista, que serán analizadas con detalle en este trabajo, *Santa Isabel de España* de Mariano Tomás y *El divino impaciente* y *Cisneros*, ambas de José María Pemán.

La crítica al teatro burgués es precisamente el punto en el que se paran las relaciones entre el pensamiento teatral de aquellos autores más vinculados a Falange y los monárquicos o los cercanos a otras ramas de la derecha. El argumento de la existencia de un teatro nacional, anterior a las influencias extranjeras, sirve a éstos últimos como pretexto para reivindicar o, al menos, no criticar el teatro burgués. La mayoría de los artículos de *Acción Española* tienen un carácter teórico que, salvo excepciones, los aleja de la crítica teatral ordinaria. No hay muchas referencias en la revista monárquica a autores que, como Pedro Muñoz Seca u otros autores de teatro serio, utilizaban sus obras como vehículo de crítica política. Sin embargo, por regla general, los críticos vinculados a periódicos de derecha defendían con ahínco ese tipo de teatro, muchas veces de calidad dudosa, posiblemente pensando más en su vertiente antirrepublicana aunque esta no tuviera más calado que el de hacer chistes.

Jorge de la Cueva, crítico teatral del periódico católico *El Debate*, escribe un artículo en *Acción Española* sobre la naturaleza del sainete.²⁵³ En él subyacen las ideas de la derecha sobre el auténtico teatro nacional. Para el crítico, el sainete es el único género verdaderamente español que subsiste. Los otros, que tuvieron su momentos de brillantez, quedaron desbancados por las nuevas modas escénicas introducidas a partir del siglo XVIII. El sainete, aunque no en su estado puro, se encuentra en muchas de las manifestaciones culturales españolas de todos los tiempos, desde la novela picaresca del siglo XVI hasta algunos géneros humorísticos de la actualidad. De este modo, al ampliar el concepto de sainete, Jorge de la Cueva reivindicaba el teatro cómico burgués de su tiempo,

252 LBL, “Máscaras” en la sección, *Haz*, nº 3, Madrid, 9 de abril de 1935, pag. 2, en *Haz...* op. cit., pag. 23
253 DE LA CUEVA, Jorge, “Una influencia española en el teatro universal”, *Acción Española*, t.I, nº 6, marzo de 1932 pp. 646-652

portador, en la mayoría de los casos, de claros mensajes de mofa y burla contra la República y sus políticas.

Terminada ya la Guerra Civil, José María Pemán utilizaba el mismo argumento del teatro clásico para reivindicar el teatro burgués y conservador de Serafín Álvarez Quintero:

He aquí un hombre que fue fiel hasta el final de la decadencia del arte. Alcanzó la época en que escritores y artistas se volvían de espaldas a la tradición nacional y aun a la pura civilización latina. España, en política, imitaba a Méjico y Rusia; es decir, desandaba los caminos del Imperio, la ruta de Solón o de Lepanto, e imitaba a los que fueron ayer nuestros catecúmenos. En arte hacía lo mismo: se perecía por lo negro, por lo exótico. Esta época era un insulto no ya para nuestras creencias, sino para nuestra piel blanca de europeos. Los Quintero fueron fieles a los valores eternos de España y de la civilización occidental. Hicieron su teatro sobre esa sana “emoción del reconocimiento”, que es la de las épocas clásicas; así como la “emoción de sorpresa” es la de las épocas decadentes. Los nervios del decadente necesitan del truco, del no saber que va a pasar. El equilibrio del clásico descansa en la aplomada y robusta emoción de lo previsto. Por eso el pueblo va cada año a ver el mismo Tenorio; por eso se baña en las previstas emociones del círculo litúrgico; por eso se repite la copla sabida o el refrán conocido...Por eso ama el teatro de los Quintero.”²⁵⁴

Resulta sorprendente que la mayoría de los pocos artículos que en *Acción Española* se dedicaron a la reflexión sobre el teatro, tengan cierta relación con el estreno triunfal de *El divino impaciente*. El drama de Pemán, del que se tratará más extensamente en otro apartado, significó la materialización de la ideología teatral de los tradicionalistas. Éstos lo interpretaron como la vuelta a los valores estéticos y éticos del Siglo de Oro y el anuncio de que la decadencia moral, artística y política era un proceso reversible. El gran éxito de público de *El divino impaciente*, muy bien acogido también por toda la crítica, su mensaje contra las políticas secularizadoras de los gobiernos del primer bienio y su enorme carga de doctrina tradicionalista fueron elementos que tanto Pemartín como Eugenio Montes interpretaron como los primeros atisbos de cambio en España. Pemartín traducía el éxito como “un signo inequívoco del próximo y total triunfo de nuestros ideales, del predominio de nuestra cultura, de la genuina cultura española, pisoteada y escarnecida por la sectaria política al uso.”²⁵⁵ Para Eugenio Montes, con el estreno de *El divino impaciente* llega

el instante propicio para una resurrección del teatro. Mil síntomas advierten la posibilidad de un nuevo Renacimiento español. De una nueva Contrarreforma. Nuestros grandes ausentes parecen llamarnos, a gritos, desde su destierro de penas (...). Al encuentro de esta nostalgia biográfica acaba de salir, estos días, un poeta

254 Citado por MONLEÓN, José, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971, pag. 15

255 PEMARTÍN, José, “Actividades Culturales” *Acción Española*, t.VII, n° 38, 1 de octubre de 1933, pp.169-170

Las citas muestran la concepción cíclica de la historia que impregnaba el discurso de los tradicionalistas. Es claro que para ellos la obra de Pemán tiene una naturaleza distinta al teatro que se veía habitualmente en los escenarios españoles. No era un teatro de entretenimiento, sino litúrgico tanto en el sentido religioso como en el sentido político que le confería Giménez Caballero. Además, su origen estético no era foráneo. *El divino impaciente* es la confirmación de un cambio de ciclo y no solo para el teatro. En otro artículo de *Acción Española*, Pemartín demandaba la unión indisoluble de la cultura y la política como elementos fundamentales de la “esencia totalitaria” de las naciones.²⁵⁷ Para él, el rasgo fundamental de los fascismos era la reivindicación de esas esencias. En el caso español piensa que la receta para volver a nuestro antiguo fascismo católico sería solo dejar que florecieran de nuevo en la cultura, de forma espontánea, las esencias de nuestro espíritu abandonadas hacía tres siglos. El estreno de *El divino impaciente* es para Pemartín el signo de que ese florecimiento ya ha empezado; es “el primer gran acto de ese fascismo español.”²⁵⁸

No es de extrañar que sea precisamente una introducción al segundo drama estrenado por Pemán –*Cuando las cortes de Cádiz*– el vehículo del que se sirve Tomás Borrás para expresar esa visión de lo escénico que a la postre compartirán reaccionarios y falangistas. Borrás, periodista, novelista y autor dramático que militaría en falange, distinguía dos tipos de teatro: el *teatro de protagonista* y el *teatro de antiprotagonista*. Con el primero se refería a un teatro auténticamente nacional y lo identificaba con los teatros chino e indio, griego; también consideraba *teatro de protagonista* a los teatros medievales europeos y a los teatros renacentistas español, inglés e italiano. Por el contrario, el *teatro de antiprotagonista* era aquel que no produce cosas propias sino que las importa de otros teatros nacionales. El escritor englobaba en esta categoría al teatro romano, imitación del griego, y al teatro renacentista francés. Borrás interpreta la obra de Moratín como “una gran desgracia para el teatro español” al haber inaugurado el *teatro de antiprotagonista* basado, en la imitación de lo francés. Para él, los autores del siglo XIX y parte del XX, salvo Galdós, el Duque de Rivas y Zorrilla, son “infecundos, cursis, ramplones, afrancesados: son moratinianos. Entrado el XX no hay más teatro bueno en España que el

256 MONTES, Eugenio, op. cit., pag. 129.

257 PEMARTÍN, José, “Cultura y política” en la sección “Vida cultural”, *Acción Española*, t. VII, nº 39, 16 de octubre de 1933, pag. 296

258 Idem, pag. 297

popular: sainete, entremés, género chico”.²⁵⁹ Tomás Borrás aplica a la escena de los años treinta los conceptos *teatro de protagonista* y *teatro de antiprotagonista*. El primero queda definido como “aquel que crea el genio nacional y no el ingenio cosmopolita. Aquel que expresa la verdad particular del hombre de su época, en lanzada a la verdad eterna de su tradición”.²⁶⁰ Por el contrario, el *teatro de antiprotagonista* es un “teatro brillante, intelectualista y artificioso, sorprende, agrada, (...) tiene un aire europeo, o americano,(...) no busca raíces, sino superficies; no va al pueblo, a la gleba, sino a la capital, al asfalto” ...²⁶¹

El pensamiento reaccionario rechazaba el teatro de vanguardia no solo por ser una manifestación de la decadencia cultural que atravesaba el siglo XX, sino porque estaba emparentado con experiencias extranjeras y desligado del teatro clásico nacional. Además, criticaba su lenguaje, incomprensible para un público mayoritario. El teatro actual, al igual que el teatro clásico, debía tener la virtud de llegar al pueblo dándole a ese concepto las connotaciones esencialistas propias del pensamiento tradicionalista. En la revista *Acción Española* encontramos algunas muestras de este rechazo a las experiencias teatrales de vanguardia que se desarrollaban fuera de España. Ramiro de Maeztu, por ejemplo, considera el teatro de Gordon Craig una manifestación artística vacía y quimérica, desconectada de la realidad.²⁶² Con motivo de la concesión del Premio Nobel a Luigi Pirandello, Vázquez Doderó hace una valoración negativa de su teatro al que le achaca una carencia de “sustancia estética trascendental”²⁶³ y al que considera fruto de una época “de vivir alocado” sin objetivos firmes.²⁶⁴ Como vemos, las mismas ideas sobre el teatro nacional subyacen en las críticas a los experimentos teatrales.

En esta misma línea, este sector de la derecha se mostró poco partidario del uso que la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás dieron al Teatro Español mientras duró la concesión que les hiciera el Ayuntamiento de Madrid. La finalización del contrato se produjo en junio de 1935 con una situación política que nada tenía que ver con la de 1932, cuando la compañía de la Xirgu comenzó a utilizar los escenarios del Español para hacer un teatro renovador. Su lugar fue ocupado por la compañía de Ricardo Calvo, actor ligado a la derecha. Las declaraciones realizadas por Calvo a *La Voz* el 26 de junio de 1935

259 BORRÁS, Tomás, “Prólogo a Cuando las Cortes de Cádiz” en PEMÁN, J.M., *Cuando las Cortes de Cádiz*. Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1934, pp. 14-16

260 Idem, pp. 16-17

261 Idem, pag. 18

262 DE MAEZTU, Ramiro, “El arte y...” op. cit. pag. 204

263 VAZQUEZ DODERO, José Luis, “Pirandello, premio nobel”, *Acción Española*, t. XI, números 66 y 67, pag. 545

264 Idem, pag. 547

mostraban a las claras cual era su programa para la explotación del Español, plasmando, en la práctica, las ideas de la derecha sobre el teatro:

procuraremos devolver al Español su fisionomía propia. La gente se desorienta porque no se puede dar al mismo tiempo el teatro de Lope y el de García Lorca o de cualquier revolucionario del teatro de la última hornada. Los experimentos, las tentativas, todo lo respetables que se quiera deben quedarse para otros escenarios...²⁶⁵

De la misma manera se expresa José María Pemán aprovechando un banquete de homenaje que le es ofrecido a Ricardo Calvo en enero de 1935:

Este banquete a Calvo debe ser estímulo para que en este año de Lope todos hagan por el teatro español lo que hay que hacer, y el primero el Estado, que tiene que comprender que el teatro es, como la Prensa, un “poder social”, y que de las bocas abiertas de tantos escenarios españoles, (...) puede salir para la patria el mal o el bien (...) ¿Y qué teatro ha de proteger el Estado? Todo teatro legítimo; pero ante todo, el que es expresión del espíritu nacional: el clásico. (...) El público gusta encontrar en todo el agarre de las cosas conocidas y eternas (...)²⁶⁶

En conclusión, entre la página teatral del *ABC* y los artículos sobre estética, arte y teatro de la revista *Acción Española* existen algunas diferencias. En las páginas de *ABC* encontramos unos colaboradores con puntos de vista heterogéneos que, aunque suelen eludir la vertiente política del teatro, se muestran en ocasiones partidarios de dar a conocer la renovación teatral de otros países de Europa. En términos generales podríamos decir que entre ellos domina un enfoque conservador pero no reaccionario. El análisis de los artículos publicados por la revista *Acción Española* a los que nos hemos referido nos muestra que existen muchas similitudes entre las concepciones teatrales de los autores cercanos al falangismo y los monárquicos tradicionalistas, toda vez que aquellos muestran también cierta ambigüedad en su pensamiento político. Esta ambigüedad les permitió, por otra parte, poder expresarse en las páginas de la revista monárquica. En donde no existe ambigüedad, sino un claro rechazo a casi todo el teatro que se representaba en los escenarios españoles de la época es en la revista *Haz*. Quizás ella represente, en la forma más pura, el rechazo de los jóvenes falangistas a toda aquella obra teatral que, de un modo u otro, tuviera que ver con la cultura liberal-burguesa.

En términos generales, todos –falangistas y tradicionalistas– buscan un teatro

265 Citado en RODRIGO, Antonina, *Margarita Xirgu. Una biografía*. Barcelona, Flor del Viento, 2005, pag. 254

266 “Homenaje a Ricardo Calvo y al teatro clásico” en *El Debate*, Madrid, 10 de enero de 1935. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 6-3, 1934-1935

“litúrgico” de altos valores espirituales y también políticos que fuera continuación del que consideran auténtico teatro español: el teatro clásico y, en concreto, el producido en el Siglo de Oro. Ambas tendencias ideológicas se muestran críticas con las experiencias de vanguardia. Los falangistas hacen también un rechazo expreso al teatro burgués de su tiempo, mientras que los monárquicos o no se manifiestan sobre el tema, o interpretan como enraizado en las tradiciones clásicas aquellas manifestaciones de teatro burgués conservador que les interesa defender. No podemos olvidar que algunos de los miembros de Acción Española eran autores teatrales enmarcados en la más férrea tradición burguesa, como Honorio Maura, o críticos teatrales, como Luis Araujo-Costa, que ejercía esta función en el diario *La Época*. La renovación teatral que proponen los teóricos de *Acción Española*, en la misma línea que la renovación política, es en realidad un corte involutivo y una vuelta al lenguaje, la estructura y la versificación del teatro áureo español.

3.4 El teatro y la lucha política

Resulta llamativo que tanto los autores tradicionalistas como algunos de los que, desde la izquierda, pretendían la renovación de la escena española coincidan en su convicción de que el teatro del Siglo de Oro es el único capaz de llegar al pueblo. Ambas posiciones ideológicas, tan dispares en otras cosas, conceden al término *pueblo* las connotaciones de perdurabilidad e inmutabilidad propias de una visión esencialista del mismo. En ambos casos el *pueblo* es el receptor de un teatro, el clásico, que se hizo solo para su disfrute y, también en ambos casos, el *pueblo* es una continuación del que en los siglos XVI y XVII asistía a las representaciones.

Para los intelectuales que en 1931 acceden al poder y posibilitan experiencias como las Misiones Pedagógicas o los grupos teatrales itinerantes, *acercar el teatro al pueblo* significaba extender la cultura a un ámbito rural y campesino, rompiendo así con el monopolio urbano y burgués de la misma. Significaba también extender un modelo de Estado, republicano y centralizado, fuera de los centros de poder. Pero para la izquierda de tintes revolucionarios y para la derecha más radicalizada el interés de acercar el teatro al pueblo está también relacionado con las posibilidades de propaganda de esa manifestación artística que ambas tendencias tratarán de aprovechar en la lucha política. Los conceptos *teatro del pueblo* o *teatro de masas* no son términos utilizados solo por la izquierda. José María Pemán, por ejemplo, también los usa en sus reflexiones teatrales para referirse a la necesidad de ampliar la recepción del mensaje dramático y, aunque el discurso se

encuentra desvirtuado por el hecho de querer matizar el término *masa* y desvincularlo de la izquierda, el sentido del término, desde el punto de vista semántico, es el mismo:

Quiero con mi obra volver hacia el teatro de un contenido amplio, social. Creo que el teatro va hoy en el mundo hacia una mayor dimensión en sus problemas, hacia una visión más extensa y más profunda. Se da de lado el problema individual, el conflicto menudo, para ir a las grandes visiones, a los conjuntos de emoción dramática. Teatro de masas, en fin. De multitud de perspectiva. Teatro social (Lo social no, naturalmente, en el sentido de lo proletario. Esto es angosto limitado, y aquello es amplio) Esto es lo que yo pretendo acusar en mis obras escénicas.²⁶⁷

Los discursos de la izquierda y la derecha coinciden también en las potencialidades políticas y propagandísticas del teatro y la necesidad de aprovecharlas, como puede verse en estos dos textos. El primero es un fragmento de *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández; el segundo, el fragmento de un artículo de Tomás Borrás en el que se ensalza la figura de Pemán ante el éxito de *El Divino Impaciente*:

¿Por qué no ha de servir indirectamente la creación literaria al pensamiento político del tiempo, eligiendo personajes o temas que en la dinámica teatral desempeñen una misión, si no proselitista, incitadora?²⁶⁸

Repasemos las Armas de nuestras milicias: todas funcionan al punto, excepto una: el teatro. Teatro y Prensa son el solo alimento espiritual del pueblo (...). No hay que insistir sobre la importancia social del teatro. (...) Y no quiero traer, por no ofender su cultura, la descripción del esfuerzo titánico que los Estados realizan, principalmente los totalitarios, para asimilar el teatro a sus propagandas y que contribuya a la formación de un pueblo uniforme.²⁶⁹

Lo cierto es que el espectáculo acabó reflejando la paulatina radicalización política de la sociedad española durante los años treinta. Los estrenos de algunas obras suponían auténticos escándalos y enfrentamientos tanto en la prensa escrita como en la calle y en el propio teatro, en unos momentos de auténtica convulsión. En este sentido podemos decir que junto con la prensa, el mitin y los debates en las Cortes, el teatro fue uno de los más importantes foros políticos durante la Segunda República. La asistencia habitual de la sociedad al teatro posibilitó que lo que en los escenarios se representaba no dejara indiferente a nadie contribuyendo, en gran medida, a la creciente violencia dialéctica. Estas

267 Declaraciones de Pemán incluídas en MONTERO ALONSO, J., "Madrid. Cádiz. Del pueblo del dos de mayo a la ciudad de las Cortes" en *Mundo Gráfico*, 3 de octubre de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 19-1, 1934-1939

268 DÍAZ, José. op. cit. pag. 371

269 BORRÁS, Tomás, "Carta al poeta Pemán", *ABC*, 24 de febrero de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 6-2, 1934

palabras de Roberto Castrovido son bastante esclarecedoras al respecto:

(...) se forman compañías igual que partidos y la división político-sectaria de las dos Españas, la verdadera y la contraria u opuesta a la nación (la anti España), se extiende a la literatura dramática y se habla de teatro de la raza, frasecilla con la que se da a entender que no se sabe ni lo que es raza ni lo que es teatro.²⁷⁰

Fueron muchas las obras que tuvieron ese carácter de escándalo político en la Segunda República. En las semanas posteriores a la proclamación del nuevo régimen se produjeron varios estrenos de marcado carácter antimonárquico. El día 2 de mayo de 1931 se estrenaba con gran éxito el poema dramático *Rosas de sangre o El poema de la República* de Alvaro de Orriols. Poco después se estrenaron las obras antimonárquicas *Alonso XIII de Bom-Bon* (junio de 1931) de Angel Custodio y Javier de Burgos y *El fantasma de la Monarquía* (agosto de 1931) de Gonzalo Delgrás.²⁷¹ Pero quizás la primera representación que levantó un gran revuelo fue la obra de Rafael Alberti, *Fermín Galán*.²⁷² Alberti, autor como se sabe muy ligado políticamente con la izquierda, apostaba, después de un viaje a la Unión Soviética, por una literatura claramente comprometida.²⁷³ Con *Fermín Galán*, el autor escenificaba el fracasado levantamiento republicano ocurrido meses antes –diciembre de 1930– en Jaca, que tuvo como resultado el fusilamiento de sus dos protagonistas, los jóvenes militares Fermín Galán y García Hernández. La obra se estrenó el 1 de junio de 1931 en el Teatro Español por la compañía de Margarita Xirgu.²⁷⁴ La República tenía pocas semanas de vida pero los acontecimientos políticos y la quema de templos y conventos ocurrida en Madrid y otras ciudades españolas a mediados de mayo habían contribuido a la exaltación de los ánimos. A la representación, según cuenta el propio Alberti en su libro de memorias *La arboleda perdida*, “acudieron los republicanos pero también nutridos grupos de monárquicos, esparcidos por todas partes, dispuestos a armar bronca”.²⁷⁵ La provocación en algunos momentos de *Fermín Galán*, como la aparición de un cardenal borracho, que fue identificado con el Cardenal Segura, o la Virgen arengando a los republicanos fusil en mano, desencadenó una bronca descomunal de la que

270 CASTROVIDO, Roberto, “La farándula y la política” en *El Diluvio*, Barcelona, 19 de enero de 1935. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 19-1, 1934-1939

271 *Rosas de sangre o El poema de la República* de Alvaro de Orriols fue publicado por Prensa Moderna en Madrid en 1931; El mismo año, la misma editorial publicó *Alfonso XIII de Bom- bon*. No se ha encontrado edición de la obra de Delgrás.

272 ALBERTI, Rafael, *Fermín Galán, Romance de ciego en tres actos, diez episodios y un epílogo*, Madrid, Imprenta Chulilla y Ángel, 1931

273 Citado por DE PACO, Mariano. op. cit., pag. 155

274 Ibidem.

275 ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pag. 293

los propios actores se salvaron casi de milagro.²⁷⁶ La obra tampoco fue muy bien acogida por la crítica; desde la derecha por motivos obvios y desde la izquierda porque se le achacó el haber tratado unos acontecimientos históricos sin la suficiente perspectiva temporal y por “no haberle prestado un buen servicio a la República.”²⁷⁷ Para De Paco, existe en la obra, no obstante los aspectos políticos, una clara voluntad de renovación teatral que, a causa del escándalo producido, pasó desapercibida.²⁷⁸

Otro estreno que produjo enfrentamiento y agitación política fue el de la adaptación teatral de la novela autobiográfica de Pérez de Ayala, *A.M.D.G.*, publicada en 1910. Muy crítica con los métodos educativos de la Compañía de Jesús, el autor relata sus experiencias en el colegio de los jesuitas de Gijón. La obra fue adaptada al teatro y representada el 7 de noviembre de 1931. El día del estreno se desató un enorme escándalo con la presencia de elementos derechistas que habían ido a boicotear el acto. Los incidentes acabaron con varios heridos y cuarenta y cinco detenidos. Así relataba los hechos el periódico *La Voz*:

Todo el mundo en pie, los de la platea y los de las localidades altas se increpaban sin tregua. En el entreacto se produjeron vivos incidentes. En las últimas filas de butacas se repartieron unas bofetadas y tal cual bastonazo. (...) Los vivas a la República y a la libertad eran contestados desde varios puntos de la sala, especialmente desde el palco principal, con vivas a los jesuitas y vivas a la religión. Salían en grupo a los vestíbulos para dirimir sus diferencias a grito limpio y puñetazo sucio. (...)

Los guardias de asalto penetraron en la sala por la puerta central (...) pero tampoco les fue fácil restablecer el orden. Sacaron al vestíbulo a los más contumaces en el alboroto; desalojaron, por fin, en medio de un griterío infernal, los palcos, convertidos en tribuna de mitin, y se envió a la Dirección (General de Seguridad) la primera remesa de detenidos. Se aquietaron un tanto los espíritus y se escuchó la representación siempre con la luz encendida de la sala y bajo la vigilancia de los guardias y de los policías, convenientemente apostados en los lugares estratégicos.²⁷⁹

Hay que mencionar dos estrenos de marcado carácter político particularizados por tratarse de obras de autores con un papel fundamental en el nuevo régimen. Se trata de *La Corona* de Manuel Azaña, estrenada en Barcelona en diciembre de 1931 y en Madrid en la significativa fecha del 12 de abril de 1932, y *Doña María de Castilla* de Marcelino Domingo, estrenada en Madrid el 8 de febrero de 1933. Ambas habían sido escritas, con anterioridad al nuevo régimen, en los años de la Dictadura. Marcelino Domingo había

276 DE PACO, Mariano. op. cit., pp. 156-157

277 Idem, pag. 157

278 Ibidem.

279 Citado por Andrés Amorós en “Introducción” a PEREZ DE AYALA, Ramón, *A.M.D.G.* (Edición de Andrés Amorós), Madrid, Cátedra, 1984, pp. 46-48.

escrito la suya en 1926 durante su estancia en la Cárcel Modelo de Madrid. En ellas se realiza una reflexión sobre el poder político que lleva implícito un rechazo de la monarquía.²⁸⁰ *La Corona* transcurre en una época y un lugar indeterminados circunstancias que desvinculan la obra de la realidad nacional y la convierten en un ensayo sobre la ambición, la monarquía y el poder. La obra de Marcelino Domingo, por el contrario, presupone la existencia de una tradición democrática en la historia de España; un hilo conductor que uniría el levantamiento de las Comunidades de Castilla con el régimen instaurado el 14 de abril de 1931.

Rodríguez Corredoira concede gran importancia al hecho de que ambas obras se estrenaran en el Teatro Español y que a ambos estrenos asistieran destacados personajes del panorama político del momento, incluido el Presidente de la República, además de ambos autores que, como se sabe, desempeñaban altos cargos gubernativos en el momento del estreno de sus obras.²⁸¹ Para esta autora estos elementos conferían un gran valor simbólico a los estrenos que además destacaban por ser “dramas serios” en un panorama escénico en el que las cuestiones políticas se exponían mayoritariamente a través de los géneros cómicos, la zarzuela y la revista, moviendo más a la risa que a la reflexión.²⁸²

Rodríguez Corredoira también destaca el hecho, que juzgo fundamental, de que el teatro era durante los años de la República “un aparato de hegemonía” en manos de las clases económicamente dominantes “que en 1931 no se correspondían con los líderes del nuevo Estado” y que seguían controlando parcelas determinantes para la movilización social como las instituciones eclesiásticas, una parte de la prensa y los espectáculos teatrales, entre otras.²⁸³ Desde esta óptica, los dramas de Azaña y Domingo “representaban (...) la otra cara de la batalla teatral: la lucha en el campo de la cultura por una hegemonía política no consolidada.”²⁸⁴

En un panorama teatral dominado por lo cómico, el género lírico y la revista, las primeras manifestaciones teatrales críticas con el nuevo régimen no tuvieron un carácter sistemático, profundo o serio. Dru Dougherty y María Francisca Vilches reseñan que, en las semanas posteriores a la proclamación de la República, se estrenaron varias revistas – *El nuevo régimen*, *Las gatas republicanas* o *¡Campanas al vuelo!*– que, con un humor

280 AZAÑA, Manuel, *La corona*, Madrid, La farsa, 1932; DOMINGO, Marcelino, *Doña María de Castilla*, Madrid, Editorial Fénix, 1933

281 Presidente del Consejo de Ministros y Ministro de la Guerra, Manuel Azaña y Ministro de Agricultura Industria y Comercio, Marcelino Domingo.

282 RODRÍGUEZ CORREDOIRA, Patricia. op. cit., pag. 116

283 Idem, pp .79-80

284 Idem, pag. 116

tachado por la crítica de chabacano, frívolo y de mal gusto, parodiaban las circunstancias políticas del momento.²⁸⁵ En el ámbito del género lírico, los éxitos de la época *Luisa Fernanda* o *Katiuska*, estrenados respectivamente en marzo y mayo de 1932, tienen como telón de fondo a sus argumentos amorosos una exaltación de la monarquía que, según Rodríguez Corredoira, no pasaba fácilmente desapercibida.²⁸⁶

Los diversos géneros y subgéneros cómicos –Dougherty y Vilches distinguen hasta cinco variantes sin una delimitación muy clara entre ellas—²⁸⁷ fueron muy abundantes durante todo el periodo hasta el punto de que llegaron a dominar el panorama escénico comercial con un enorme éxito de público. Los autores teatrales, conservadores o abiertamente reaccionarios, criticaban las políticas del nuevo régimen, se burlaban de sus artífices o defendían los valores morales y políticos tradicionales como la monarquía, la Iglesia o la familia. En particular fueron mayoría las obras que arremetían mediante el humor contra la emancipación femenina y el divorcio. La mayoría de las veces las críticas se limitaban a pequeñas alusiones chistosas intercaladas en los diálogos; otras veces la trama y, en especial, el desenlace enviaban mensajes ejemplarizantes. En ocasiones se aprovechaba el momento oportuno para que la representación fuera también una provocación. Un ejemplo de este teatro cómico, quizás el que cosechó más éxitos entre el público, son las sátiras antirrepublicanas de Pedro Muñoz Seca, muchas de ellas escritas en colaboración con Pedro Pérez Fernández. *La Oca*, *Anacleto se divorcia*, *La voz de su amo*, *El gran ciudadano*, entre otras, arremetían contra la República, la reforma agraria, la ley del divorcio, etc.²⁸⁸

Luis Araquistáin trató de explicar en su ensayo *La Batalla teatral* (1930) el éxito de lo cómico entre el público tomando a Muñoz Seca como ejemplo. Consideraba que si sus comedias tenían éxito era porque reflejaban la conciencia social y el estado moral del público. Siguiendo a Freud, Araquistáin pensaba que el retruécano y el juego de palabras, como elemento fundamental de risa en el astrakan, mostraba una mentalidad pueril que era, en definitiva, la de la pequeña burguesía, público fundamental de ese teatro. Esa mentalidad impedía, según este autor, que el público pudiera entender otros tipos de humor deformante como el de Valle Inclán que cuestionaba no solo los valores de la sociedad,

285 VILCHES, M^a Francisca y DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926 ...*, op.cit., pp. 53-57

286 RODRÍGUEZ CORREDOIRA, Patricia. op. cit., pag. 78.

287 VILCHES, M^a Francisca y DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926 ...* op.cit. pp. 69-109

288 MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro, *La Oca*, Madrid, La farsa, 1932; *Anacleto se divorcia*, Madrid, La farsa, 1933; *La voz de su amo*, Madrid, La farsa, 1934. MUÑOZ SECA, Pedro, *El gran ciudadano*, Madrid, La farsa, 1935

sino las mismas formas escénicas.²⁸⁹

En nuestros días, Luis M^a González ha interpretado este imperio de la risa que dominaba los escenarios comerciales madrileños de la época. Un análisis detallado de *La OCA*, estrenada el 24 de diciembre de 1931, le lleva a sacar conclusiones extrapolables a otras obras similares de los mismos u otros autores. Para González, “*La OCA* no es más que el intento de neutralizar, vía el humor y sátira, la ansiedad que produjo entre las clases privilegiadas la proclamación de la II República y su agenda reformista”.²⁹⁰ Esto explicaría el rotundo éxito de público de estas obras –*La OCA* sobrepasó las doscientas representaciones– a pesar de las críticas muchas veces negativas.

Pero la oposición al régimen no llegó a los teatros únicamente de la mano de las obras cómicas. Algunos autores utilizaron el drama, la alta comedia y el teatro histórico en verso para llevar a los escenarios mensajes contrarios a la República y a la ideología que representaba. Aunque menos abundantes, algunas de ellas alcanzaron un éxito comparable al del teatro cómico y tuvieron una gran repercusión política. En estas obras el mensaje antirrepublicano radica en una defensa de las instituciones tradicionales –la familia, el matrimonio, la tierra, la monarquía, la religión– o la advertencia sobre el peligro de la revolución. A diferencia de las obras cómicas y las revistas, que aparecen en los escenarios al poco de proclamarse la República, la mayor parte de estas obras de carácter serio se estrenan a partir de 1933, momento en el que declinaba el ímpetu reformista de los gobiernos del primer bienio y las derechas empezaban a organizarse, seguras ya de sus posibilidades de triunfo electoral.

Algunos de los autores de estas obras –Honorio Maura, Felipe Sasone, Juan Ignacio Luca de Tena– habían escrito para el teatro comedias de carácter burgués. Otros, como Joaquín Calvo Sotelo, José María Pemán o Mariano Tomás se iniciaban en el teatro en esos años. Todos ellos decidieron hacer un teatro serio y reflexivo que sirviera no solo para entretener, sino también para hacer divulgación de la ideología monárquica y exaltación del tradicionalismo. En el próximo capítulo se llevará a cabo el análisis de ese teatro haciendo particular hincapié en aquellas obras que tienen como tema principal la reflexión sobre monarquía y, en general, sobre el poder político.

289 VILCHES, M^a Francisca y DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926 ...*, op. cit., pp. 65-66

290 GONZÁLEZ, Luis M., “Risas contra la II República. *La OCA* (Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, 1931), *Stichomythia*, 5, 2007, pag. 80

PARTE II: EL ANÁLISIS DE LAS OBRAS. LA INSTANCIA CREADORA

“Al bajar de la frente de los sabios al ardiente tumulto de las muchedumbres, ciertas verdades adquieren pronto peso, volumen y energía. Sólo así pueden actuar sobre la realidad.” (Charles Maurras, *Encuesta sobre la Monarquía*)

CAPÍTULO 1: CONSIDERACIONES PRELIMINARES

1. LOS AUTORES Y LA INTENCIONALIDAD DE LAS OBRAS

El cambio de régimen suscitó en los autores teatrales monárquicos la necesidad de introducir elementos de crítica política en sus obras. La inquietud que provocaron los anuncios del gobierno provisional y el propio desarrollo de las políticas progresistas se intentaban exorcizar con la risa de los espectadores. Ésta se conseguía satirizando sobre todo aquello que era percibido como un peligro para la estabilidad de una forma de vida y de unos intereses económicos en los que, tanto para los autores como para su público, se fundamentaba el orden social y político. Las comedias en todas sus variantes se salpicaban de chistes que ridiculizaban la emancipación femenina, el arribismo de las clases dirigentes republicanas o las nuevas figuras políticas, casi desconocidas hasta entonces. Las obras cómicas empleaban el humor tosco del que solían hacer gala contra el divorcio o la reforma agraria. Por su parte, los dramas lacrimógenos de temática popular, en los que no cabía el elemento cómico, traducían la realidad a una ficción maniquea en la que se enfrentaban beatíficos obreros monárquicos con diabólicos sindicalistas, responsables de llevar por el mal camino a muchachos de honestas familias humildes.

En este panorama teatral muy pocos autores trataron de hacer teatro político desde una perspectiva que podríamos denominar seria. Las ocho obras que hemos seleccionado y que son el objeto de análisis de este trabajo tienen, a pesar de sus diferencias, muchas características comunes.

La más destacada similitud es el contenido monárquico de las mismas. Los autores de dichas obras se encuentran vinculados con los dos centros monárquicos alfonsinos que mayor influencia tuvieron en el periodo republicano: el grupo de Acción Española y el diario *ABC*. Todos ellos, además de autores teatrales, son colaboradores habituales de la prensa monárquica y algunos realizan otras importantes funciones en los medios políticos. Juan Ignacio Luca de Tena es, desde su puesto directivo en *ABC*, un influyente creador de

opinión. Honorio Maura destaca por su dinamismo entre los políticos alfonsinos. José María Pemán, quizás el que llevó a cabo una mayor actividad propagandística, fue un notorio miembro de Acción Española. Durante los años de la Segunda República se mantuvo muy activo dando numerosos mítines y conferencias, escribiendo en la prensa diaria y actuando como ideólogo en las páginas de la revista monárquica.

Las obras que vamos a analizar son un intento de divulgar los argumentos monárquicos, haciéndolos llegar a un público más numeroso que el que accedía habitualmente a la prensa, a la revista doctrinal, a la conferencia y al acto político. Los autores eran conscientes de que el teatro era un vehículo de transmisión ideológica con muchas potencialidades; “el teatro es, como la Prensa, un «poder social»”,²⁹¹ exclamaba Pemán en un banquete ofrecido a Ricardo Calvo en 1935. En similares términos se expresaba Felipe Sassone al afirmar que “el teatro tiene que ser necesariamente docente, porque es escuela de costumbres y espejo de ellas, y del cual ha de desprenderse inevitablemente una moral (...).”²⁹² Por ese motivo, las obras seleccionadas se diferencian de otras producciones teatrales. El propósito de los autores no era satirizar ni mover a la risa, sino llevar al público a la reflexión, infundir valor a la militancia monárquica y utilizar el escenario para amplificar las ideas que se fraguaban en otros ámbitos más intelectualizados.

Las obras coinciden también en su finalidad moralizante y ejemplarizante. En ocasiones es el protagonista de la obra el que, por su conducta intachable, sus valores morales inquebrantables o su actuación histórica, considerada modélica, se constituye como paradigma a seguir para ciudadanos de a pie y gobernantes. Este último caso es elegido por aquellos autores que, como Pemán y Mariano Tomás, pretenden transmitir una doctrina política con sus dramas. En otras obras el ejemplo no viene dado por la conducta correcta de los protagonistas, sino a la inversa por las enseñanzas que puedan obtenerse de su actuación fallida. En ese caso las obras se convierten en ejemplos de lo que no debe hacerse y en ellas la conducta errónea no suele ser única culpa del protagonista, sino de otros personajes negativos que le impelen a actuar de un modo incorrecto.

A pesar de su relación con los acontecimientos políticos, los autores trataron de desvincular las obras de la realidad del momento. Bien utilizando un alejamiento espacial, bien utilizando la distancia temporal, ninguna obra se desarrolla en la España de los años treinta. Cuatro de estas obras, *Un momento*, *El Rebelde*, *El príncipe que todo lo aprendió*

291 “Homenaje a Ricardo Calvo y al teatro clásico” en *El Debate*, Madrid, 10 de enero de 1935. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 6-3, 1934-1935

292 SASSONE, Felipe, *Por el mundo de la farsa*. Madrid, Renacimiento 1931, pag. 114

en la vida y *¿Quién soy yo?*, que podrían muy bien tildarse de comedias dramáticas, se desarrollan en países imaginarios aunque cronológicamente aluden al presente. De las otras cuatro –dramas históricos en verso–, *Santa Isabel de España* y *Cisneros* se desarrollan en la España de siglos XV y XVI, *Cuando las cortes de Cádiz* en la España de la Guerra de la Independencia y *El divino impaciente*, en diversos escenarios –París, Portugal y las colonias orientales de éste reino– también en el siglo XVI. En gran medida, este recurso de alejamiento espacial o temporal contribuye a acentuar la vertiente ejemplarizante de las obras.

Los dramas históricos en verso buscan la ejemplaridad en una época que, la derecha en general y los intelectuales de Acción Española en particular, consideraban un referente político. Los autores convierten a los gobernantes de los siglos XV y XVI en modelos y pretenden que de los dramas la sociedad extraiga los valores que se consideraba necesario rescatar para construir el régimen político y la sociedad del futuro. En ellos la monarquía y la religión debían de ser sostenidos por una nación con ideales unánimes. Una excepción sería *Cuando las Cortes de Cádiz* que, asumiendo la forma de drama histórico en verso, sirve más bien de contraejemplo. En esta obra, situada en el siglo XIX, la protagonista se convierte en una víctima de los males del pensamiento ilustrado y la revolución.

Se podría afirmar que, al quedar despojados los dramas de toda referencia al presente, los autores tratan de que la ideología que contienen se desvincule de los avatares de la vida política y aparezcan dotadas de valores universales, válidos para cualquier situación.

Por su parte, las obras cuya acción se sitúa en lugares imaginarios son equivalentes a apólogos. Utilizando espacios no reales, los autores trataban de potenciar la intención moralizante de sus producciones para que sus enseñanzas tuvieran también una validez universal. Si se situaran explícitamente en España, sólo servirían para este país y necesariamente la moraleja se vincularía con la ideología política del autor. A pesar de ello, existe una considerable similitud entre la situación política de esos países de ficción y la realidad española. En ocasiones el parecido es tan grande que, con seguridad, a ningún espectador en la sala le debió de pasar desapercibido.

Reforzar la desvinculación de las obras con la actualidad, sea de forma espacial, sea de forma temporal, es, quizás, la razón fundamental que impulsa a los seis autores a negar reiteradamente la intencionalidad de las mismas. Se han podido consultar las autocríticas de siete de las ocho obras analizadas y en ellas los autores presentan su producción como

algo totalmente neutro desde el punto de vista ideológico y ajeno al acontecer político diario. Joaquín Calvo Sotelo afirma abominar de las obras políticas que considera “mítines dialogados”.²⁹³ Honorio Maura escribió una airada carta a *El Heraldo de Madrid* en la que, a propósito de un comentario que el diario publicaba sobre su obra, contestaba que:

“La obra (...) no tiene nada que ver con lo ocurrido en España ni se refiere para nada a D. Alfonso XIII ni a nadie de su familia, a la que respeto y quiero demasiado para traerla y llevarla por los escenarios”.²⁹⁴

Juan Ignacio Luca de Tena y Felipe Sassone consideraron oportuno incluir un texto inicial para ser leído en la sala, justo antes de comenzar la función, en el que reiteraban la ausencia de argumentos políticos en las obras.

Con el paso del tiempo los autores que tuvieron oportunidad siguieron negando con los mismos razonamientos el sentido político de sus obras. Al menos eso puede constatarse en las memorias de Pemán y de Luca de Tena escritas en los años setenta, en unas memorias de Sassone publicadas en 1939 y en algunos escritos de Joaquín Calvo Sotelo.²⁹⁵

Los autores de las comedias desarrolladas en lugares de ficción afirman categóricamente que con sus obras no pretenden hacer política sino reportajes objetivos de la actualidad. Felipe Sassone, por ejemplo, afirma que fue su condición de periodista la que le impulsa a recrear un argumento relacionado con la realidad política española pero que él, como autor, se limitó a copiar la realidad.²⁹⁶ Algo similar esgrime Joaquín Calvo Sotelo en su autocrítica en la que, con similar alarde de objetividad, califica a su obra como “un documento humano, el croquis de un temperamento vacilante”.²⁹⁷ Juan Ignacio Luca de Tena defiende el carácter objetivo de su comedia arguyendo que en ella todo parecido con la política es el oficio del protagonista, a la sazón presidente de gobierno del país de la trama, y que, al ser ese detalle puramente circunstancial, “la gente no sabrá si es un hombre de izquierdas o de derechas.”²⁹⁸ Así mismo, todos los autores afirmaron que los personajes

293 CALVO SOTELO, Joaquín, “Autocrítica”, *ABC*, 6 de diciembre de 1934, pag. 47

294 Transcrito en “¿Por qué se enfadará siempre tanto D. Honorio Maura?”, *El Heraldo de Madrid*, 11 de abril de 1934, pag. 5

295 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Mis amigos muertos*, Barcelona, Planeta, 1972, pag. 291; PEMÁN, José M^a, *Mis*

almuerzos con gente importante. Madrid, Dopesa, 1975, pag. 101; SASSONE, Felipe, *España, madre nuestra. Notas*

autobiográficas Ediciones Españolas S.A., Madrid, 1939 pp. 57-58; CALVO SOTELO, Joaquín, *La vida inmóvil*

(*Prólogo*) Valladolid, Librería Santarém, 1939, pag. XXXIX

296 SASSONE, F, *Un momento*, Madrid, La Farsa, 29 de agosto de 1931, pag. 8

297 CALVO SOTELO, Joaquín, “Autocrítica”, op. cit.

298 LUCA DE TENA, JUAN IGNACIO, “¿Quién soy yo?”, *ABC*, 3 de octubre de 1935, pag. 14.

Literalmente Luca de Tena lo expresa así: “La acción se desenvuelve en un ambiente político por la

de sus tramas no se parecían y ni siquiera evocaban a ningún personaje real.

Por su parte, los autores de los dramas históricos en verso reniegan también de la intencionalidad política. Mariano Tomás afirma muy escuetamente que, con su obra, persigue “un propósito de arte y (un) propósito de exaltación españolista” y sobre ese último afirma que “es sin banderías: España por encima de todas”.²⁹⁹ José María Pemán se mostró mucho más explícito a ese respecto en las autocríticas de sus dramas. Cuando estrena *El divino impaciente*, utiliza argumentos muy parecidos a los de los otros autores aludiendo a la objetividad de sus intenciones. El hecho de que sus dramas resuciten el pasado da a ese argumento un valor supuestamente incontestable porque la historia se convierte en la máxima garantía de objetividad:

(...) no es tampoco una obra mitinesca de batalla o de circunstancia. Dios me libre. Si alguna enseñanza o ejemplaridad de la obra puede desprenderse será aquella que calladamente produzca en la soledad de cada espíritu la mera contemplación de un pedazo de nuestra vieja y gloriosa Historia, vivido en el escenario. Creo que la única docencia que el teatro debe permitirse es aquella misma que se permite la vida: o sea la experiencia. Los sucesos de la vida no nos enseñan, predicándonos o amonestándonos, sino presentándonos calladamente una lección viva, a la que llamamos experiencia. Así es como únicamente el teatro puede aleccionarnos u orientarnos: produciendo en nosotros mociones (sic) o ejemplaridades, (...) Si hay alguna lección (...) será la que resulte de la contemplación en estos días que vivimos de unos hechos que acaecen en aquellos días en que el mundo era estrecho para España y para los españoles.³⁰⁰

Cuando estrena su segundo drama, *Cuando las cortes de Cádiz*, volverá a utilizar este argumento:

ya he dicho que del ate (sic) dramático no debe desprenderse honradamente más enseñanza moral ni política que aquella misma que se desprende de la vida: la experiencia. La vida no discurre ni perora y, sin embargo, enseña más que nada con la sola y muda exhibición de los hechos. Lo mismo debe hacer el teatro.³⁰¹

Un planteamiento similar al de Pemán lo esgrime el crítico teatral José Alsina en un artículo publicado en *ABC* el 18 octubre de 1934, cuando aún resonaban los sucesos revolucionarios ocurridos pocos días atrás. El autor resaltaba, en aquella ocasión, la importancia del teatro histórico en Europa y en España, donde acababan de estrenarse *Santa Isabel de España* de Marino Tomás y *Cuando las cortes de Cádiz* de José María

profesión del personaje central, como se desarrollaría en un ambiente de taller si el protagonista fuese un carpintero”.

299 TOMÁS, Mariano, “Autocrítica. Santa Isabel de España”, *ABC*, 23 de septiembre de 1934, pag. 57

300 PEMÁN, José M^a, “Autocrítica. El Divino Impaciente” *ABC*. Edición de Andalucía, 27 de setiembre de 1933, pag. 32

301 PEMÁN, José M^a, “Autocrítica”(Cuando las Cortes de Cádiz) en *ABC*, Madrid, 27 de setiembre de 1934 *Cuadernos de recortes*. ACP. N^o 19-1, 1934-1939

Pemán. A propósito de la finalidad ejemplarizante de ese género que estaba resurgiendo, Alsina piensa que solo de la objetividad podía el dramaturgo obtener las enseñanzas de la historia que deseaba transmitir para mitigar lo que, desde su punto de vista, era la turbulencia de unos tiempos, “agitados y hoscos”³⁰²:

Y es que la Historia, en la hora actual del mundo, se aparece a los pueblos como consuelo y ejemplo. Sobre todo ante aquellos que, a causa de quebrantos recientes, necesita de la evocación constante del pasado, para mantener vivos (sic) la fe en los destinos nacionales (...).

(...) entre los dos procedimientos que se ofrecen al dramaturgo encarado con la Historia, ¿cuál será preferible? ¿El fidelísimo y escrupulosamente reconstructivo, o el que tolera la intervención de la fantasía? (...) si no se persigue el elemento poético o trágico, y si el francamente ejemplar, habría que inclinarse sin vacilación, hacia el primero, puesto que la enseñanza y el estímulo solicitados deben provenir de la verdad.³⁰³

El texto alude a la necesidad de volver los ojos a la historia para encontrar los valores que se habían perdido y que tanta falta hacían. Pero además, al igual que Pemán, el crítico monárquico aduce, como garantía de objetividad, una supuesta imparcialidad del autor dramático a la hora de recrear un episodio histórico. En definitiva, la derecha le atribuía al teatro histórico la capacidad de utilizar el pasado, despojado de cualquier interpretación, para sustentar una posición ideológica concreta del presente. Algo que, como veremos a continuación, resulta bastante contradictorio y que unas palabras del mismo Alsina, vertidas a renglón seguido de las anteriores, parecen también contradecir:

solo que para ello no se hace indispensable una fría recopilación de la misma (la verdad histórica) sino que será imprescindible por el contrario, una sublimación del acontecimiento real, lograda a merced de la penetración y a la sensibilidad del poeta, dispuesto a recoger y a transmitir las esencias de lo recordado, purgándolo de toda escoria envilecedora e inútil.³⁰⁴

Contradicciones semejantes a las de Alsina se pueden constatar en José María Pemán, el autor que más obras comprometidas estrenó de los seis analizados. El dramaturgo ofrece argumentos opuestos a la apoliticidad esgrimida en sus autocríticas en otras declaraciones muy próximas cronológicamente a sus estrenos. En enero de 1934, en una entrevista que concede a la revista *Esto* y que tiene como tema el éxito teatral de *El Divino Impaciente*, a la pregunta de si las actividades políticas le quitarán tiempo para desarrollar su carrera como dramaturgo, el autor responde:

302 ALSINA, José, “El teatro histórico”, *ABC*, 18 de octubre de 1934, pag. 14

303 Ibidem.

304 Ibidem.

En absoluto –contestó con rapidez– No soy político. Me han hecho la merced de un escaño parlamentario, y para mí, el escaño no será otra cosa distinta de la tribuna, el libro, el periódico o el escenario: órganos distintos para la expresión de un mismo fervor. Fervor que es al mismo tiempo de arte y de vida, porque no admito el divorcio de estas dos palabras (...). No creo en el artista deshumanizado y aislado de la vida que le rodea.³⁰⁵

Es, así mismo, difícil no dar un contenido político al discurso que se leyó en su nombre el día de la última función de *Cuando las de Cortes de Cádiz* en el Teatro Victoria de Madrid, a la que no pudo asistir por enfermedad:

(...) El pueblo no consume más que los verbos claros y primarios. El pueblo ama u odia. Son los petimetres luego, los que flirtean, coquetean o sueñan (...). Los intelectuales se extravían en mil celajes, matices y distingos, frente a la invasión de las tropas del corso. Hablan de Europa, de las luces, de las nuevas ideas, de los derechos caducados de una dinastía y con todos esos ingredientes elaboran una doctrina afrancesada, grata al epicureísmo de los “Moratines” o a la feminidad de los Menéndez Valdés, que se parece mucho a la cobardía y a la dejación. Pero el pueblo no; el pueblo con crudo dilema, no entiende más que de franceses y españoles, de valor o cobardía, de esclavitud e independencia. Y es que España (...) es país no de complicadas elucubraciones políticas, sino de dogmas sencillos y elementales. Los intelectuales afrancesados, como luego los europeizantes o los renovadores del 98, inventaban largas tablas de dogmas nacionales.³⁰⁶

Cuando el Pemán de las autocríticas afirma que el teatro enseña igual que la realidad está tratando de equiparar ambas instancias. Cuando Mariano Tomás indica que su obra no hace sino exaltar la grandeza de la patria al margen de las ideologías, está tratando de dar una apariencia de objetividad. Pero ambos sabían muy bien que el teatro no es la realidad, sino una interpretación de la misma en la que el punto de vista del autor es crucial. El hecho de que se basen en episodios históricos no otorga a ninguno de los cuatro dramas históricos viso alguno de realidad. Al contrario, los autores interpretan esa realidad y deforman a voluntad los hechos para dar mayor realce a lo que más les importa: los contenidos ideológicos.

Una prueba de esa deformación de la realidad histórica está en la misma construcción de los dramas. En ellos los personajes históricos se mezclan con los personajes de ficción que suelen tener un alto valor simbólico. Al analizar *Cuando las Cortes de Cádiz*, Luis M. González ha destacado que la presencia de anécdotas reales y de personajes históricos interactuando con personajes de ficción son un recurso para dotar a la obra de cierta veracidad.³⁰⁷ Se podría añadir que son también un recurso para potenciar el

305 ESTÉVEZ-ORTEGA, E, “Pemán el teatro y la política” (entrevista a José M^a Pemán), *Esto*, 11 de enero, de 1934. *Cuadernos de recortes*. ACP. N^o 3-2, 1934-1935

306 “Unas Cuartillas de Pemán”, *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 17 de Enero de 1935. *Cuadernos de recortes*. ACP. N^o 3-2, 1934-1935

307 GONZÁLEZ, Luis M., “Fascismo, modernidad y kitsch en *Cuando las Cortes de Cádiz* de José María

verdadero objetivo moralizante de la obra, ya que los personajes de ficción son las herramientas que permite al autor mostrar su propia versión de los hechos históricos. Por otra parte, en los dramas cuyo objetivo es construir una biografía ejemplar los autores eligen aquellos episodios que les permiten vehicular mejor los contenidos que les interesa transmitir.

Por lo tanto, las autocríticas y las declaraciones en defensa de la apoliticidad de las obras teatrales son desmentidas también por el propio enfoque de los dramas, en los que los autores no hacen otra cosa que, utilizando unos argumentos mejor o peor trabados, trasponer su punto de vista y, por tanto, su ideología. La idea apuntada por Alsina de que el dramaturgo debe recoger, sublimar y depurar el hecho histórico que va a llevar a la escena no es compatible con la pretendida objetividad de las obras. Cuando los autores tamizan la historia despojándola de lo que no les interesa, lo hacen en función de su ideología. Por ello, la enorme carga ideológica de los dramas se convierte en otra poderosa prueba para que se pueda afirmar la intencionalidad política de los mismos.

Otro argumento que nos permite explicarnos la reiterada negación del contenido político de los dramas históricos en verso es su pretendida conexión con el teatro clásico. En el capítulo anterior mostrábamos como los hombres de teatro de la derecha pensaban que la escena española debía evolucionar retomando los valores teatrales del Siglo de Oro que habían sido truncados en el siglo XVIII. El regusto áureo de la versificación de los dramas históricos que se analizan nos indica que sus autores habían emprendido ya ese camino. Pemán pensaba que los autores teatrales del Siglo de Oro español no hacían obras de tesis que pudieran suscitar controversia, sino que su teatro era un puro reflejo del sentir del pueblo y que ellos eran meros portavoces de las esencias nacionales. Así lo afirma tratando de demostrar el sentir monárquico de las obras de los autores áureos:

Los dramaturgos del siglo de oro, hijos de un pueblo que había luchado colectivamente ocho siglos por la unidad religiosa y luchaban ahora contra el libre examen, recelaban como herejía, toda actitud de individualismo crítico y de disgregación del individuo frente a la colectividad. Sus personajes, frente a la masa, no adoptan jamás una posición agresiva y paradójica como los personajes de Benavente o de Bernard Shaw, sino una posición receptiva de eco y reflejo del común sentir.³⁰⁸

Como pretendiente a continuador de la tradición del teatro clásico, Pemán no podía admitir que sus obras tuvieran un trasfondo ideológico porque eso sería como equipararse a

Pemán” en LÓPEZ CRIADO, Fidel (coordinador), *La república de las letras y las letras de la república: estudios de literatura española contemporánea*. Ayuntamiento de La Coruña, 2005, pag. 213
308 PEMÁN, José M^a, “Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno” *Acción Española*, n° 75, mayo de 1935, pag. 280.

la posición crítica de los autores que, según su ideología, habían optado por seguir las corrientes teatrales foráneas. Pero realmente, esa pretendida ausencia de crítica encubre una clara voluntad de difusión ideológica. Si, según su punto de vista, el teatro del Siglo de Oro es transmisor de las esencias nacionales entre las que se encuentra la monarquía, su teatro, como continuador de aquel, cumple la misma función pero, al ser esgrimida trescientos años más tarde en un régimen republicano y democrático, la convierte en activa protesta política.

La supuesta imparcialidad de los autores de las comedias se desmiente también con parecidos argumentos. No solo la similitud de las situaciones políticas de los países de ficción con la realidad española delata la intencionalidad de los autores, también el hecho de que éstos, como tales, tienen la prerrogativa de crear situaciones y personajes y, por esta misma razón, sus creaciones están cargadas de subjetividad. Los finales cerrados y moralizantes nos muestran también que las ficciones se encuentran muy alejadas de la complejidad de la realidad.

Existen otros argumentos que desmienten esa supuesta imparcialidad de las obras. Por ejemplo, no parece probable que aquellos autores más involucrados en temas políticos y propagandísticos dejaran de utilizar el teatro con esa misma finalidad. Este argumento podría ser muy válido para Juan Ignacio Luca de Tena quien, con la llegada de la República, interrumpió sus actividades teatrales para dedicarse a la política y al periodismo en cuerpo y alma siendo la obra que aquí se comenta su primer estreno en el periodo. También se podría aplicar a José María Pemán, que se estrena como dramaturgo en 1933 y que, ya en 1931, afirmaba que la literatura debía de ser un arma más al servicio de la ideología.³⁰⁹ Al igual que Luca de Tena, el poeta gaditano había decidido, tras el cambio de régimen, entregarse por entero a la lucha política y a la propaganda.

Pero el más importante de los argumentos es el que se va a ver a lo largo de este capítulo al analizar la relación de las obras con el contexto político y, sobre todo, la afinidad de las mismas con otros textos producidos por los autores en medios más netamente políticos e ideológicos. La contextualización de las obras y el análisis de su contenido darán más razones de peso para afirmar su fuerte carga política e ideológica y

309 PEMÁN, José M^a, *Elegía a la tradición de España* (introducción), Cádiz, 1931, pag. 3.

permitirá encasillarlos en su verdadero lugar: un teatro político antirrepublicano cuyo cometido era complementar y aumentar la repercusión de las actividades propagandísticas de los monárquicos.

2. CONCEPTOS METODOLÓGICOS

Ángel Berenguer ha desarrollado una metodología para el estudio de la creación teatral que, relacionada con la teoría de la recepción, pretende superar los estudios literarios basados en la agrupación generacional de los autores. Su método de estudio teatral parte de la diferenciación entre teatro y literatura dramática. Para él, aquel tiene una trascendencia mayor que ésta, al plasmar “ante un público colectivo, una *visión del mundo* concreta (...) con el claro objetivo de mostrar la personal perspectiva del autor.”³¹⁰ Berenguer desarrolla el concepto de *sujeto transindividual*, definido como un grupo social que comparte una mentalidad, para resaltar la importancia del público como elemento activo en el proceso de creación teatral. El público no es sólo el receptor del proceso de comunicación teatral, sino que es también una instancia activa en la generación del mismo. La pertenencia del autor a un grupo social determinado hará que su obra participe de la *visión del mundo* de ese grupo y “se convierte de ese modo, en transmisor cualificado de la relación que ese grupo establece con otros grupos (...).”³¹¹ En este sentido, la obra no es sólo una creación individual sino que también es fruto de la mentalidad del *sujeto transindividual* del que surge.³¹²

El proceso creativo teatral en la época contemporánea se encuentra, según Ángel Berenguer, condicionado por las *mediaciones* que define como “el conjunto de hechos, experiencias e ideas que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano.”³¹³ Existen tres tipos de mediaciones: la histórica, la psicosocial, y la estética. *La mediación histórica*, que aporta un sentido diacrónico al estudio de la creación teatral, parte de la existencia, en las distintas épocas históricas, de diversas mentalidades que se corresponden con los diversos grupos sociales. Esas mentalidades o *visiones del mundo* influirían en las respuestas de estos grupos sociales ante los procesos históricos. En este marco teórico, las obras teatrales formarían parte de esas respuestas y “constituyen materializaciones de aquellas mentalidades”.³¹⁴ Por *mediación psicosocial* se entiende la relación entre el *yo* del creador y el *entorno* en el que se desarrolla. La tensión entre estos factores, es decir, el grado de aproximación del autor a la realidad que le rodea y su actitud

310 BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Historia crítica de la Literatura Hispánica nº 24, Madrid, Taurus, 1988, pag. 25

311 BERENGUER, Ángel, “El teatro y su historia. (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)”, *Teatro: Revista de estudios teatrales*, nº 13-14, 1998-2001, pag.16.

312 Idem, pag. 17

313 BERENGUER, Ángel, “Teatro, producción artística y contemporaneidad” en: *Teatro: Revista de estudios teatrales*, nº 8, 1995, pag. 8

314 BERENGUER, Ángel, “El teatro y su historia...”, op. cit, pag. 23

ante ella, que puede ir desde la ruptura a la aceptación, da lugar a diversas posturas estéticas a la hora de crear.³¹⁵ Por último, *la mediación estética* es el conjunto de experiencias, lenguajes expresivos y técnicas que existen en el momento de la creación y de las que el autor puede servirse para hacer su obra. La mediación estética refleja la influencia de las otras mediaciones en el terreno artístico. El momento histórico determina los lenguajes creativos utilizados y el individuo creador puede elegir el vehículo expresivo que más le convenga.³¹⁶

El otro concepto fundamental desarrollado por Berenguer para el estudio de la creación teatral es el de *tendencia*. Con este concepto se pretende superar las visiones limitadas de los estudios generacionales que agrupan a autores dispares en su intencionalidad creativa con un criterio meramente cronológico. Las tendencias permiten agrupar a los autores por su relación con las distintas mediaciones. Los autores formarán una tendencia cuando exista una identidad en su visión del mundo que influya en la respuesta estética que elijan para expresarse en su creación. Desde una perspectiva diacrónica, el estudio de las distintas tendencias teatrales permitirá establecer nexos de unión entre autores de diversas épocas, “siempre que sus respectivas labores creadoras materialicen momentos sucesivos de un mismo proceso”.³¹⁷ De este modo, se hace más clara la continuidad de las creaciones de diversos autores y la red de influencias que se establecen entre ellos.

A la hora de establecer un marco diacrónico que le permita estudiar el teatro del primer tercio del siglo XX, Berenguer ha dado a este periodo el nombre de *La época de la crisis*, situándolo entre 1892 y 1939.³¹⁸ En función de la producción dramática y de los factores históricos, el autor ha dividido la época en cuatro subperiodos: Institucionalización de la crisis (1892-1917), Génesis de la ruptura (1914-1931), La ruptura (1921-1936) y La Guerra Civil (1936-1939). Berenguer explica el encabalgamiento cronológico entre algunas de estas fases por la complejidad y la multiplicidad de los procesos históricos y el desarrollo paulatino de los mismos en cada etapa. En cada uno de los tres subperiodos se distinguen tres visiones del mundo o conciencias: la conservadora, la liberal y la progresista. En el proceso de creación teatral, éstas darán lugar, respectivamente, a las

315 Idem, pag. 24

316 BERENGUER, Ángel, “Teatro, producción artística...”, op. cit., pp. 14-15

317 BERENGUER, Ángel, “El teatro y su historia...”, op. cit., pag. 27

318 BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX...*, pag. 19 y “Motivos y estrategias de la escena española durante la Segunda República” *Verba hispánica* nº15 a. Ljubljana, Madrid, 2007, pp. 187-188. La serie completa de épocas en las que el autor articula la producción teatral española durante el siglo XX sería: *La época de la crisis* (1892-1939), *La época de Franco* (1939-1975), *La época democrática* (1975-2004).

tendencias restauradora, innovadora y novadora. La conciencia conservadora se define como aquella que “propone el sistema de valores del pasado como modelo para el presente”; la tendencia restauradora se caracteriza, así mismo, por buscar sus modelos teatrales en el pasado.³¹⁹

La Segunda República, el periodo en el que hemos centrado este análisis, se situaría, según el modelo de Berenguer, en el subperíodo que ha denominado *La ruptura* (1921-1936). Felipe Sassone, Joaquín Calvo Sotelo, Honorio Maura, Juan Ignacio Luca de Tena, José María Pemán y Mariano Tomás, autores de las obras teatrales que se analizan en este trabajo, se enmarcan claramente en la conciencia conservadora porque, ante los hechos que acontecen, sus horizontes ideológicos se sitúan en el pasado. Tanto los autores más cercanos a Acción Española como los liberales conservadores próximos al *ABC* “quieren restaurar el pasado como modelo del presente o del futuro”³²⁰. Los monárquicos liberales miran hacia el pasado inmediato de la Restauración. Los alfonsinos de Acción Española buscan en las glorias de la Edad de Oro el referente de una nueva realidad política. Todos en conjunto derivarán hacia una radicalización que les llevará a contribuir, de un modo u otro, a la preparación del golpe militar de julio de 1936.

La actitud de los autores, que al escribir estas obras se convierten en creadores comprometidos y utilizan su teatro como arma política, puede también explicarse a la luz de la metodología de Berenguer. Desde el punto de vista de la *mediación psicosocial* o las tensiones entre el *Yo* creador y el *entorno*, el primer tercio del siglo XX supone una serie de cambios que darán lugar a una nueva mentalidad. La realidad ofrece al individuo otros retos: nuevos conceptos científicos y filosóficos, nuevas experiencias sociales, nuevos problemas económicos y conflictos políticos.³²¹ La situación española añade otras peculiaridades a lo anterior. Todo el primer tercio del siglo se caracteriza por una enorme efervescencia cultural y política de la que el creador no podrá sustraerse. El período 1921-1936, en el que se enmarcan nuestras obras, ha sido denominado por Berenguer como *La ruptura* porque en él culmina el proceso de “separación entre las dos Españas” que se había iniciado décadas antes.³²² Estas realidades se imponen e influyen en los autores que deciden tomar una posición estética e ideológica ante ambas. El hecho de que en su teatro se manifieste una ideología y un estilo que elige el pasado como referencia o se aleja

319 BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX...*, op. cit., pag. 28. La tendencia teatral innovadora está relacionada con la visión del mundo de la burguesía y la tendencia novadora está ligada a la visión del mundo del proletariado y de la pequeña burguesía, propugnando lenguajes teatrales rupturistas.

320 BERENGUER, Ángel, “Motivos y estrategias...” op. cit, pag. 190

321 Ibidem.

322 Idem, pag. 191

deliberadamente de las innovaciones escénicas contemporáneas no implica que los autores no hayan absorbido las coordenadas de su tiempo. Berenguer afirma que “la contemporaneidad es un río que avanza incluso cuando retrocede”³²³ y la ideología de los creadores y los medios que han elegido para expresarlas no son más que otras respuestas surgida de la interacción del yo con el entorno de su época.

Atendiendo a la *mediación estética*, ninguna de las obras se caracteriza por presentar unos parámetros formales innovadores. *Un momento*, *El rebelde* y *El príncipe que todo lo aprendió en la vida*, obras de Felipe Sassone, Joaquín Calvo Sotelo y Honorio Maura respectivamente, se inscriben en la comedia dramática. Era este un género que, aunque se encontraba en plena hegemonía, resultaba ya repetitivo en la época. Los autores siguen, en gran medida, los patrones teatrales de Benavente y en sus creaciones no se puede apreciar la búsqueda de nuevas formas de expresión. Los protagonistas de las comedias pertenecen a las clases más elevadas, aristocracia y alta burguesía; la escenografía recrea el ambiente burgués; las obras plantean un problema que se resuelve con un final moralizante y con un claro mensaje político en el que sale vencedora la ideología de las mismas clases que protagonizan las obras.

Un caso aparte podría ser el de Juan Ignacio Luca de Tena. En el resto de sus producciones teatrales suele utilizar los patrones anteriores pero *¿Quién soy yo?*, la obra que se analiza aquí y la única con un marcado sentido político escrita por el autor en este periodo, presenta algunos elementos de renovación. La obra, que es definida como farsa por el propio autor, recrea también el ambiente de las clases dirigentes pero tanto la trama como el desenlace están revestidos de cierta ambigüedad. A través de las acotaciones podemos ver que la puesta en escena tenía, así mismo, elementos novedosos. Algunos comentaristas han puesto esta creación de Luca de Tena en relación con la dramaturgia de Pirandello, probablemente porque la obra está envuelta en una cierta irrealidad, los personajes tienen una identidad ambigua y el final queda abierto para que sea el espectador quien decida el verdadero desenlace.³²⁴ Pirandello fue, de todos los autores extranjeros portadores de innovaciones escénicas, el más conocido y el que tuvo una mayor repercusión en España durante los años veinte y treinta. Como otros autores, el director del *ABC* tomó seguramente algunos elementos de su dramaturgia. Sus atrevimientos en esta obra le valieron el premio Piquer de la Real Academia Española que, según uno de sus biógrafos, era “el reconocimiento a un asunto innovador que rompía con sus

323 BERENGUER, Ángel, “Teatro, producción artística...”, op.cit, pag. 10

324 ARAUJO COSTA, Luis, “Veladas teatrales”, *La Época*, 5 de octubre de 1935, pag. 3

planteamientos anteriores.”³²⁵ Sin embargo, las novedades introducidas por el autor no están lo suficientemente alejadas de los gustos tradicionales como para que el público no pudiera captar el mensaje conservador, e incluso filodictatorial, que el autor quería enviar.

Por su parte, *El divino impaciente*, *Cuando las Cortes de Cádiz* y *Cisneros*, los tres dramas de José María Pemán, y *Santa Isabel de España*, el drama de Mariano Tomás, tienen una voluntaria relación estilística con el teatro de los siglos XVI y XVII. Como se ha comentado, los hombres de teatro de ideología reaccionaria pensaban que la crisis del espectáculo era consecuencia de la importación de modelos extranjeros. La regeneración de la escena española solo se produciría si se continuaba el camino de los autores clásicos, que había sido truncado en el siglo XVIII. En estas obras los autores intentan conectar con el teatro del Siglo de Oro utilizando lo que se ha denominado *drama histórico-poético*, un estilo teatral que ya resultaba obsoleto en los años treinta.

Eduardo Marquina, que se considera el iniciador y máximo representante del género, compuso su primer drama histórico en verso en 1908, cultivándolo con profusión durante las primeras décadas del siglo XX y alcanzando, todavía en 1932, un gran éxito con su *Teresa de Jesús*. En las obras de Marquina hay una vuelta al romanticismo en la elección de los temas históricos y en el apartamiento de los presupuestos teatrales del realismo burgués. Pero el sentido de sus obras es conservador porque lo que busca no es plasmar un momento histórico concreto, ni siquiera reflexionar sobre él, sino que, como dice Berenguer,

hay en el teatro de Marquina una utilización alegórica de la historia que, negando la específica función del acontecimiento evocado, en el contexto de su momento histórico, eterniza dicho acontecimiento convirtiéndolo en ejemplar.³²⁶

Y eso es precisamente lo que pretenden conseguir Pemán y Mariano Tomás con sus obras: buscar la ejemplaridad del buen gobierno mediante las figuras históricas de Isabel la católica o Cisneros; crear prototipos de conducta valerosa como San Francisco Javier y modelos de solidez moral y doctrinal como Francisco de Alvarado.

El lenguaje poético utilizado por estos autores se amolda a los parámetros del teatro de tendencia restauradora porque, lejos de formar parte de la puesta en escena como un factor más, como propugnaban las tendencias teatrales más renovadoras, es utilizado por ambos autores como un fin en sí mismo. Salvo en contadas ocasiones, los personajes no

325 MARTÍN, Miguel, *Las cuatro vidas de Juan Ignacio Luca Tena*, Barcelona, Planeta, 1998, pag. 10

326 BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX...*, op. cit., pag. 30

dialogan dentro de una acción para resolver un conflicto, sino que la acción es aprovechada por el autor para lanzar un mensaje al receptor. Pérez Casaux afirma que el lenguaje poético de Pemán “se presenta en forma de proverbio o máxima. Es el autor el que habla a «su» público, no los personajes entre ellos(...)”.³²⁷ La estructura de las obras y la relativa ausencia de dramatización en las mismas, sobre todo en *El divino Impaciente*, en *Cisneros* y en *Santa Isabel de España*, facilitan esa función de transmisión ideológica.

Los autores, retomando el teatro histórico en verso, no sólo están tratando de enlazar sus dramas con el teatro clásico, sino que están buscando un lenguaje escénico que les permita llevar un mensaje a unos grupos sociales portadores de una ideología determinada con los que, por otra parte, se identifican plenamente. Así, “la utilización alegórica de la historia” a la que se refería Berenguer es en Pemán y en Tomás un vehículo adecuado para exponer y hacer llegar una ideología a los que ven en el pasado el referente de cualquier realización política.

Los otros autores, recurriendo a las convenciones del drama benaventiano para expresarse teatralmente, buscan también la conexión con las clases a las que pretenden ofrecer su mensaje. Si eligen este estilo es porque su teatro va realmente dirigido a quienes, como ellos mismos, sentían sus intereses amenazados por el nuevo régimen político.

Eligiendo esos lenguajes formales convencionales, el contenido político de las obras llegaba con más claridad y ofrecía aliento o incluso desagravio a los que se sentían amenazados por las reformas republicanas, propiciando así su movilización. Si hubieran querido llegar a otros sectores sociales o ideológicos, seguramente hubieran tenido que servirse de otra temática y otros lenguajes expresivos que coexistían con el suyo y eran utilizados por otros autores teatrales durante esos mismos años.

Los anteriores aspectos permiten agrupar a los autores analizados en tendencias. Ninguno de ellos se adscribe a la tendencia renovadora porque no están interesados en que su teatro sea un instrumento de renovación ideológico, político o estético. Más bien responden a las otras categorías o tendencias descritas por Berenguer. Desde este punto de vista, Felipe Sassone, Joaquín Calvo Sotelo, Honorio Maura y Juan Ignacio Luca de Tena encajan en la tendencia innovadora. Todos ellos ven en el teatro un producto de consumo y, como tal, sus obras incorporan elementos para atraer al público. Por ello, ni en la temática ni en el lenguaje formal, los autores se salen de los parámetros del teatro burgués. Hay que tener en cuenta que para algunos, como Sassone o Maura, el mundo del teatro es casi su

327 PÉREZ CASAUX, Manuel, “El lenguaje dramático en el teatro de Pemán”, *Andana* (Revista mensual de la provincia de Cádiz), nº3, agosto de 1985, pag. 33

único medio de vida. Eso explicaría que el resto de las producciones teatrales de estos autores estrenadas en este mismo período no tengan un específico contenido político, a excepción de algunas alusiones humorísticas a las políticas progresistas o a los prohombres del primer bienio.

Las figuras de Pemán y de Mariano Tomás se englobarían en la tendencia restauradora. Ambos se inician en el teatro en el período republicano. Para hacerlo, eligen el teatro histórico en verso, utilizan una versificación que trata de emular a los clásicos y cargan sus dramas, en los que apenas existe una trama argumental, de un alto contenido político con un lenguaje más expositivo que dramático. Es evidente que, para ellos, el teatro no era, al menos a priori, un producto de consumo sino, más bien, un medio de propaganda política. Utilizar el pasado histórico, temática y formalmente, se emparentaba muy estrechamente con la ideología política que pretendían propagar. El caso de Pemán es paradigmático. A diferencia de los autores que hemos englobado en la tendencia renovadora quienes de su, más o menos, vasta producción teatral de época republicana sacan a las tablas una sola obra de intención política, este autor entra en el mundo teatral con un propósito propagandístico y, entre sus cinco creaciones anteriores a la Guerra Civil, solo encontramos un drama y una comedia sin contenido político.³²⁸ Su primer estreno, *El divino impaciente*, fue un éxito rotundo tanto desde el punto de vista económico como desde el propagandístico. Eso le animó a estrenar otros dos dramas de las mismas características convirtiéndose en el autor de obras de carácter político más prolífico del período.

En resumen, los autores y su público comparten la misma *visión del mundo*. Los receptores de su teatro son también generadores del mismo porque constituyen el *sujeto transindividual* al que pertenecen los propios autores y del que han surgido las obras. Los autores, a través de sus creaciones teatrales, se convierten en transmisores de los valores o *visión del mundo* de ese grupo. A la hora de elegir un estilo, en la *mediación psicosocial* de los autores pesan más sus compromisos políticos y su voluntad de lucha que su propio yo creador. Por ello se decantarán por un lenguaje escénico que pueda ser fácilmente asimilable por el grupo al que va dirigido el mensaje.

Las biografías de los autores aportan datos concretos sobre su procedencia social lo que permite ser algo más específico a la hora de concretar el concepto de *sujeto transindividual* reseñado más arriba. Casi todos ellos o sus ascendientes proceden de las

³²⁸ *Noche de levante en calma* fue estrenada el 10 de septiembre de 1935. Se trata de un drama en verso de carácter popular. *Julieta y Romeo*, una comedia en prosa, fue estrenada el 9 de enero de 1936.

burguesías periféricas pero, como resultado de su ascenso profesional o político, acaban convergiendo en Madrid y alcanzando, alguno de ellos, un título nobiliario. Este es el caso de Juan Ignacio Luca de Tena cuyo padre, Torcuato Luca de Tena, era oriundo de Sevilla. Poco antes de su muerte, Alfonso XIII le había concedido el título de Marqués de Luca de Tena que fue heredado por el autor. Algo similar le ocurría a su íntimo amigo Honorio Maura cuyo padre procedía de una familia de la burguesía mallorquina. En este caso el título de nobiliario, duque de Maura, fue concedido por el rey a Gabriel Maura, hermano mayor del autor, en atención a los méritos de su padre. José María Pemán, vástago de una familia de la burguesía gaditana, estaba emparentado por matrimonio con la aristocracia jerezana. Aunque nunca abandonó del todo sus domicilios en Cádiz y Jerez de la Frontera, se trasladaba a la capital en numerosas ocasiones y en ella pasaba algunas temporadas. Joaquín Calvo Sotelo, cuyos padres pertenecían a la burguesía gallega, llega a Madrid en 1913 debido al traslado de su padre, magistrado de profesión. Aunque la suya no era una familia acaudalada, es muy probable que la notoriedad de su hermano José facilitara a Joaquín las relaciones personales con los aristocráticos círculos monárquicos. Quizás sean Felipe Sassone y Mariano Tomás los autores más ajenos a estos círculos distinguidos. Felipe Sassone, había nacido en el Perú en el seno de una familia muy rica de origen italiano y español. Cuando llegó a España era un aventurero de vida bohemia pero pronto contactó con intelectuales de importancia, como Jacinto Benavente, que le introdujeron en el mundo teatral. Desde este ámbito entabló relaciones con los Luca de Tena que le abrieron las puertas del *ABC*. En los locales del periódico hizo amistad con muchos de los más destacados intelectuales monárquicos de la época. Mariano Tomás, nacido en el seno de la clase media rural, aprobó oposiciones para el cuerpo de Correos y llegó a Madrid por traslado. Sus ascensos laborales le permitieron viajar por Europa como encargado del correo diplomático. Sus méritos literarios le abrieron las puertas de Prensa Española donde seguramente conoció a muchos de los monárquicos más conspicuos de la época.

En una capital como el Madrid de los años treinta, con una población de menos de un millón de habitantes, las relaciones entre intelectuales, políticos y notables monárquicos debían de ser estrechas. Los casos de los autores objeto de este trabajo nos muestran que los contactos entre ellos eran frecuentes. Unidos por un sentimiento antirrepublicano y con la percepción de que el peligro los acechaba, no dejaron de ayudarse y facilitarse las cosas mutuamente incluso a pesar de sus diferencias ideológicas. El caso de Juan Ignacio Luca de Tena, que brinda las páginas del *ABC* a José Calvo Sotelo para que pueda publicar artículos contribuyendo así a su manutención en su exilio parisino, es un claro ejemplo de

ello.³²⁹ Las discrepancias políticas e ideológicas que puedan producirse entre ellos, cuando se hacen públicas, se llevan con galante caballerosidad dando siempre la apariencia de pertenecer a una casta por encima de las izquierdas. Un indicio de esto último puede ser el duro cruce de cartas que en marzo de 1933 mantuvieron José Antonio Primo de Rivera y Juan Ignacio Luca de Tena en las que nunca abandonaron la cordialidad y la familiaridad en el trato.

El público que frecuentaba los teatros, como ya se señaló en alguna parte de este trabajo, era fundamentalmente un público burgués. A tenor de la naturaleza de las obras que generalmente se representaban, de un contenido conservador, plagado de ironías antirrepublicanas y con unas características formales muy poco innovadoras, no podemos equivocarnos si afirmamos que una gran parte de los que acudían a los teatros madrileños eran ideológicamente monárquicos. Comedias y comedias dramáticas de temática burguesa, obras cómicas plagadas de ironías contra las políticas republicanas, dramas históricos cargados de tópicos nacionalistas congregaban a los sectores más conservadores de las clases medias y altas de la sociedad madrileña. Ese público, que constituye lo que hemos denominado el *sujeto transindividual* de las obras que nos disponemos a analizar, participa de los mismos lazos sociales que los autores. Sus gustos y su ideología se reflejan en el teatro escrito por éstos.

Resulta interesante el análisis que hace Javier Ugarte Tellería de estas élites que, desde su punto de vista, no constituye un grupo social estructurado, sino una red social tejida por relaciones familiares, personales y profesionales, a menudo asimétricas, “con sus nudos firmes en bufetes, redacciones de periódicos, clubes distinguidos, casas particulares que seguían abiertas al trato social público.”³³⁰ De procedencia geográfica variada, los grupos que constituyen estas redes sociales habrían surgido de los distintos cargos políticos de la Restauración y de las grandes fortunas latifundistas, mezcladas con los grupos de poder económico industrial y de los negocios. En este entramado social también se encontraban presentes las clases medias urbanas provenientes de los cargos altos y medios de la administración, miembros de las profesiones liberales, del mundo académico, de la cultura y del periodismo. Esta heterogénea composición social tenían un sentimiento de identidad “formando una comunidad en relación con los excluidos.”³³¹ De esta nebulosa social, que engloba al público y a los autores, surgirá el magma ideológico en el que se

329 BULLÓN DE MENDOZA Y GÓMEZ DE VALUGERA, *José Calvo Sotelo*, Barcelona, Ariel, 2004, pag. 353

330 UGARTE TELLERÍA, Javier, *La nueva Covadonga insurgente. Orígenes sociales y culturales de la sublevación de 1936 en Navarra y el País Vasco*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pag. 52

331 Ibidem.

gestan las obras teatrales que a continuación se van a analizar.

CAPÍTULO 2 : LAS CAUSAS DE LA CAÍDA

1. LOS MONÁRQUICOS Y SU INTERPRETACIÓN DE LA CAÍDA DE ALFONSO XIII

En los primeros meses de existencia de la República la derecha monárquica comenzó a activarse, una vez que hubo dejado atrás la conmoción de los primeros momentos. Ya se ha señalado que uno de los primeros pasos de esta activación fue la creación del grupo de Acción Española y la publicación de la revista del mismo nombre.

Ambas iniciativas pretendían dotar a la derecha monárquica de un corpus doctrinal con el que revestir sus futuras actividades políticas y con el que sustentar un nuevo Estado cuando la República fuera derribada. Era necesario que esa doctrina calara en los medios intelectuales y en amplias capas de la población que, aunque católicas y monárquicas, se había contaminado con el liberalismo cuyos medios de expansión y divulgación contaban con décadas de ventaja sobre el tradicionalismo, la ideología que debía guiar los pasos de una nueva futura derecha. En esta lógica, a lo largo del periodo los intelectuales monárquicos se obligaron a hacer una reinterpretación de la historia nacional y para ello se remontaron a la Edad Media. Sin embargo, la revisión del pasado reciente se juzgó también urgente y muy pronto comenzaron a surgir textos que trataron de explicar las causas de la rápida caída de la Monarquía y la llegada del régimen que denostaban. Durante los primeros meses de su existencia, la revista *Acción Española* publicó trabajos que volvían sobre el pasado inmediato. Se consideraba necesario analizar ese último episodio de la historia de España como base para sumergirse en una reinterpretación del pasado lejano.

Entre febrero y diciembre de 1932, a lo largo de quince números, *Acción Española* publicó un extenso artículo de Álvaro Alcalá Galiano sobre este tema. Titledo “La caída de un trono”, el trabajo se dio a conocer como volumen en 1933.³³² Julián Cortés Cabanillas, ligado como el anterior a la asociación Acción Española, publicó en julio de

³³² El largo artículo fue publicado en la revista *Acción Española* entre febrero y diciembre de 1932. (*Acción Española*, Números 4 al 18). Posteriormente en 1933 el trabajo fue editado en Madrid por Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP), con el título *La caída de un trono* (1931)

1932 un libro titulado *La caída de Alfonso XIII*. La obra, prologada por el marqués de Quintanar, tuvo muy buena acogida y conoció siete ediciones en tan solo dos años. La revista, como siempre hacía con los autores vinculados al grupo, reseñó ampliamente la obra concediéndole grandes elogios.³³³ Ambas obras relatan las circunstancias de la caída de la Monarquía, remontándose a los inicios de la Restauración y centrándose, sobre todo, en los últimos años del reinado Alfonso XIII y en particular en la Dictadura de Primo de Rivera y los gobiernos del general Berenguer y del almirante Aznar. Las obras coinciden también en un relato particularmente prolijo de la marcha del rey y la familia real.

Haciendo gala de su veneración por el exmonarca, Alcalá Galiano y Cortés Cabanillas destacan la valentía y serenidad de Alfonso XIII durante las difíciles circunstancias que precedieron a su destierro. Para ellos, su única culpabilidad residía en no haber tenido la suficiente clarividencia para elegir a sus consejeros en los últimos momentos y, en un plano más amplio, por haberse dejado impregnar por el liberalismo que estaba a la base del régimen restauracionista cuyos principios el monarca siempre había respetado religiosamente. A largo plazo, el rey compartía esa culpabilidad con todos los que habían contribuido a apuntalar el régimen fenecido, desde Cánovas y Sagasta, quienes “firmaron la sentencia de muerte de la institución monárquica, elevando el patíbulo del sufragio universal”, hasta el propio Primo de Rivera.³³⁴ Es precisamente el juicio sobre el dictador el único punto en el que existen discrepancias entre ambos autores alfonsinos. De hecho, la visión de la Dictadura que tenía Alcalá Galiano no era compartida por los miembros más conspicuos de Acción Española y fue la mediación de Eugenio Vegas Latapié la que posibilitó que el pintor aristócrata pudiera publicarlo.³³⁵ Según Alcalá Galiano, a pesar de sus innegables éxitos, la Dictadura había durado demasiado y los errores del dictador, malquistándose con los políticos dinásticos y arremetiendo contra las instituciones de la Restauración, comprometían la autoridad del rey que era, en última instancia, quien firmaba los decretos. Por el contrario, Cortés Cabanillas opina que la Dictadura había sido un paréntesis necesario cuya abrupta caída se debió menos a los errores de Primo de Rivera que a la conspiración de un grupo de cortesanos y políticos

333 CORTÉS CAVANILLAS, Julián: *La caída de Alfonso XIII. Causas y episodios*. Librería San Martín, Madrid. La primera edición es de junio de 1932. Sobre la reseña de *Acción Española*: EVL, “La caída de Alfonso XIII, por Julián Cortés Cabanillas. Prólogo del Conde de Santibáñez del Río” en la sección “Lecturas”, *Acción Española*, t.III, nº16, 1 de agosto de 1932, pp.438-442. Las iniciales EVL, corresponden, sin duda, a Eugenio Vegas Latapié.

334 CORTÉS CAVANILLAS, Julián, op. cit., pag. 17

335 VEGAS LATAPIÉ, Eugenio, *Memorias...*, op. cit., pag. 129. *Acción Española* inserta una nota al pie en el artículo de Alcalá Galiano en la que rechaza identificarse con las opiniones de este sobre la Dictadura de Primo de Rivera. Vid. ALCALÁ GALIANO, Álvaro, “La caída de un trono”, *Acción Española*, t.I, nº5, 16 de febrero de 1932, pag. 486

contrarios al dictador que, según el autor, se movían más por despechos personales que por el interés de la patria. Una visión, esta, más acorde con la postura de la mayoría de los monárquicos de Acción Española. Para ellos, si algún defecto había tenido la Dictadura era el no haber sabido despojarse del liberalismo imperante y no haber sido capaz de elaborar una doctrina que lo sustituyera.³³⁶ Un error que no debía volver a ser cometido y cuya rectificación era el principal objetivo del grupo de Acción Española.

En lo que sin duda coinciden Alcalá Galiano y Cortés Cabanillas es en la idea de que, a corto plazo, la caída de la Monarquía se debió a una serie de traiciones, defecciones y actos de cobardía de cortesanos y políticos. El rey, dejándose aconsejar por ellos, cometió errores irreparables que podrían haberse evitado. Cortesanos y políticos despechados aconsejaron el nombramiento de Berenguer para reconducir el régimen a la constitucionalidad, a sabiendas de que su carácter blando y conciliador lo haría manipulable. Los errores políticos cometidos por Berenguer, que había inaugurado un periodo de excesivas permisividades e imprudencias, precipitaron el reforzamiento de los republicanos. Implacables se muestran ambos autores con los políticos monárquicos que abrazaron en el último momento los principios republicanos o colaboraron con la conjura facilitando la caída del Rey. Sánchez Guerra, Melquiades Álvarez, Ossorio y Gallardo y, sobre todo, Alcalá Zamora y Miguel Maura desfilan por las páginas de los artículos acusados de oportunismo, resentimiento, imprudencia o desatino. También se muestran duros con la mayoría de los ministros del último gabinete de la Monarquía y en especial con Romanones y Berenguer. Dejándose llevar por el miedo, los dos ministros practicaron una defección imprudente negándose a poner en práctica otras soluciones. Alcalá Galiano y Cortés Cabanillas ensalzan, por el contrario, la conducta de algunos militares como Cavalcanti y la de los ministros Bugallal y La Cierva, únicos que creyeron hasta el final en la salvación de la Monarquía mediante la movilización del Ejército. Alcalá Galiano sostiene incluso que la solución violenta hubiera parado el impulso republicano meses antes. Critica, en este sentido, la actitud negativa de los últimos gobiernos monárquicos y la indiferencia de los monárquicos de a pie hacia los movimientos juveniles antirrepublicanos. Algunos de ellos, de marcado carácter paramilitar, como los Legionarios de Cristo, vinculados al partido de Albiñana, podrían haber hecho frente a las organizaciones de izquierda complementando la labor del Ejército y de la Guardia Civil.³³⁷

Para los ideólogos de Acción Española, las maniobras de los intelectuales de

336 MORODO, Raúl, op. cit, pp. 31-39

337 ALCALÁ GALIANO, Álvaro, Op. Cit. *Acción Española*, t.II, nº 9, 16 de abril de 1932, pp. 240 y 244

izquierda y el creciente poder de la prensa liberal había sido el arma más poderosa de los republicanos. Desde hacía décadas, los intelectuales habían ido socavando las bases de la tradición y se consideraban los máximos responsables de la situación política. La progresiva democratización y liberalización de la prensa había contribuido a publicitar y a hacer atractivas unas ideas que fueron calando hasta el punto que “gentes que creíamos invulnerables a ciertas propagandas revelan de pronto el contagio del virus revolucionario”.³³⁸ La cruzada contra los intelectuales, contra la Universidad y muchos de sus catedráticos, contra la Institución Libre de Enseñanza y contra el Ateneo está en el ambiente de los medios monárquicos en los primeros meses de la República. En *Acción Española* se proponen desenmascarar y hacer caer en el desprestigio a intelectuales e instituciones como forma de socavar su repercusión en la opinión pública. En febrero de 1932 José María Pemán pronuncia una conferencia titulada “La traición de los intelectuales”. Ante una gran afluencia de público, el orador criticó duramente a los intelectuales republicanos. El blanco de sus críticas fueron, sobre todo, Ortega, Ayala y Marañón, las tres principales firmas del manifiesto fundacional de la Agrupación al Servicio de la República. En esa misma línea, Alcalá Galiano se muestra implacable en su crítica a los intelectuales liberales y en particular con los tres contra los que Pemán arremetía. Estos eran calificados de oportunistas y traidores a un régimen bajo cuya sombra y protección habían podido desarrollar sus exitosas carreras.³³⁹

Estos textos, que reflexionan y vuelven sobre el pasado inmediato, llevan implícita cierta autocrítica. No se trata de una autocrítica personal, sino, más bien, de una autocrítica de clase o, si se quiere, de grupo. La mayoría de los colaboradores de *Acción Española* pertenecen a la aristocracia o a las capas más altas de la sociedad y tienen una profunda conciencia de su condición. Aunque *Acción Española* había nacido con la vocación de divulgar los principios del tradicionalismo español, lo cierto es que muchos autores no son capaces de despojarse de su elitismo y hablan en realidad para los de su propio grupo social e ideológico. En esta ocasión, a la hora de buscar culpables de la situación política, tanto Alcalá Galiano como Cortés Cabanillas no dudan en inculpar también a los de su entorno social. Cortés Cabanillas pone un especial acento en la participación de algunos miembros de la aristocracia, asiduos a la corte, en intrigas contra Primo de Rivera que acabaron favoreciendo a los republicanos. En un alarde de veracidad, el autor no vacila en dar nombres:

338 Idem, *Acción Española*, t.I, nº 4, 1 de febrero de 1932, pag. 350

339 Idem, *Acción Española*, t.II, Nº 10, 1 de mayo de 1932, pp. 362-370

Elementos tan próximos al Rey como el duque de Alba, el general Berenguer, la duquesa de Santoña y algunas persona más, en relación con Cambó, conspiraron contra la Dictadura en las mismas antecámaras de palacio.³⁴⁰

Alcalá Galiano emite juicios parecidos pero su crítica alcanza también otras cuestiones. Para él, el error de las clases acomodadas fue que, a pesar de mantenerse monárquicas en su mayoría, tuvieron una actitud pasiva ante los acontecimientos. La vida desahogada les había hecho caer en una inercia que los cegaba ante los francos avances de la propaganda republicana. Confiaban en que el Ejército sabría parar cualquier veleidad revolucionaria. La certidumbre de que todo seguiría igual les hizo dar la espalda a la realidad y provocó una falta de implicación y una “inconcebible tacañería de los ricos” que impidió financiar una prensa monárquica que hiciera frente al creciente número de periódicos izquierdistas o una campaña electoral que hubiera permitido una victoria rotunda de las candidaturas monárquicas en las elecciones municipales de 1932.³⁴¹ Cuando el artículo de Alcalá Galiano ve la luz en forma de volumen, *Acción Española* en su sección *Lecturas* le dedicará una reseña. Jorge Vigón será el encargado de hacer el comentario de la obra y en él no olvidará que el tono crítico hacia los miembros descarriados de las élites sociales debía provocar su contrición:

Los lectores de *Acción Española* tuvieron la fortuna de gozar las primicias de esta obra Alcalá Galiano. De seguro que todos encontraron en ella nobles estímulos de una emoción sentimental. (...) Algunos, dando allí con la guía de sus pecados, habrán hecho ante aquellas páginas examen de conciencia...³⁴²

Lo que se ha llamado *autocrítica de clase* alcanza a los que, sin tener en cuenta los intereses de su grupo social, cayeron rendidos por la propaganda liberal. Como ya se ha visto, esto afectaba a muchos destacados políticos históricos, a ciertos políticos del momento, al dictador o al propio monarca. En este contexto es notable un artículo que publica *Acción Española* en junio de 1932. Titulado “Interpretación moderna de la tradición española”, el artículo lleva la autocrítica desde el plano grupal hasta el personal. Su autor, el periodista vasco Eusebio Zuloaga, comienza utilizando los mismos argumentos que hemos visto en otros autores: los buenos burgueses y las clases medias viven

340 CORTÉS CAVANILLAS, Julián, op. cit., pag. 58

341 ALCALÁ GALIANO, Álvaro, op. cit., *Acción Española* t. III, nº 14, pag.138. Vuelve sobre este tema en op. cit. *Acción Española* t.II nº 9, pp. 239-241

342 VIGON, Jorge, “La caída de un trono, por Alvaro Alcalá Galiano.- Madrid, 1933” *Acción Española*, nº 27, 16 de abril de 1933, pag. 333

desahogadamente y, con su indiferencia, hacen el juego a la revolución que ha ido ganando posiciones durante décadas. Pero el artículo da un sesgo y el autor reconoce sus propias culpabilidades autoerigiéndose en portavoz de otros periodistas y propagandistas de derecha como él. A pesar de su tradicionalismo y su arraigado antiliberalismo, él, como otros compañeros periodistas, había ido manteniendo sus posiciones políticas en un plano ideológico alejado de los hechos:

Hacíamos cosas universales mientras nacionalmente corría por los cauces de la política un río sobre el que flotábamos (...) como las nubes del cielo. Para nosotros liberalismo y antiliberalismo eran ideas no hechos.³⁴³

Ese desapego de la realidad no sirvió a la postre para nada porque, mientras la derecha tradicional y católica se adhería a las ideas, la izquierda se abría paso y ganaba terreno en el universo de los hechos. El autor afirma finalmente que solo “la convulsión de ahora”³⁴⁴ les ha abierto los ojos para comprender la necesidad de pasar a la acción.

Y el paso a la acción es precisamente la clave en la que se mueven los dramaturgos que se analizarán en este capítulo. Dejar, al menos por una vez, el teatro burgués, aleccionador y de buenas costumbres, para hacer un teatro político y comprometido disimulado, eso sí, en la negación voluntariosa de los autores pero con una intencionalidad difícilmente escamoteable que podemos percibir tanto por la temática como por el ambiente político de la época en la que se gestaron.

Las tres obras teatrales que nos proponemos analizar en este capítulo tienen como objeto reflexionar sobre los acontecimientos del pasado inmediato y, en particular, sobre la caída de la monarquía. *Un momento* de Felipe Sassone se centra por completo en este acontecimiento vivido por una familia aristocrática y cercana a la corte. *El Rebelde* de Joaquín Calvo Sotelo reflexiona sobre los hechos desde la óptica de la generación más joven que se dejó seducir por las ideas republicanas. *El Príncipe que todo lo aprendió en la vida* de Honorio Maura dedica, al menos una parte, a recrear este episodio aunque no es el tema principal de las misma.³⁴⁵

Un elemento común a las tres obras es que los autores sitúan sus acciones en países imaginarios en los que han ocurrido o están ocurriendo acontecimientos muy similares a los de la España de 1931: una monarquía derrocada por una revolución apoyada por el pueblo. Este hecho puede interpretarse como una estrategia para desvincular la obra de la

343 ZULOAGA, Eusebio, “Interpretación moderna de la tradición española”, *Acción Española*, t II nº12, 1 de junio de 1932, pag. 537

344 Idem, pag. 576

345 La obra de Honorio Maura será analizada en dos partes. El prólogo, muy relacionado con lo que aquí se comenta, se incluirá en este capítulo. El resto de la obra se estudiará en el capítulo 3.

realidad política pero también es una forma de hacer llegar el mensaje con mayor intensidad. Lo mismo que en una fábula, al extrapolar la acción y situarla en un lugar imaginario, se pretende dar una visión ejemplarizante que se acentúa más si tenemos en cuenta que los personajes y los hechos se mueven en el terreno de una ficción que el autor maneja a su antojo creando situaciones que sirven a sus fines.

Resulta significativa la relación entre la elección de lugares imaginarios para plasmar los problemas nacionales con una observación realizada por Alcalá Galiano en su artículo “La caída de un trono”. Describiendo el autor del artículo el ambiente que se vivía en España en los meses previos a la caída de la Monarquía, relata cómo algunos de sus amigos diplomáticos le contaban sus impresiones sobre la situación. Tan contrario a la lógica le parecían al autor el comportamiento de políticos, intelectuales y ciudadanos españoles en aquellos días que los comentarios le chocaban y le parecía que “no me hablan de mi patria, sino de algún lejano país balcánico (sic)”³⁴⁶ Así, mientras Alcalá Galiano buscaba una semejanza de la España de aquellos días con países lejanos, los autores teatrales hacen lo opuesto: utilizan como metáfora de España en los albores de la República unos países que, aunque no necesariamente balcánicos, son igualmente exóticos.

346 ALCALÁ GALIANO, Álvaro, op. cit., *Acción Española*, t.I, nº 4, 1 de febrero de 1932, pag. 353

2. FELIPE SASSONE Y *UN MOMENTO*

2.1. El autor

La primera de las obras que hemos seleccionado se estrenó en Madrid el 1 de julio de 1931. *Un momento* es, por tanto, la obra teatral de carácter político escrita por un autor de derechas que más temprano se estrena en el periodo republicano. De hecho, aunque toca algunos de los temas que hemos visto anteriormente, es cronológicamente varios meses anterior a la publicación de las obras de Alcalá Galiano y de Cortés Cabanillas

Su autor, Felipe Sassone, colaborador asiduo del diario *ABC* desde los años veinte, era a principios de los años treinta más un conservador que un reaccionario y, aunque las cuestiones políticas y doctrinales no eran su principal campo, se comprometió con la derecha antirrepublicana. Como se verá, su discurso fue radicalizándose hasta el punto que, de dar crédito a su testimonio, acabó simpatizando con la Falange en vísperas de la Guerra Civil.

Felipe Sassone había nacido en Lima en 1884 en el seno de una familia de rentistas muy acomodada. Su padre, italiano, y su madre, peruana de origen español, hacían piña con los estratos más altos de la sociedad limeña. De espíritu inquieto, desde joven sintió inclinaciones por cuestiones tan dispares como la literatura, el periodismo, el toreo o la ópera. En 1899, siendo casi un niño, emprendió con su padre un viaje por España atraído por el mundo taurino. De España viajó a Francia y en París su padre le dejó solo por unos meses. En ese tiempo llevó una vida un tanto disipada que ya no abandonaría hasta sus años de adulto.

De vuelta a Perú reanudó sus estudios y su vida de niño rico aficionado a las farras y al juego aunque, como insiste varias veces en sus memorias, nunca abandonó el gusto por la literatura, la música y el toreo. En la Universidad Mayor de San Marcos comenzó a estudiar letras pero no llegó a terminar sus estudios.³⁴⁷ En 1904 emprendió un viaje por Europa en el que tuvo ocasión de poner en práctica algunas de las inquietudes con las que ya había dado sus primeros pasos en Perú.

En Italia comenzó a estudiar canto para el que, según él mismo, parecía tener

347 Los datos biográficos están extraídos en su mayoría de las memorias del autor: SASSONE, Felipe, *La rueda de mi fortuna (Memorias)*, Aguilar, Madrid, 1958. Sobre la finalización de sus estudios universitarios parece que hay una contradicción entre el propio testimonio de Sassone en sus memorias y otros testimonios del mismo autor recogidos por: CANTAVELLA BLASCO, Juan “Felipe Sassone (1884-1959), el periodista español que nunca dejó de ser peruano”, *Correspondencia y análisis* N°1, 2011 [En línea], consultado el 24/IX/16. www.correspondenciasy analisis.com/es/publicaciones1, pag. 245

algunas cualidades. Sin embargo, no le fue posible compatibilizar su afición a las aventuras callejeras con la ópera y, después de hacer algunos intentos en el escenario, renunció para siempre a la carrera de cantante. Tras algunas correrías en Italia, recaló en Barcelona un año más tarde e intentó, sin mucho éxito, hacerse un sitio en el mundo taurino. Se trasladó entonces a Madrid donde comenzó a relacionarse con los literatos y bohemios de la época. Allí conoció a escritores como Serrano Anguita, Joaquín Dicenta y Eduardo Zamacois, entre otros. De su mano comienza a escribir para algunos periódicos y a publicar novelas de éxito moderado o escaso. Ni sus ingresos, ni su contacto con los escritores madrileños, ni sus inclinaciones a la bohemia le permiten una vida desahogada. En esos años vive casi de prestado y, según su testimonio, en ocasiones llega a dormir al raso en el Retiro.

Entre sus aficiones literarias estaba también el teatro y será en esa parcela en la que encuentre eventualmente la fama y la estabilidad económica. Hacia 1907 conoce a Jacinto Benavente con el que mantendrá una estrecha relación de amistad durante años. Benavente se convirtió en su consejero para asuntos teatrales y de su mano estrenó en 1910 su primera obra, *El último de la clase*, proyecto de teatro para niños liderado por aquel en el que colaboraron muchos de los dramaturgos más conocidos de la época.³⁴⁸ Sassone pronto entabló relaciones en el mundo teatral y trabajó como asesor literario, ocasionalmente como director escénico y, muy pronto, acabó haciéndose un hueco entre los autores de éxito. En el mundo del teatro conoció a la que sería su esposa, la actriz María Palou, con la que formaría compañía en 1919. Su producción teatral fue bastante prolífica y en ocasiones merecedora de buenas críticas. Su teatro se encuentra en la línea de la comedia dramática al estilo de Benavente, muy conservadora ideológicamente, con buenos diálogos pero sin innovaciones estructurales y temáticas.

En los años veinte Felipe Sassone se encontraba totalmente asentado en España. La edad y los ingresos estables le habían apartado de la vida bohemia y su fama como hombre de teatro se unía a la de colaborador en diferentes periódicos, entre ellos el *ABC*, crítico teatral, ameno conferenciante...³⁴⁹

La vida de Sassone siempre se repartió entre España y su Perú natal. Las visitas a su familia y sus obligaciones teatrales le llevaban con frecuencia a su país y a otros lugares de Latinoamérica. En sus libros de memorias y en los artículos periodísticos de los años treinta repite sin cesar que se siente tan español como peruano. Según él, su condición de peruano lleva implícita el amor a España por cuanto esta era la madre patria de todo el

348 HUERTA CALVO, Javier, "El teatro de los niños, de Jacinto Benavente" *Don Galán*, nº 2, 2012 [En línea] Consultado el 24/IX/16 <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2>

349 CANTAVELLA BLASCO, Juan, op. cit.

continente americano:

Me siento tan español que pienso que nadie puede serlo más (...) Pero español de la España que nos descubrió, que nos conquistó, que nos colonizó y aun nos preparó con su cultura para ejercer el derecho de nuestra vida independiente; español de aquella España imperial, la de los Reyes católicos, la de Carlos V, la de Felipe II, que todo lo hizo con la cruz de Cristo, cruz de los aceros belicosos y de los crucifijos misioneros (...) Porque yo no puedo creer, como algunos pretenden, que el deseo de libertad naciera de la calumniosa leyenda negra y se forjara sueño en la mente de Bolívar por reacción asqueada contra la podredumbre que el venezolano errante advirtiera en la corte española de aquel entonces. No; nuestra emancipación política fue obra de una ley histórica, de un designio providencial, de una evolución que nos concedió la mayoría de edad, y yo bendigo la hora en que el abuelo Simón me dio la libertad de amar a España como no hubiera podido amarla entre cadenas. A caso es lo único que, por sentimiento de peruano, bendiga de Bolívar. Pero emancipación no supone negación, ni rechazo, ni desamor, ni desdén, y pues España es madre nuestra, yo, libre, sigo queriendo a mi madre (...).³⁵⁰

La cita está extraída de un libro de memorias publicado en España en 1939 y seguramente escrito durante los años de la Guerra Civil. Para entonces la ideología de Felipe Sassone había sufrido una evolución y se encontraba más cerca del tradicionalismo y del fascismo católico que del conservadurismo. En el texto se puede observar cierta influencia de Maeztu. El autor relata en sus memorias como, durante la Segunda República, sus relaciones con otros colaboradores del *ABC* en la redacción del periódico habían ido transformando el liberalismo de su juventud. Allí frecuentó a Ramiro de Maeztu, a Rafael Sánchez Mazas, a Eugenio Montes, a Manuel Bueno, a Tomás Borrás o al propio Juan Ignacio Luca de Tena de los que recibió influencia política: “las admoniciones de mis sabios amigos pudieron en mí, y me volví fascista y falangista. Sin inscribirme en el partido se me iban con él la mente y el corazón.”³⁵¹ Por consejo de sus compañeros realiza lecturas que lo llevan de vuelta al cristianismo y le acercan a una interpretación de la historia y de la situación política alejada de su liberalismo inicial.³⁵² Las afirmaciones del Felipe Sassone de 1939 sugieren una intención de congraciarse con la nueva situación política surgida de la Guerra Civil. El polifacético dramaturgo había tenido un pasado ciertamente liberal, aunque dentro de los márgenes del conservadurismo.

Siempre según sus memorias, durante sus años de juventud Felipe Sassone no tenía interés por la política. Su vida bohemia y sus múltiples aficiones le restaban tiempo para ocuparse de estas cuestiones. Sus reflexiones autobiográficas denotan un desdén por las cuestiones sociales y un talante conservador vinculado a su condición de señorito de la alta

350 SASSONE, Felipe, *España, madre...* op. cit, pp. 8-9

351 I dem, pag.164. El autor vierte comentarios parecidos en sus memorias del año 1958: SASSONE, Felipe, *La rueda...* op. cit., pp. 518-519

352 Las lecturas que le llevan a cambiar son, según su testimonio, Papini y *Una nueva Edad Media* de Berdiaeff. SASSONE, Felipe, *España, madre...* op. cit. pp. 72-75

sociedad limeña.³⁵³ Sin embargo, las lecturas de amplio espectro realizadas en sus años mozos le habían acercado al positivismo o al materialismo histórico y le acabaron alejando de la religión católica.³⁵⁴ Algunos años más tarde, ya en España, seguía manifestando un gran desdén por las cuestiones sociales y por la política que veía como una ocupación a la que “solo le encontraba malicia y no belleza.”³⁵⁵ Sentía predilección por la monarquía pero también en un sentido estético:

en verdad, por aristocracia, por amor a la belleza y a la suntuosidad externa, era monárquico, pero de una monarquía absoluta, con rey que valiese por la Gracia de Dios tan solo y no por la constitución, que por mí podía irse a paseo.³⁵⁶

Al estallar la Primera Guerra Mundial se involucró en las polémicas nacionales y militó sin vacilaciones en el bando aliadófilo, en el que mantuvo cierta actividad.³⁵⁷ Su liberalismo conservador no tenía todavía fisuras; su monarquismo tampoco. Poco antes de la Dictadura de Primo de Rivera tuvo ocasión de manifestar de un modo directo su adhesión a Alfonso XIII. Hacia 1923 estrenaba en Madrid una obra, *Calla, Corazón*, en la que, en un momento concreto, un personaje hacía elogios de Alfonso XIII. Este, atraído por los comentarios que se hacían de la obra, asistió a algunas de las funciones y mantuvo, según Sassone, encuentros amistosos con él. En uno de ellos, el rey le preguntó al dramaturgo sobre su monarquismo a lo que éste respondió:

Señor (...) Yo soy hijo de una República que nació como tal a su vida independiente, y respeto y acato su forma de gobierno; pero siento una gran admiración y una gran simpatía por V. M., y quisiera que la Madre Patria no dejase jamás de ser un Reino.³⁵⁸

Ese breve elogio a Alfonso XIII en las tablas le facilitó las relaciones en el ámbito monárquico y, lo que era más importante, le acercó al mismo Torcuato Luca de Tena que le

353 En varias ocasiones muestra un manifiesto desinterés por las cuestiones sociales. Por ejemplo, relata como, antes de establecerse en Europa, trabajó en las oficinas de una empresa dedicada a la extracción de salitre en Antofagasta de la era encargado su padre. Sobre sus sensaciones allí comenta: “Jamás acudí a ver como los peones extraían el nitrato de la tierra y lo cargaban en las vagonetas. ¿Qué me importaba a mi todo aquello? Salir de la casona de la oficina me hubiera interesado tan solo para recorrer el paisaje; pero allí el paisaje era un desierto” (*La rueda...* op. cit. pag. 136). Años más tarde, hacia 1921, cuando ya era un empresario teatral, durante una gira por México se tiene que enfrentar a un conflicto laboral con sus empleados: “entre mis comediantes, a quienes yo no podía pagar sus nóminas con regularidad, se iniciaron protestas en las que empezaron a ostentar su calidad de proletarios, que no sabían lo que era dicha condición, y algunos se pasaron al enemigo y decidieron formar sindicatos invocando una justicia social, rencorosa e injusta, de la cual yo no entendía ni he querido nunca entender (...).” (Idem, pp. 456-457).

354 Idem, pag. 94

355 Idem, pag. 427

356 Ibidem.

357 Idem, pp. 427-432 y SASSONE, Felipe, *España, madre...* op. cit., pag. 23

358 SASSONE, Felipe, *La rueda...* op. cit., pag. 485

invita a colaborar en *ABC* donde seguirá hasta el estallido de la Guerra Civil y al que volverá después de la misma.

Como ya se ha señalado, la estancia en *ABC* y el contacto con sus colaboradores más radicalizados será clave en el giro político que se produce en el autor a lo largo de los años republicanos. Él mismo afirma que durante esa época se involucró políticamente con la causa monárquica evolucionando desde una posición filoliberal hasta un antiliberalismo cercano a los reaccionarios de Acción Española, donde parece que tenía algunos contactos además de Ramiro de Maeztu.³⁵⁹ Su radicalización acabará impulsándole a simpatizar con la figura de Mussolini y con la aventura de Falange, patente ya en sus libros de memorias y, en especial, en *España, madre nuestra*.

En los inicios de la Guerra Civil su significación política le lleva a refugiarse en la embajada de su país y posteriormente, en agosto de 1936, a huir de España hacia Latinoamérica, donde se dedicará a hacer propaganda del bando franquista. Tras la guerra volverá a España y reanudará sus actividades teatrales y periodísticas. En *España, madre nuestra* relata pormenorizadamente esta huida que el mismo califica de cobardía y que achaca principalmente a la insistencia de su mujer, María Palou.³⁶⁰ En contraste con otros dramaturgos que fueron asesinados, Pedro Muñoz Seca u Honorio Maura, o que pudieron, con mayor o menor dificultad, pasar las líneas enemigas hacia territorio franquista y llevar a cabo allí una actividad política y propagandista, Juan Ignacio Luca de Tena, José María Pemán, Mariano Tomás, esta huida no debió de parecerle a Felipe Sassone muy honrosa. A ello y seguramente también a su pasado liberal se debe el inflamado tono de *España madre nuestra*, donde trata de poner en valor un acendrado españolismo y una admiración a los héroes y a los mártires del alzamiento.

En contraste con el tono de esas primeras memorias de 1939, la lectura de sus colaboraciones en *ABC* en los años de la República nos revelan a un autor sin una significación política poderosas. La mayoría de sus artículos se relacionan con el mundo del espectáculo. Los toros, el cine y, sobre todo, el teatro son sus temas predilectos. También escribe algunos artículos relacionados con la actualidad, la vida cotidiana y callejera. En ellos vierte, en contadas ocasiones, solapadas opiniones políticas en las que el liberalismo parece no haber perdido pie todavía. En noviembre de 1933 escribe animando a

359 En sus memorias relata que a sus oídos llegó la noticia de los preparativos del golpe de Sanjurjo. Tras este acontecimiento decide irse a París. Refiere así mismo un encuentro con Juan Pujol en 1936 que le informa sobre los preparativos del golpe del 18 de julio. SASSONE, Felipe, *La rueda...* op. cit., pp. 516 y 525. Esa información privilegiada que dice tener nos indica su cercanía con miembros de los núcleos conspirativos de la derecha.

360 SASSONE, Felipe, *España, madre...* op. cit., pp. 198-206

la participación electoral en un artículo en el que, si hay una afirmación política, es una velada crítica a la accidentalidad de las formas de gobierno.³⁶¹ No parece tampoco que el artículo que escribe contra la pena de muerte en marzo de 1933 pueda salir de la mente de un reaccionario español de los años treinta.³⁶² Sin embargo, sí se encuentran alusiones a un catolicismo ferviente que, más allá de la fe individual, es, al estilo de los monárquicos reaccionarios, una seña de identidad nacional. En esa misma línea, algunos artículos ostentan un patriotismo, en ocasiones exacerbado, que suele llevar aparejadas alusiones contrarias a las aspiraciones autonómicas de los territorios nacionales.³⁶³ En un artículo de octubre de 1934, tras una reafirmación en su desinterés por las cuestiones políticas, “yo no soy un animal político”, se esconde una interpretación, un tanto simple, de la revolución del 34 que evoca los planteamientos ideológicos de la derecha monárquica radical pero sin vehemencias políticas ni referencias doctrinales.³⁶⁴ En general Sassone es un comentarista ligero, de verbo fácil, con tendencias barroquizantes pero sin una cultura doctrinal fuerte ni una implicación política clara.

Donde sí ostenta un compromiso es en su faceta de comentarista teatral de la que se hicieron ya algunas alusiones en otro capítulo de este trabajo. Felipe Sassone participó activamente en el debate teatral y sobre este tema versan la mayoría de sus colaboraciones en prensa. En ellas defiende un teatro de formas conservadoras y se muestra muy crítico con la vanguardia y los experimentos de teatro íntimo por considerarlos muy minoritarios y alejados, por tanto, de la finalidad última del teatro que era llegar al gran público. Frente a los autores vanguardistas de los que critica su falta de realismo, su carencia de gracia y originalidad, contrapone como modelo el teatro de Jacinto Benavente cuyo realismo es tratado con una maestría que lo aleja de “la chata plebeyez del diálogo antiliterario, de la realidad cotidiana y vulgar” de algunos autores de vanguardia.³⁶⁵

Los artículos de Felipe Sassone publicados en el *ABC* en torno a junio de 1931, fecha del estreno de su obra *Un Momento*, no se corresponden con esta ni en el tono ni en el contenido. En ellos no existen apenas referencias a la Segunda República. Tan solo se refiere a ella en un par de ocasiones para criticar la eliminación de símbolos y nombres monárquicos de las calles preguntándose si “la naciente república tiene algo en que pensar

361 SASSONE, F, “¡A votar, a votar!”, *ABC*, 14 de noviembre de 1933, pag. 3

362 SASSONE, F, “Otra pena de muerte”, *ABC*, 21 de marzo de 1933, pag. 3

363 Ver por ejemplo, SASSONE, F, “Al nuevo lector”, *ABC*, 28 de noviembre de 1933, pag. 3 y “A propósito de unas fiestas colombinas”, *ABC*, 16 de agosto de 1935, pag. 16

364 SASSONE, F, “Una mala jornada”, *ABC*, 10 de octubre de 1934, pag. 15

365 SASSONE, F, *Por el mundo...* op. cit., pag. 383

más grave que pintar de nuevo las muestras de los estancos³⁶⁶ o para comentar la posible prohibición de las corridas de toros por el nuevo régimen,³⁶⁷ siempre dejando por sentado su desinterés por las cuestiones políticas.

Más parentesco tiene *Un momento* con las reflexiones que el autor vierte en sus memorias sobre su sentir en los días en los que se proclamó la República:

La advenediza República y su inesperada irrupción me dolió en el alma, hasta en la carne (...). Siempre sentí, junto con un amor de libertad casi anárquica, necesidad conveniente y resignada de obedecer; pero no hubiera elegido jamás a un semejante, a un hombre como yo para que me mandase. (...) Admitía, como sigo y seguiré admitiendo y obedeciendo, las leyes de la República peruana porque mi país había nacido a su vida autónoma e independiente, bajo esa forma de gobierno; pero sin preferirla a ninguna otra (...) pero la República en España me parecía un absurdo, porque España era monárquica de toda la vida, había nacido tal, y ya otra vez le dolió la cabeza cuando quiso quitarse la corona. Por eso, en España, por amor de España, era monárquico, aunque no dinástico, pese a mi simpatía personal por Alfonso XIII. (...) Para mí la Madre Patria era eso, Madre y Reina, rodeada de sus hijas republicanas, que así habían nacido y no serían ya nunca otra cosa, pero que no pueden ni deben llamar a España, en nombre de la idea republicana, la nación hermana, con una estúpida falta de respeto, según yo no la llamaré así nunca.³⁶⁸

2.2 La obra

El apoliticismo con el que el autor se define en sus años de juventud y en sus artículos de 1931 está patente en la autocrítica de su obra, que *ABC* publica el día anterior al estreno. En ella indica que su comedia carece de intención política, que él, su autor, no se identifica con ninguna ideología –“En mi obra no hay ideas, yo no tengo ideas, ¡que barbaridad!”– y que sus personajes no tienen parecido a ningún personaje real. Felipe Sassone justifica las alusiones a los acontecimientos de abril de 1931 porque, en su condición de periodista, no pudo sustraerse a “las palpitaciones de la calle y a los vientos de la actualidad”.³⁶⁹ El estreno de la comedia estuvo precedido de un prólogo dictado por el propio autor en el escenario a telón corrido. En él vuelve a insistir en los argumentos anteriores para desvincularse de cualquier intencionalidad política.

Tanto en la autocrítica como en el prólogo el autor explica que, para librar a la obra de una posible interpretación política, hizo transcurrir la trama en la capital imaginaria de un país imaginario. Ese recurso será utilizado con la misma finalidad por la mayoría de los autores que analizaremos en este trabajo. Sin embargo, la similitud de la situación política

366 SASSONE, F, “Estatuas, imágenes y letreros”, *ABC*, 21 de abril de 1931, pag. 3

367 SASSONE, F, “Pan y toros”, *ABC*, 3 de junio de 1931, pag. 3

368 SASSONE, F, *La rueda...* op. cit., pp. 512-513

369 SASSONE, F, “Autocrítica”, *ABC*, 1 de julio de 1931, pag. 42

entre el lugar de ficción y España anula la supuesta eficacia del recurso. Al contrario, utilizar un país imaginario es un subterfugio para convertir el contenido de la obra en una fábula atemporal. Así, la comedia transcurre en un lugar donde unos personajes actúan en torno a unos acontecimientos iguales o muy similares a los españoles e incluye un final, moralizante y aleccionador, que trata de dar un ejemplo de lo que debe hacerse y de lo que no; de lo que es bueno y de lo que no lo es.

La comedia se desarrolla en una casa aristocrática de Mila, capital de un país llamado Alfaria en el que, tras unas elecciones municipales, está a punto de caer una monarquía e instaurarse una república. Allí habita con su familia Juan de Mendoza, duque de Villalunada, poseedor de una gran fortuna, médico y político. Lucía, casada con el duque tras la viudedad de éste, y los hijos del primer matrimonio del duque, Pedro José, un joven poeta republicano convencido y su hermana María Luisa, muchacha casadera prometida con un vástago de la alta sociedad, constituyen el grupo familiar. Entre los amigos del duque se encuentra Carlos Albátegui, un intelectual antimonárquico de origen humilde, que frecuenta la casa buscando la charla agradable del duque y, sobre todo, la compañía de la duquesa con la que mantiene en secreto un *affaire*.

Juan de Mendoza, hombre tolerante, ha sido siempre un monárquico aferrado a las tradiciones y cree firmemente que las esencias de Alfaria son la monarquía y la religión. Sus ideas y su valía le han mantenido muy cerca de palacio porque, entre las muchas facetas del duque, se encuentra la de haber sido en tres ocasiones presidente del consejo de ministros y haberse mostrado crítico con una Dictadura que ha gobernado Alfaria no hace mucho. Como se ve, las similitudes entre Alfaria y España son tantas que en realidad parecen el mismo país.

La caída de la Monarquía y la llegada de la República van a precipitar los acontecimientos en ese hogar. Las circunstancias y la propia voluntad del duque, como reacción ante las mismas, darán lugar a su soledad y su aislamiento. Pedro, su hijo, militante del partido republicano, posibilita una entrevista entre notables del partido, llamados a ser dirigentes del nuevo régimen, y el duque. Considerando su valía como antiguo presidente del consejo y su antigua posición crítica con la Dictadura, los republicanos le piden su colaboración. Juan de Mendoza no solo se niega, sino que se reafirma en sus convicciones monárquicas. La insistencia de aquellos fuerza una ruptura de relaciones entre padre e hijo. Manteniendo el amor filial, el duque prefiere que su hijo deje de frecuentar la casa y evitar así que la posición ascendente de este pudiera levantar sospechas de posibles favores. Por otra parte, el duque descubre accidentalmente las

relaciones entre su esposa y Carlos Albátegú. Este hecho y la actitud interesada del su esposa, preocupada únicamente por salvar la fortuna familiar ante lo incierto de los acontecimientos políticos, le lleva a romper definitivamente con ambos. Por último, la hija, única que se mantiene fiel a su padre, emprende un largo viaje de novios por Europa. El duque queda solo, la soledad le pesa y decide suicidarse. Cuando, encerrado en su despacho, la pistola está rozando ya su sien, unos golpes en la puerta le desvían de sus intenciones. Ha habido un conato de magnicidio contra el presidente de la República y Pedro José viene a solicitar de su padre, en otro tiempo cirujano prestigioso, que opere al prócer herido. El duque, dotado de una enorme alteza de miras, accede, sin pensar, a salvar la vida de su enemigo político.

El desarrollo de la obra trata de condensar todos los argumentos que monárquicos y republicanos sostuvieron en los meses del advenimiento de la República española. El duque de Villalunada, único representante de los monárquicos en la obra, se muestra incrédulo ante el hecho de que unas elecciones municipales puedan acabar desencadenando un cambio de régimen. Para él la república es imposible en Alfaria porque

El Rey nuestro señor, que Dios guarde, es como la divisa de la nación. Ello dice bien claro lo que es Alfaria, y ahí están las dos palabras, Dios y Rey, y otras dos más: Nuestro Señor, que participan de ambas ideas y que son en verdad una solo, consustancial con nuestra patria.³⁷⁰

Frente a estas ideas, los republicanos, representados sobre todo por Carlos Albátegú y Pedro José, están seguros del cambio de régimen y consideran un éxito democrático y “un gran ejemplo de civismo” que éste se produzca tras unas elecciones municipales ya que “la voz de los ayuntamientos es la voz de las ciudades (...) y el pueblo, al echarse a la calle (...), ha convertido las elecciones municipales en un acto plebiscitario.”³⁷¹ Para Carlos Albátegú, la derrota en la guerra y el apoyo del rey a la Dictadura habían provocado la deslegitimación de la Monarquía.

Ante la proclamación de la República y las manifestaciones de alegría popular que la acompañan, Don Juan de Mendoza, tras unos primeros momentos de incredulidad, reacciona del mismo modo que los pocos monárquicos que mantuvieron su lealtad incondicional a Alfonso XIII. Más arriba se ha visto como Alcalá Galiano y Cortes Cabanillas elogiaban, como únicos hombres íntegros, a algunos ministros y militares que pretendían salvar la situación utilizando la fuerza pública. Como ellos, el duque no lo duda

370 SASSONE, F, *Un momento*, Madrid, La Farsa, 29 de agosto de 1931, pag. 17

371 Idem, pag. 15

ni un momento: “Si a mí me coge en la presidencia del Consejo, anoche mismo saco la tropa a la calle...”³⁷² Momentos más tarde sale hacia el Palacio Real, ante el estupor de su familia, para, si es preciso, morir por el rey. Finalmente en Alfaria sucederá como en España: el rey se negará a utilizar la fuerza, evitará un baño de sangre y saldrá del país.

Felipe Sassone tampoco se olvidó de que su comedia reflejara una de las cuestiones más criticadas por los comentaristas de la derecha monárquica en los primeros momentos de la República: el hecho de que muchos de los políticos republicanos hubieron abandonado sus antiguas convicciones monárquicas. El que está llamado a ser presidente de la República de Alfaria, José Enríquez, antiguo amigo y correligionario del Duque, es en realidad un trasunto de Niceto Alcalá Zamora. Como él, ejerció de ministro de la monarquía y, como él, rompió con ella para abrazar la causa republicana. En la obra es, junto a Augusto Esclatar, uno de los próceres republicanos que visitan al duque pidiendo su colaboración. El autor, no disimula aquí su antipatía y pone en su boca argumentos ramplones, frente a la supuesta altura de miras del duque:

AUGUSTO.- ¿Es qué se opone usted al progreso de su país?

DUQUE.- ¡No! Y admito que el progreso son ustedes: éste (*Por su hijo*) que es más joven y más dueño del porvenir; pero no yo. Que las naciones cambien, evolucionan, se transforman; andan hacia nuevos ideales; pero con hombres nuevos, cambiando de hombres; no con hombres que cambien de ideas.

JOSE.- ¿Lo dice usted por mí, duque? ¿Porque fui ministro de la Corona?

DUQUE.- ¡No! Juro por mi honor que ya no me acordaba pero usted es una excepción y una excepción confirma la regla. En este caso, dos serían muchas excepciones. No me pidan ustedes una traición.

AUGUSTO.- ¿Traición a qué? Las ideas se cambian. ¿Los sentimientos? ¿A quién va usted a traicionar si ya no hay rey? No se traiciona lo que no existe...

DUQUE.- Existo yo; y no puedo traicionarme a mí mismo. No puedo; sería preciso cambiarme el corazón.

JOSE.- El corazón es de su patria, duque. Su corazón y su inteligencia son de ella, y tiene usted el deber de servir su patria.

(...)

DUQUE.- Yo no he hecho jamás lo que me conviene, sino lo que siento. Por eso ahora que no me conviene, me confirmo más en mis convicciones.³⁷³

El fragmento, aunque muestra a las claras con qué personaje se alinea Sassone, también denota una cierto resabio liberal del autor que nos indica que por aquellos días todavía no había tenido la influencia doctrinal de los monárquicos de Acción Española. Sassone había declarado en su autocrítica y en el prologo que él, como autor, no tomaba partido y que en la obra se esgrimían los argumentos de republicanos y monárquicos en igualdad de condiciones: “parecerá que la obra sustenta una tendencia y de repente la

372 Idem, pag. 23

373 Idem, pp. 31-32

opuesta, siendo así que no defiende ninguna. (...) El autor no opina; fuera osadía. No juzga; fuera temeridad.”³⁷⁴ Pero, ¿Cómo no tomar partido por el duque, un personaje de firmes convicciones éticas y políticas que, contra viento y marea, resiste todas las tentaciones, que es traicionado por su mujer y su amigo, que se ve obligado a cortar las relaciones con su primogénito y que, como producto de su quijotesco modo de actuar, se encuentra cada vez más solo y aislado? Es cierto que Sassone expone en la obra diversas posiciones políticas a través de sus personajes pero también lo es que apuesta por el personaje del duque, que es pintado como un ser éticamente superior frente a la bajeza de su amigo, que le engaña con su mujer, la codicia y la deslealtad de ésta, el oportunismo de los políticos republicanos o la extrema juventud de su hijo, causa última de su posición política.

También es obvio que, en contra de sus afirmaciones, el autor se basa para caracterizar a algunos de sus personajes en figuras reales. Además de las ya comentadas similitudes entre Niceto Alcalá Zamora y José Enriquez, es innegable que en el personaje del duque de Villalunada encontramos algunas características de Antonio Maura. Como él, Juan de Mendoza había sido un elemento central en la política monárquica de Alfaria desempeñando el cargo de presidente del consejo en tres ocasiones, dos menos que Maura. El duque había sido, como Maura, crítico con la Dictadura y, en ocasiones, con la misma persona del rey, sin abandonar nunca su monarquismo. Otra coincidencia entre Maura y el duque de Villalunada es que ambos tienen un hijo que milita activamente en el republicanismo aunque, a diferencia del personaje de ficción, el político mallorquín, muerto en 1925, nunca conoció el viraje político de su hijo Miguel.

En conclusión, el enorme número de coincidencias entre Alfaria y España en lo que se refiere a personas e ideas así como los acontecimientos políticos restan credibilidad a las supuestas intenciones de apoliticismo de Felipe Sassone. La apuesta del autor por el personaje del duque y sus ideas monárquicas y tradicionales muestra a las claras cual es el mensaje que se quería transmitir.

374 Idem, pag. 8

3. JOAQUÍN CALVO SOTELO Y *EL REBELDE*.

El rebelde alude, también de un modo crítico, al cambio de régimen y a la actitud de cierto sector de la juventud ante el mismo. Como Sassone, Joaquín Calvo Sotelo hace transcurrir la obra en un país imaginario. En él reina un príncipe próximo a ser asesinado por un movimiento revolucionario que quiere acabar con el régimen. En este caso, el país no recibe ninguna denominación pero el exótico nombre del príncipe –Anáricus– trata de ser un recurso para que el espectador desvincule los sucesos de la obra y los sucesos reales. El parecido con la situación política española es menos evidente que en el caso anterior. El autor no hace ni un análisis ni una descripción de acontecimientos políticos preliminares al modo pormenorizado de Sassone pero veremos algunas referencias, las justas, para que el público pueda interpretar el mensaje moralizante de drama. Estamos, de nuevo, ante un apólogo de marcado acento político.

3.1. El autor

Joaquín Calvo Sotelo, que contaba 29 años en el momento del estreno de *El rebelde*, no era un autor de gran significación política. Sin embargo, sus convicciones monárquicas estaban muy bien asentadas, en gran medida por el ambiente familiar y la trayectoria política de sus dos hermanos mayores, José y Leopoldo Calvo Sotelo. Joaquín era el benjamín de los cuatro varones de una familia de férreos principios monárquicos y católicos. La profesión de su padre, juez y magistrado, fue la causa de que la familia cambiara varias veces de domicilio. Joaquín nació en La Coruña en marzo de 1905. Muy pronto su familia tuvo que trasladarse a Zaragoza y allí realizó sus estudios básicos en el Colegio de los Maristas. Mientras tanto sus hermanos José y Leopoldo estudiaban sus carreras y el otro hermano, Luis, el Bachillerato. En 1913 su padre consigue por traslado la presidencia del Tribunal Industrial en Madrid a donde la familia se mudará. En la capital nuestro autor acabó de formarse con los jesuitas y después, al igual que sus hermanos, estudió la carrera de Derecho. En 1927 ingresó en el Cuerpo de Abogados del Estado obteniendo el número uno de su promoción. Joaquín era un estudiante muy capaz, “un empollón”, como afirma su amigo y compañero, José María Alfaro.³⁷⁵

375 ALFARO, José M^a, “Joaquín Calvo Sotelo y sus circunstancias” *El País* (edición impresa) [En línea], 27/04/1993; consultado 19/5/2016; URL http://elpais.com/diario/1993/04/27/cultura/735861613_850215
Los datos biográficos proceden de diversas fuentes: BULLÓN DE MENDOZA Y GÓMEZ DE VALUGERA, *José Calvo Sotelo*, Barcelona, Ariel, 2004; PI y NAVARRO, Manuel, *Los primeros veinticinco años de la vida de José Calvo Sotelo*. (Apuntes para una biografía). Talleres editoriales El

La afición de Joaquín por la literatura y por el teatro es muy temprana. Como él mismo dice en 1952, su vocación de escritor es “bien probada, prematuramente nacida, jamás extinta, viva como una constante a lo largo de mi existencia entera.”³⁷⁶ Estrenó su primera comedia –*A la tierra, kilómetros 500.000*– en 1932 con sólo 27 años, precisamente de la mano de Felipe Sassone. *El rebelde*, estrenada en el Teatro Muñoz Seca de Madrid en 1934, era su segunda aventura teatral. Su vida como dramaturgo se prolongará hasta casi el día de su muerte. El éxito acompañó casi siempre a sus creaciones que, en general, siguiendo la estela formal del teatro de Benavente, tendían a los planteamientos morales y al didactismo.

Joaquín Calvo Sotelo no tuvo nunca la vocación política por la que destacaron sus hermanos José y Leopoldo. El monarquismo, el antirrepublicanismo y un visceral anticomunismo fueron los elementos básicos de su ideología y se mantuvieron toda la vida hasta el punto de practicar, en aras sobre todo del primero de esos principios, la crítica a una Dictadura que en los años sesenta parecía perpetuarse sin dar pasos para una restauración efectiva de la monarquía. Su sobrino, Leopoldo Calvo Sotelo, recuerda repetidamente en sus memorias que Joaquín carecía de inclinaciones políticas y que le advertía de los peligros de tenerlas:

La política es un veneno activísimo que no tiene antídoto eficaz. Se te meterá en la sangre, perturbará tus afectos amistosos y aun familiares, hará contaminar todos tus pensamientos y tus actos. Procura acotar dentro de ti un reducto donde no dejes entrar a la política y defiéndelo.³⁷⁷

A pesar de esta carencia de vocación política, el contacto con sus hermanos, sobre todo con José al que estaba muy unido y que era además su padrino de bautismo, le acercó al universo político de los años republicanos y, sin duda, conformó una ideología. En 1924, cuando José Calvo Sotelo desempeñaba el cargo de director general de la Administración Local, Joaquín realizó algunas funciones en su secretaría. Al proclamarse la República, acompañó a su hermano mayor a la frontera portuguesa desde donde este emprendería el exilio a Francia. Desde París, José Calvo Sotelo colaboró con numerosos artículos en diversos periódicos monárquicos. Según Joaquín, los artículos eran enviados al domicilio familiar donde sus hermanos los leían y supervisaban para enviarlos luego a sus destinos.

Noticiero, Zaragoza, 1961; CALVO SOTELO, Joaquín, “Autorretrato”, *Teatro*, nº1, noviembre de 1952, pp. 32 y 76. Escritores teatrales españoles del siglo XX. Fondo de teatro español contemporáneo (FJM)
376 CALVO SOTELO, Joaquín, “Autorretrato”, op. cit., pag. 32.
377 CALVO SOTELO, Leopoldo, *Pláticas de familia (1878-2003)*, Madrid, La esfera de los libros, 2003, pag. 167

José les otorgaba “plenos poderes (...) para entrar a saco en los textos.”³⁷⁸ Joaquín Calvo Sotelo, quizás precisamente por sus relaciones familiares, fue detenido y encarcelado junto con otros remarcados monárquicos tras los sucesos de la intentona golpista del 10 de agosto de 1932 aunque siempre ha afirmado su ignorancia en los preparativos de la misma.³⁷⁹

La significación política de José Calvo Sotelo, asesinado el día 13 de julio de 1936, aumentó la alerta de la familia durante los primeros meses de la Guerra Civil. Buscando seguridad, abandonarán su casa de Madrid el día 19 de julio de 1936 y se refugiarán en la Embajada de Chile, país que les brindará protección meses más tarde. En las experiencias vividas en esa embajada basará Joaquín una obra teatral de fuerte carácter político, *La vida inmóvil*, escrita en 1939.³⁸⁰ El dramaturgo aprovechará su estancia en los países latinoamericanos para llevar a cabo una intensa campaña de propaganda mediante conferencias y otros actos en favor del bando nacional.³⁸¹

El asesinato de José fue para la familia Calvo Sotelo un golpe durísimo. Joaquín siempre interpretó su muerte como un crimen de Estado y en las horas que siguieron a los hechos, en su círculo íntimo, la familia culpó a Casares Quiroga de la comisión del mismo.³⁸² Durante el resto de su vida Joaquín defendió la memoria política y personal de su hermano. Sus recuerdos familiares se convirtieron en una fuente fundamental para los biógrafos de José Calvo Sotelo.

En los años cuarenta, complicado momento en el que el régimen de Franco trataba de definirse y legitimarse, la lucha entre falangistas y monárquicos no facilitó la tarea de mantener viva la memoria del artífice del Bloque Nacional. La figura del protomártir levantaba ampollas entre los falangistas que procuraban ser la fuerza ideológica

378 Son palabras literales de Joaquín Calvo Sotelo citadas por BULLÓN DE MENDOZA, op. cit. pag.354.

El estudio de Bullón de Mendoza utiliza como una de sus fuentes una biografía sobre José Calvo Sotelo titulada *Estampas de la vida de José Calvo Sotelo. El hombre, el político*, escrita por Joaquín y nunca publicada.

379 CALVO SOTELO, Joaquín, “Historia de una fotografía”, *ABC*, 7 de febrero de 1975, pag. 15

380 JIMÉNEZ-VERA, Arturo, Humor y moralidad en el teatro de Joaquín Calvo Sotelo (Tesis doctoral, 1972). Universidad de Arizona [En línea] (consultado, 22/X/2016). <http://hdl.handle.net/10150/290308> pag.135. *La vida inmóvil* no será analizada en este trabajo porque su creación y contexto rebasa las fechas que se han marcado como límite.

381 DE OBREGÓN, Antonio, “Crónica de Teatro. Joaquín Calvo Sotelo”, *Arriba*, Madrid, 22 de julio de 1939; Centro de Documentación Teatral (CDT) Profesionales, J. Calvo Sotelo, documentos on line (consultado el 23/5/2017) <http://teatro.es/profesionales/joaquin-calvo-sotelo-1111/documentos-on-line/prensa#prettyPhoto/0/>

382 CALVO SOTELO, Joaquín, *Autopsia de la República* (Conferencia pronunciada el día 5 de marzo, en el Círculo Balmes en la Casa de Pilatos de Sevilla) [En línea] Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2007. Consultado 23/10/2016. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm04j4>. Sobre la acusación directa de Casares: “Carta de Antonio Navarro a José María Pemán”, Madrid, 16 de julio de 1936 en *Correspondencia* 1846-1945 Archivo Casa Pemán (ACP) Caja 65. Carpeta N° 3. (1936-1939)

hegemonía del régimen y para quienes ningún mito debía ensombrecer a José Antonio Primo de Rivera. En una ocasión Joaquín recurrió a la violencia para defender la memoria José Calvo Sotelo. Ocurrió en 1943, cuando se enfrentó a golpes durante una función en el teatro Reina Victoria con Felipe Ximénez de Sandoval, que acababa de publicar *José Antonio (Biografía apasionada)*. En alguno de sus pasajes el biógrafo falangista resaltaba los valores heroicos de un José Antonio idealizado frente a un José Calvo Sotelo que era pintado, más bien, como un burócrata burgués que carecía de la valentía y el heroísmo del primero.³⁸³ La reyerta, relatada por su sobrino Leopoldo que estaba presente, nos muestra a un Joaquín Calvo Sotelo que, además de amparar el honor de su hermano, tomaba posiciones a favor de la monarquía en un contexto de lucha encarnizada entre ambas tendencias del régimen. Pero su interés por la política nunca fue más allá de eso. Leopoldo Calvo Sotelo comenta el hecho de que, a lo largo de la Dictadura, la amistad de Joaquín con personas cercanas al régimen y su propia significación familiar pudo haberle facilitado el acceso a puestos de importancia que siempre rechazó y nunca buscó.³⁸⁴

No resulta fácil determinar con exactitud cuál era la ideología del dramaturgo en los años de la Segunda República; no se han podido consultar escritos que la evidencien. Sus artículos en el *ABC* de aquella época se relacionan fundamentalmente con el teatro. Lo que se ha reseñado sobre la cercanía y la colaboración con su hermano nos permite inferir que no había una gran diferencia entre la ideología de ambos. En 1961 Joaquín dicta una conferencia en Sevilla en la que hace un análisis personal de la Segunda República. A pesar del tiempo transcurrido, sus puntos de vista nos pueden dar pistas sobre cuáles eran sus valores políticos en el momento en el que concibió *El rebelde*. La conferencia, organizada por el Círculo Cultural Jaime Balmes de Sevilla, era un acto de reivindicación monárquica al que había asistido la condesa de Barcelona, Mercedes de Borbón.

Las ideas de Joaquín Calvo Sotelo sobre la República no se caracterizan por su originalidad. En la conferencia reaviva los mismos argumentos que la derecha monárquica había expuesto, una y otra vez, en la prensa de los años treinta. La República no había traído la libertad ni la justicia social que había prometido en sus inicios. Antes al contrario, había sido un régimen represor que había prohibido asociaciones políticas, impedido manifestaciones y cerrado órganos de prensa. La justicia social se había convertido también en una quimera; el paro había aumentado y la reforma agraria nunca había tenido más contenido que el de la venganza con la que se actuó expropiando a los grandes de

383 CALVO SOTELO, Leopoldo. op. cit., pp. 101-103

384 Idem, pag. 159

España tras el golpe de agosto de 1932. Tampoco la República había sido capaz de garantizar la paz social; nunca, desde el punto de vista del dramaturgo, se habían producido más conflictos sociales y delitos comunes causados por la ausencia de una autoridad real que pudiera contener los desmanes de la calle.

Joaquín Calvo Sotelo maneja en su discurso otros de los tópicos de la derecha sobre la República: su supuesta falta de calidad estética. Para él, no solo la bandera –un trapo con “un remiendo morado”– y el himno –“una murga grotesca”– eran indignos sino que, como opinaban muchos de sus correligionarios, la visión de los desempleados y los desarrapados en las calles era la muestra de que “toda la suciedad, toda la fealdad, todo el odio y el pus de una sociedad a la que se abrían las compuertas” había tomado el territorio nacional.³⁸⁵

En su discurso no se olvida el dramaturgo de los que la derecha monárquica había considerado irresponsables facilitadores del cambio de régimen. En el mismo sentido que hemos visto en los escritos de Alcalá Galiano y de Cortés Cabanillas, Joaquín Calvo Sotelo tiene también duras palabras para ellos. Esta es, como veremos, la clave fundamental de *El rebelde*:

En las horas del 14 de abril votó, junto con el anarquista y el comunista, que sabían bien por qué votaban, junto con el republicano histórico, (...) votó, sí, mucho snob atontado, algún que otro palatino resentido, mucho pequeño burgués, comerciante o profesional que se las prometía muy felices con el régimen futuro; mucho señorito aventurero y hasta algún que otro curita despistado.³⁸⁶

El drama fue estrenado el 7 de diciembre de 1934. Por aquel entonces, el gobierno de la República estaba detentado por radicales, agrarios y cedistas y se vivía aún la resaca de los sucesos de octubre de 1934. José Calvo Sotelo, había regresado a España procedente de su exilio parisino en mayo y, como miembro de Renovación Española, ocupaba su escaño de diputado por Orense. Precisamente al día siguiente del estreno se haría público el manifiesto del Bloque Nacional, su proyecto político.

Sin embargo, el contexto en el que hay que situar la obra no es este. El mismo autor afirma en su autocrítica del *ABC* que el drama fue concebido mucho antes, “cuando fustigar lo que en alguna parte de ella fustigo era, ciertamente, empresa de mayor osadía que fustigarlo ahora.”³⁸⁷ En el preámbulo de su obra *La vida inmóvil* vuelve a hacer alusiones a la concepción de *El rebelde* y nos aporta el dato concreto de que el drama había

385 CALVO SOTELO, Joaquín, *Autopsia...* op. cit.

386 Idem.

387 CALVO SOTELO, Joaquín, “Autocrítica”, *ABC*, 6 de diciembre de 1934, pag. 47

sido “proyectado y casi concluido en las postrimerías de la Monarquía”³⁸⁸

3.2 La obra

Una monarquía acosada por un movimiento revolucionario es el contexto político del principado imaginario en el que viven los personajes de *El rebelde*. El protagonista es Agustín, un joven de veinte años. Su familia pertenece a la aristocracia y su padre, que ejerce un importante cargo en palacio, es un fiel defensor del príncipe Anáricus que ocupa el trono de ese Estado. Agustín tiene desde la infancia una tendencia a la rebeldía y siente desde siempre un enorme desdén por la autoridad del príncipe. El autor del drama no explica en absoluto a que se deben ambas características del protagonista y, más bien, las presenta como rasgos de su carácter.

Al alcanzar la mayoría de edad, Agustín, que por su rebeldía no consigue congeniar con su familia, decide abandonar su hogar y establecerse en la buhardilla de un edificio humilde. En la puerta de al lado viven el jefe de un grupo revolucionario, Ramón Uría, activista experimentado y fanático que ha pasado varias veces por la cárcel, y su joven amante, la bella Azucena. A pesar de las súplicas de su madre para que regrese al hogar familiar y de los consejos de Nicolás, su amigo de la infancia, Agustín se ratifica en su decisión en la que también pesa el hecho de que ha quedado prendado de Azucena. Pronto Agustín establece relaciones con los revolucionarios que lo admiten en su célula y le hacen partícipe de sus planes: asesinar al príncipe Anáricus aprovechando un acto oficial en el que este desfilará por las calles de la capital con su séquito. Ramón Uría está dispuesto a perpetrar el atentado él mismo pero Azucena, que le ama por encima de todo, no quiere consentirlo y con astucia comienza a convencer a todos los cómplices de que debe ser Agustín la mano asesina. En su decisión pesan dos factores; por un lado, Agustín es fácil de convencer si ella se aprovecha del ingenuo amor que este le profesa. Por otro lado, los padres del muchacho viven en una de las calles cercanas a palacio por donde la comitiva ha de pasar el día del desfile. Esto último haría fácil que Agustín arrojase una bomba desde la ventana y pasase desapercibido. Sirviéndose de sus malas artes, Azucena convence al joven creyendo así salvar a Uría.

En el día señalado todo está preparado. Agustín simula su arrepentimiento y ha vuelto al hogar familiar hace un tiempo. Azucena le lleva un ramo de flores que esconde la bomba que este debe tirar al paso del príncipe. La policía ha hecho una visita rutinaria pero

388 CALVO SOTELO, Joaquín, *La vida ...*, op. cit., pag. XL

en la casa de un fiel cortesano no hay que temer ninguna irregularidad y es innecesario un registro. Nada, pues, puede fallar. Conforme se va acercando el momento el joven se debate entre los principios morales que le han sido inculcados por su familia y su tendencia rebelde. Se da cuenta además que Azucena lo ha manipulado aprovechándose de su sincero amor por ella. Finalmente, cuando está a punto de arrojar la bomba, la educación recibida y el peso atávico de su condición social vencen y Agustín decide no cometer el atentado. Uría, que está en la calle vigilando la acción, saca un revólver y asesina él mismo al príncipe lo que le cuesta la vida en el acto. Agustín sabe que ha traicionado a Azucena y a Ramón pero también se da cuenta de algo esencial: ninguna ideología merece el sacrificio de la vida de nadie.

Joaquín Calvo Sotelo ha afirmado en el preámbulo de su drama *La vida inmóvil* que con *El Rebelde* pretendió “dar forma y figura teatrales a una psicología muy en boga entonces: la del muchacho en divorcio con la ideología paterna, de la que abjura para aprestarse a servir la que profesa honradamente”.³⁸⁹ Este dato nos permite afirmar que sus ideas en 1931 no se encontraban distantes de las afirmaciones vertidas en 1961 sobre la actitud irreflexiva o irresponsable de aquellos que, perteneciendo a grupos sociales e ideológicos tradicionalmente monárquicos, facilitaron con su apoyo el advenimiento de la República. Entre ellos Joaquín quiso destacar en su drama a los jóvenes, bien por afinidad generacional o bien porque esa actitud fuera un fenómeno muy frecuente en ellos, como él mismo apunta.

En la obra de Sassone, analizada más arriba, se plantea una cuestión similar: la disparidad ideológica entre un padre aristócrata y monárquico y un hijo republicano. Esto mismo se ha podido observar en otras obras teatrales de carácter conservador estrenadas en el mismo periodo, entre las que merecen destacarse, *Hay que ser modernos* de Honorio Maura, *No juguéis con esas cosas* de Jacinto Benavente o *Por tierra de hidalgos* de Linares Rivas.³⁹⁰ Agustín de Foxá también pinta al protagonista de su novela *Madrid de Corte a Checa*, José Félix, como un republicano “por elegancia intelectual del momento” pero a quién “los Ramiros y Berengueres de su árbol genealógico le pesaban en la sangre.”³⁹¹ El planteamiento dual del joven aristócrata, republicano por impulso, moda o veleidad pero cuya hidalguía corre por su sangre, es una constante en las obras literarias citadas. Lo mismo que le ocurre al José Félix de Foxá le ocurre al Pedro Miguel de

389 Ibidem.

390 MAURA, Honorio, *Hay que ser modernos*, Madrid, La farsa, 1933; LINARES RIVAS, Manuel, *Por tierra de hidalgos*, Madrid, La farsa, 1934; BENAVENTE, Jacinto, *No juguéis con esas cosas*, Madrid, La farsa, 1935

391 DE FOXÁ, Agustín, *Madrid de corte a checa*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001, pag. 19

Sassone de quien su padre dice que mantiene su aristocrático nombre compuesto por una especie de “atavismo inconsciente” relacionado con su sangre nobiliaria.³⁹² Como vemos, algo parecido le sucede al Agustín de Joaquín Calvo Sotelo.

No solo se encuentra en la literatura la figura del joven republicano y aristócrata. En la vida real el caso de Miguel Maura es quizás el más visible aunque existen más ejemplos de retoños de familias aristocráticas que decidieron tomar un camino político diverso al de su familia. Conocida es la figura de Constancia (Connie) de la Mora, perteneciente también a la familia Maura. Ella y su segundo esposo, Ignacio Hidalgo de Cisneros, igualmente de origen aristocrático, se alejaron del entorno familiar para abrazar la causa republicana e ingresar más tarde en el Partido Comunista.

Literatura y vida real nos indican que, efectivamente, debió de ser muy frecuente que entre las clases más elevadas alguno de los vástagos se desviaran de la ideología familiar y abrazaran el republicanismo o incluso el socialismo y el comunismo. Como se ha visto en las obras de Alcalá Galiano y Cortés Cabanillas, la derecha monárquica interpretó esto como una traición. Un coqueteo de “señorito aventurero” de funestas consecuencias, según el propio Joaquín Calvo Sotelo en su discurso de 1961.³⁹³ En *El Rebelde* el asunto adquiere otro matiz. El protagonista no va a convertirse en un traidor a los de su clase ni su rebeldía va a tener consecuencias negativas. Al contrario, la trama concluye de un modo moralizante.

Agustín había conseguido dar una forma teórica a la rebeldía de su infancia. Calvo Sotelo nos lo indica introduciendo las obras de Carlos Marx en los anaqueles de su estantería.³⁹⁴ A pesar de ser un protorrevolucionario instruido, ha caído en una trampa impulsado por su naturaleza rebelde y por su ingenuidad. Pero Agustín no es sólo eso; hay que añadir a su haber la sangre aristocrática que corre por sus venas, el poso de la educación familiar, el ambiente en el que se ha criado. En el momento de tirar la bomba se produce una lucha entre la rebeldía congénita y la educación política adquirida por un lado y el peso de la moral que ha recibido en la educación familiar, por otro. Esta última es la que finalmente va a vencer y esa es la enseñanza moral que Joaquín Calvo Sotelo pretende de su obra y que patentiza en el parlamento final de Agustín, dirigido a su amigo Nicolás y dirigido también a la juventud en general:

(...) ¡Tú no sabes las cosas que corren por dentro de mí...Quisiera proclamarlas en voz alta,

392 SASSONE, F, *Un momento*, op. cit. pag. 14

393 CALVO SOTELO, Joaquín, *Autopsia...* op. cit.

394 CALVO SOTELO, Joaquín, *El Rebelde*, Madrid, La Farsa, 1934, pag. 21

llevarlas como un mensaje a todos los jóvenes del mundo...A todos los jóvenes a quienes torturan mis mismas torturas... Decirles: Matar, matar, no... Y menos aún en nombre de la libertad. Matar es erigirse en tirano. Es imponer con una pistola la voluntad propia a muchos millones de hombres cuyos destinos penden de la continuidad de una vida... Jóvenes del mundo: Matar, matar , no... ¡Matar, no!³⁹⁵

El poso aristocrático que, a pesar de la rebeldía, está presente en Agustín lo muestra el autor en otros momentos de la obra. El revolucionario en ciernes lo es de un modo desinteresado y quijotesco. Al dejar su vida acomodada y convertirse en subversivo, al abandonar el hogar familiar e irse a vivir a un sotabanco, sale perdiendo. Incluso si la causa revolucionaria triunfara y se impusiera la justicia social, él, como todos los de su clase, “vivirá peor”. Eso es lo que el mismo Agustín le dice al curtido revolucionario Ramón Uría, que desconfía de su origen social, para convencerle de la autenticidad de sus ideas:

AGUSTÍN.- Usted se dijo: un traje de buen corte no puede abrigar a un revolucionario, ¿verdad? En un piso con calefacción central no puede vivir un revolucionario, ¿verdad? Quien come a diario en un blanco mantel no puede pensar en revolucionario ¿verdad?

RAMÓN.- (*Irónicamente aun, pero ya un poco desconcertado por la acometividad de Agustín*) Justo...Así es.

AGUSTÍN.- Lo que equivale a pensar: yo soy revolucionario porque no puedo vestir bien, ni vivir bien, ni comer bien. Porque en ese caso, no sería revolucionario. O sea: soy revolucionario porque me encuentro mal. Si estuviera bien ni me ocuparía de los que estuvieran mal. Concretamente: soy revolucionario no porque me irrite la injusticia sino la incomodidad...

RAMÓN.- Que siempre sería más lícito que el decirse, como se habrá dicho usted: ¡Bah! Me hastía el golf... me cansa el bridge... Voy a llamarme revolucionario; ¡que deporte más encantador!

(...) ¡Basta de revolucionarios por señoritismo! Una revolución es algo más serio amiguito.

AGUSTÍN.-Es que yo he dejado a todos los míos, señor... Y los he dejado porque a su lado no podía luchar contra el príncipe (...) Y he cambiado la holgura de mi vida de antes por las estrecheces de ahora...

RAMÓN.- ¿Usted?

(...)

AGUSTÍN.- (...) Imagine si sentiré honradamente ese impulso que me hace abandonarlo todo... Usted lucha por una sociedad menos injusta que la de hoy. Usted sabe que cuando haya más justicia usted vivirá mejor. Yo sé que ese día viviré peor. Casi tiene más probabilidades de sinceridad mi fe que la suya. (...) ³⁹⁶

El diálogo contribuye a dibujar una honda moral en el personaje principal de la trama. Es rebelde por carácter, se ha formado teóricamente como revolucionario y además hace gala de una abnegación que le lleva a sacrificarse por una clase social que no es la suya. Podría interpretarse también este interesante diálogo como un desprestigio de la idea de conciencia de clase que, como parece insinuar, no es el motivo principal que mueve a todos los revolucionarios. La pertenencia a una clase social no acomodada hace

395 Idem, pag. 62

396 Idem, pag. 34

sospechoso a cualquier revolucionario de actuar por intereses exclusivamente personales. No caben sospechas sobre la abnegación y la altura moral del revolucionario de origen acomodado, siempre que actúe por verdaderos principios. La riqueza y la posición social es, en el razonamiento de Agustín, una garantía de comportamiento ético.

Como ya se ha señalado, Joaquín Calvo Sotelo escribió *El rebelde* en pleno cambio de régimen. Tanto en su obra como en las otras que hemos seleccionado para este apartado no faltan alusiones a los instantes dramáticos que se vivieron en palacio y al abandono de los monarcas por muchos de sus fieles. A pesar de que la situación política que se vive en *El rebelde* tiene algunas diferencias con la española, en ambas la institución monárquica corre peligro víctima de una conspiración. Calvo Sotelo sitúa un cuadro de su drama en el palacio del príncipe Anáricus. La reina tiene un presentimiento y se muestra temerosa por la integridad de su esposo durante el desfile. Antes de salir, el príncipe firma unos decretos de concesión de títulos nobiliarios al mismo tiempo que comenta con su ministro y con la reina la inutilidad de la aristocracia que, a pesar de sus obligaciones, les deja desprotegidos en las horas de máxima necesidad:

REINA.- No hables así. Nuestro trono necesita de unos y otros.

PRÍNCIPE.- (...) Tú dices que necesito de ellos. Acaso sí. Lo que no puede discutirse es que ellos necesitan de mí. Si les faltase se hundirían. (...) No les defiendas tampoco, mujer. En nuestras horas de peligro desertan siempre. Es característica de todas las aristocracias: desertar cuando los tronos se tambalean o se hunden. La emperatriz Eugenia, Isabel II, Alfonso XIII, al dar cara a la adversidad de sus destinos, no tuvieron a su lado aristócratas suficientes para terciar, siquiera, su comedor de gala. (*Se hace un gran silencio lleno de profundo malestar*)³⁹⁷

La única finalidad del cuadro es mostrar la angustia de la reina ante la posibilidad de un atentado y poner en boca del príncipe la anterior reflexión. Su importancia para la trama y su influencia en el dilema moral de Agustín son nulas. Es evidente que el autor las introduce, forzosamente, para completar su reflexión sobre el cambio de régimen que se acababa de producir en el momento en el que, según su propio testimonio, él componía su obra. Seguramente se había propuesto hacerse portavoz del desaliento de una parte de la derecha monárquica que criticó precisamente lo que Anáricus critica en su parlamento: la traición de un sector de la aristocracia, de los militares y de los políticos monárquicos en las horas postreras del reinado de Alfonso XIII. Y, por si al público le podían caber dudas sobre el paralelismo entre España y ese reino teatral de nombre desconocido o entre Anáricus y Alfonso XIII, Joaquín Calvo Sotelo pone en labios del príncipe de ficción el nombre del rey español.

³⁹⁷ Idem, pp. 53-54

Después de analizar los temas que plantea *El rebelde*, resulta difícil negar su sentido político. Sin embargo, la autocrítica de su autor es clara en ese sentido:

Nunca (...) ni antes ni ahora, se me hubiera ocurrido pensar que mi obra (...) pudiera ser encasillada como una obra política, y el que como tal la deputen algunos, a mi, que he abominado siempre de las obras políticas –mítines dialogados– me molesta, me desazona un poco.³⁹⁸

Una nueva negación de intenciones que viene a añadirse a la de Felipe Sassone y en la que coincidirán todos los autores seleccionados. Las razones son similares a las del anterior autor: “*El rebelde* (...) aspira a ser un documento humano; el croquis de un temperamento vacilante al que solicitan estímulos contradictorios”.³⁹⁹ O sea, Joaquín Calvo Sotelo intenta dar a su drama un valor documental y objetivo alejándolo de interpretaciones partidistas para acentuar, de este modo, su valor moralizante. Sin embargo, como hemos podido comprobar, la obra está impregnada de la interpretación que la derecha monárquica hizo del cambio de régimen cuyo análisis más completo se encuentran en las obras de Alcalá Galiano y Cortés Cabanillas, comentadas más arriba.

398 CALVO SOTELO, Joaquín, “Autocrítica”, op. cit.

399 Ibidem.

4. HONORIO MAURA Y *EL PRÍNCIPE QUE TODO LO APRENDIÓ EN LA VIDA* (I)

4.1 El autor

Honorio Maura Gamazo, nacido en Madrid en octubre de 1886, era el tercer hijo varón de Antonio Maura Montaner. El Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia lo cataloga como ingeniero, abogado, dramaturgo y político.⁴⁰⁰ A pesar de que estas múltiples ocupaciones requirieron, sin duda, de una formación previa, la juventud de Honorio Maura no fue precisamente modélica. Parece que desde muy pronto sintió una fuerte atracción por la vida nocturna y las aventuras frívolas. Sus andanzas ocasionaron múltiples disgustos familiares y fueron castigadas con el ingreso en el reformatorio de Santa Rita, en el que pasó algunas temporadas.⁴⁰¹

Posiblemente como consecuencia de una de esas aventuras, en 1911 Honorio embarcó para Argentina con el objetivo de rehacer su vida. Su familia esperaba que en ese viaje hiciera fortuna y se enmendara. No parece que se cumpliera esa última finalidad pero lo cierto es que se casó en el país americano con una rica hacendada y volvió a establecerse en España hacia 1919.⁴⁰² Con su esposa, Sara Pieres Fernández do Eixo, Honorio Maura tuvo seis hijos a los que hay que añadir una hija natural que había quedado en España. Isabel Maura Bermejillo, fruto de una relación muy temprana del autor, pasó parte de su infancia y juventud con sus abuelos paternos y siempre estuvo muy vinculada a sus tíos y primos.⁴⁰³

De vuelta a España, las costumbres de Honorio Maura no cambiaron demasiado. De ser un adolescente de vida crapulosa pasó a ser un vividor adulto con extraordinario éxito en la alta sociedad madrileña. Juan Ignacio Luca de Tena, que lo considera su amigo íntimo y fraternal, lo describe así en sus memorias:

Hasta 1920, en que estrenó su primera comedia, aparentaba ser nada más que un «play-boy», muy cotizado en los salones aristocráticos madrileños, de mucho éxito con las señoras, ingeniosísimo, muy superior de fondo que de forma y amigo íntimo del rey, a quién divertía mucho su compañía. (...) Mientras su padre gobernaba, Gabriel, el mayor de los hermanos, escribía tratados de historia, ingresaba en las academias, salía diputado, se

400 “Honorio Maura Gamazo.” Real Academia de la Historia [En línea] Consultado el 21/11/2016.

<http://www.rah.es:8888/ArchiDocWebRAH/action/isadg?method=retrieve&id=12385>.

401 DÍAZ PLAJA, Fernando, *La saga de los Maura*. Sant Cugat del Vâlles, Nihil Obstat ediciones, 2000, pp. 159-160.

402 Idem, pag. 163

403 Idem, pag. 161. CODINA, Leopoldo, *Memorias* (inéditas), pag. 208 Documento cedido por su bisnieto Francisco de Asís Sánchez Bastida. (Leopoldo Codina era el yerno de Honorio Maura, casado con su hija Isabel Maura Bermejillo)

lucía en el Parlamento, y Miguel daba conferencias en el Ateneo, siendo entonces uno de los más eficaces puntales del partido maurista, Honorio se divertía en sociedad y cazaba con el monarca.⁴⁰⁴

Su yerno, Leopoldo Codina, casado con Isabel Maura Bermejillo, se refiere a él en parecidos términos –alegre, despreocupado, burlón, aficionado a la caza “de todo género” y a los automóviles– e insinúa también que vivía por encima de sus posibilidades.⁴⁰⁵

Según Juan Ignacio Luca de Tena, en 1920 Honorio Maura estrena con éxito su primera comedia, *El buen amor*, de la mano de Gregorio Martínez Sierra. A partir de entonces y hasta la llegada de la República, se dedicará casi exclusivamente al teatro que compaginará con sus colaboraciones en el *ABC* para el que también escribió editoriales sin firma.⁴⁰⁶

Como autor teatral Honorio Maura se mantuvo activo en los años veinte y treinta. Sus obras, algunas de las cuales tuvieron un éxito notable, se encuadran en el género de la alta comedia. En ellas son abundantes las gotas de humor e ironía pero sin descuidar los aspectos moralizantes. Los personajes pertenecen siempre a la alta burguesía y a la aristocracia, ambientes en los que el autor se desenvolvía habitualmente y conocía muy bien. El propósito de sus obras no era la crítica a estas clases sociales, sino más bien ridiculizar los usos y costumbres que, a tenor de los nuevos tiempos, se iban imponiendo a las conductas tradicionales de las mismas. El autor se mofa en sus comedias de asuntos como la emancipación femenina o el distanciamiento de la jerarquía familiar por parte de los elementos más jóvenes de las *buenas familias*. En sus obras de la época republicana abundarán las referencias cómicas al divorcio o al aventurerismo de los señoritos que deciden apartarse de las ideas políticas de sus padres, tema este último muy frecuente, como se acaba de analizar en los apartados anteriores. Es sorprendente ver como, en ocasiones, el autor utiliza grandes dosis de moralina a propósito de la conducta de personajes que, en el fondo, no difiere mucho de la que él mismo había tenido en su juventud.⁴⁰⁷

404 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Mis amigos...* op. cit., pag. 107

405 CODINA, Leopoldo, op. cit., pag. 181

406 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Mis amigos...* op. cit., pag. 109

407 Podemos apreciar esto en algunos ejemplos: *La noche loca* (1930), Madrid, La farsa, 1931: Un muchacho de alta sociedad pero sin un céntimo se enamora perdidamente de una muchacha de aparente vida dudosa. Por ella pide préstamos y gasta por encima de sus posibilidades. Finalmente un señor muy rico y caballero, pretendiente de la muchacha, saca al protagonista de sus apuros económicos. *El balcón de la felicidad* (1932), Madrid, La farsa, 1933: El hijo de un aristócrata sale de la cárcel por haber cometido un desfalco en la empresa en la que trabajaba como cajero y de la que su padre era consejero. La cusa del desatino fue, como no, una frívola mujer con la que el muchacho tenía un lío. El padre le pide que, por el honor de los suyos, abandone el país y se vaya hacer fortuna a un sitio lejano. El joven se

La comedia que se analiza en este apartado, siendo también una obra de ambiente aristocrático y burgués, tiene unas connotaciones políticas muy marcadas que la hacen diferente al resto de su producción. En abril de 1939, el diario *Madrid* publicaba un artículo en el que su autor, que firmaba con las iniciales J.M.A., hacía público el fragmento de una carta que Honorio Maura le había escrito en julio de 1932. En ella el dramaturgo le comunicaba la intención de escribir una obra de carácter político con la que pretendía mostrar sus preocupaciones por los acontecimientos que se vivían:

(...) pienso hacer una comedia de carácter político, porque no puedo por menos de llevar al teatro la preocupación nacional. Estamos todos los españoles escribiendo una obra que no sabemos si será alta comedia, tragedia o sainete, y es natural que se nos venga la ansiedad a los puntos de la pluma (...) ⁴⁰⁸

Ni el anterior fragmento atribuido a Maura, ni el autor del artículo especifican el título de esa comedia política pero es altamente probable que se trate de *El príncipe que todo lo aprendió en la vida*, única estrenada por el autor en ese periodo con un alto contenido político y doctrinal. La poca distancia entre la carta –julio de 1932– y el estreno de la obra –abril de 1933– parece confirmarlo.

Con la llegada de la República Honorio Maura añadirá a sus ocupaciones habituales la militancia política. Ya en los últimos meses de la Monarquía el paso de su hermano Miguel a las filas republicana estimuló, según Luca de Tena, su implicación en el activismo monárquico.⁴⁰⁹ Las desavenencias políticas fueron causa de dolorosos desencuentros familiares que no solo afectaron a la relación entre ambos hermanos, sino también a la de Honorio y sus propios hija y yerno. Honorio hace en numerosas ocasiones veladas referencias en sus artículos a la desviación política de su hermano. En un libro publicado por el autor en 1933 aludirá a este asunto más directamente. Esta publicación titulada, *Con, de, en, por, sin, sobre, tras el sentido común. Reflexiones de un aprendiz de político*, era una recopilación de algunos de sus artículos periodísticos publicados en el *ABC*, *La Nación*, o la revista femenina *Ellas* entre 1930 y 1933. En el prólogo el autor

niega y rehace su vida en Madrid pero trabajando humildemente y sin el apoyo de la familia a la que finalmente vuelva a acercarse tras demostrar que se ha enmendado. *Hay que ser modernos* (1933) Madrid, La farsa, 1933: un respetable viudo de la alta burguesía tiene que lidiar con sus hijos descarriados; el primogénito milita en una organización comunista, la hija mediana quiere casarse con un divorciado, el hijo menor tiene un lío con una corista argentina. El padre, con la ayuda de otros miembros de la familia, consigue enmendar a los tres llevando a cabo una astuta maniobra.

408 J.M.A., “El teatro y la horda. Honorio Maura cayó también asesinado por los rojos.” *Madrid*, Madrid, 15 de abril de 1939. CDT. Profesionales, H. Maura, documentos on line (consultado el 23/5/2017) teatro.es. profesionales/honorio-maura-1789/documentos -on-line/prensa

409 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Mis amigos...*, op. cit., pag. 109

declara abiertamente su contrariedad y disgusto por la postura política de Miguel Maura:

Un temperamento vehemente y rebelde, una obcecación fomentada por las circunstancias que le rodearon, una falta de aplomo político, propio (...) de una juventud tenaz, llevaron a una persona, para mi muy querida, al campo republicano y le hicieron tomar parte activa en la revolución y en el cambio de régimen. Además de la contrariedad y el dolor que este hecho me produjo, tuve que pasar por la amargura de escuchar en todos los sectores sociales (...) comentarios poco favorables a esa persona querida, y lo que es más triste aún, para un apellido glorioso (...). Entonces me decidí a salvar por lo menos el recuerdo del apellido cuyo prestigio había cambiado tristemente de zona. Y contrariándome mucho, impulsado sólo, bien lo sabe Dios, por lo que yo creía mi deber tuve que atacar más de una vez al jefe de los republicanos conservadores con verdadera dureza (...)⁴¹⁰

Honorio Maura se cree obligado a justificar para el público lo que en el ámbito privado supuso una verdadera ruptura de relaciones. Unas cartas consultadas en el Archivo Histórico de la Fundación Antonio Maura y las memorias del yerno de Honorio nos revelan una profunda división familiar. Isabel Maura Bermejillo y su esposo, Leopoldo Codina, muy unidos por lazos familiares y afectivos a Miguel Maura y a su esposa, militaban en el partido liderado por este. En marzo de 1931 Honorio envía una carta a su hija en la que propone: “Suspender en absoluto el trato personal mientras Dios dispone lo más conveniente para España, salvo, naturalmente, en caso de enfermedad o desgracia”.⁴¹¹ La carta llegó, sin duda, a manos de Miguel, como muestra la dureza de los términos en los que este se dirige a Honorio en otra misiva. En ella, con un tono de amarga ironía, le reprocha su punto de vista que considera “profundamente lamentable si no fuera cómico(...). Bien se conoce que el hábito de escribir comedias ha llegado a ser, para ti, una segunda naturaleza”.⁴¹²

Rupturas familiares aparte, es destacable el hecho de que ambos hermanos reivindicuen la figura del patriarca de la familia, Antonio Maura, para justificar su propia posición política. Miguel aduce en su carta a Honorio: “Yo estoy donde estuvo don Antonio toda su vida: esperando del pueblo, y solo del pueblo la redención.”⁴¹³ Honorio en sus artículos de prensa no se cansará de utilizar el nombre de su padre como apoyatura a su deriva ideológica. Podemos verlo, por ejemplo, en un artículo en el que comenta los supuestos paralelismos de los sucesos de Casas Viejas y los acontecimientos de Barcelona en 1909. Portavoz de la interpretación que la derecha monárquica hizo del cruel desenlace

410 MAURA, Honorio, ...*Con, de, en, por, sin, sobre, tras el sentido común. Reflexiones de un aprendiz de político*. Madrid, 1933, pp. 9-11

411 “Carta de Honorio Maura a su hija Isabel”, Madrid, 7 de marzo de 1931. Fondos Complementarios N°10, Miguel Maura, 1930-1944. Archivo Histórico de la Fundación Antonio Maura (AHFAM). El subrayado es del remitente de la carta.

412 “Carta de Miguel Maura a Honorio Maura”, marzo de 1931. Fondos Complementarios N°10, Miguel Maura, 1930-1944. (AHFAM).

413 Ibidem.

del episodio de Casas Viejas en la que se achacaba toda la responsabilidad a Azaña, Honorio defenderá la determinación de su padre en 1909. Para él, la actuación de éste fue irreprochable ya que consistió únicamente en no concederle el indulto a un hombre condenado a muerte por un tribunal “impecablemente constituido.”⁴¹⁴ Pero es en el asunto de la autonomía de Cataluña en el que recurrirá en más ocasiones a la memoria de su padre. Honorio Maura, al igual que otros comentaristas monárquicos, consideraba que el Estatuto de Autonomía de Cataluña era un peaje que los nacionalistas habían impuesto a los republicanos a cambio de su participación en el Pacto de San Sebastián. Desde esta óptica, Miguel Maura, como participante en la conspiración contra la Monarquía, tenía una enorme responsabilidad. Honorio evoca en sus colaboraciones periodísticas el punto de vista de Antonio Maura, que había sido partidario de una cierta descentralización administrativa igual para todas las regiones de España pero sin quebrantar la unidad del Estado. En uno de sus artículos lanza un claro reproche a su hermano recordando unas palabras extraídas de un discurso de su padre en 1907:

Mientras yo aliente y pueda, jamás logrará un Gobierno sacar una ley que mutile eso (la soberanía de la patria). Si yo tengo la fortuna de tener a mis hijos al lado en mi lecho de muerte, yo les diré que servirán más a la patria combatiendo eso que derramando su sangre en la frontera⁴¹⁵

También se aprecia en el prólogo a su compilación de artículos que, para Honorio Maura mantener limpio el apellido de su padre, “una obligación sagrada (...) para con la memoria de quien nos dio a los dos el ser”,⁴¹⁶ fue uno de los motivos por los que decidió asumir responsabilidades políticas. Como el autor explica en ese mismo prólogo, la disidencia de su hermano no fue la única razón de su decisión de cumplir “un deber de buen español” y abrazar la militancia.⁴¹⁷ La caída de la Monarquía y los acontecimientos de mayo de 1931 le hicieron reaccionar. Honorio Maura utilizará el tono de *autocrítica de clase*, del que hemos hablado en la introducción de este capítulo, que puede percibirse en muchos de los escritos salidos de plumas monárquicas por aquellas fechas: “yo era, como éramos la mayoría, un ciudadano tibio y apático de esta España alegre y confiada”;

414 MAURA, Honorio, “Veinticuatro años después”, *ABC*, 18/3/33 en ...*Con, de, en, por, sin...* op. cit., pag. 172

415 MAURA, Honorio, “Seamos justos”, *ABC*, 1/7/32 en *Con, de, en, por, sin...* op. cit., pp.101-102. La referencia parece una premonición de su propia muerte que se producirá en el Fuerte de Guadalupe, muy cerca de la frontera con Francia, en 1936. También pueden verse alusiones a Antonio Maura en relación a este mismo tema en otros artículos de este mismo libro recopilatorio; por ejemplo: “Realidades”, pp. 107-110

416 MAURA, Honorio, *Con, de, en, por, sin...* op. cit., pag. 11

417 Idem, pag. 7

“cobardía momentánea” causada por “el entumecimiento ciudadano de tantos años de apatía suicida” permitió que los acontecimientos se sucedieran de forma vertiginosa ante la inacción de los monárquicos.⁴¹⁸ Estas mismas reflexiones y el mismo tono autocrítico aparecen con frecuencia en sus artículos periodísticos entre 1931 y 1933.⁴¹⁹

Las actuaciones políticas de nuestro autor empezaron muy poco después del 14 de abril de 1931. Juan Ignacio Luca de Tena explica en sus memorias que Honorio fue su compañero inseparable en la fundación del Círculo Monárquico Independiente y en los contactos con el rey exiliado.⁴²⁰ Podemos suponer, por esta razón, que los primeros pasos del dramaturgo en cuestiones políticas se dieron en el ámbito monárquico liberal del diario *ABC*. De hecho, la mayoría de los artículos de esos primeros meses muestran un tono suavizado y, en cierto sentido, conciliador. Así por ejemplo, otorga a la izquierda republicana un españolismo tan auténtico como el que pueda encontrarse en las filas monárquicas, sin utilizar todavía el término *antiespaña* para referirse a ella, como hará más adelante. Así mismo, el enemigo político no es todavía un ente malintencionado, sino que prefiere hablar de “equivocaciones”, haciendo extensible a otros republicanos su interpretación de la evolución política de su hermano Miguel.⁴²¹

El tono de sus artículos cambiará hacia 1933 y se irá haciendo decididamente radicalizado dejando ver un apartamiento de la línea editorial del diario. En este sentido, Honorio Maura fue uno más de los colaboradores del *ABC* que escribía desde una óptica antiliberal más afín a Acción Española, asociación a la que pertenecía. Esta deriva está patente en fechas tempranas en sus artículos publicados en la prensa más estrechamente relacionada con el grupo monárquico radical. En la revista femenina *Ellas* publica en marzo de 1933 un artículo en el que defiende “el fascio” como única arma frente al marxismo. El autor se basa en los ejemplos de Italia, Alemania y Portugal y alienta la idea de que España en el futuro integrará esa lista de países.⁴²²

Parece probable que Honorio Maura participara muy pronto en las conspiraciones antirrepublicanas. Según relata Manuel Azaña, en un Consejo de Ministros celebrado a mediados de septiembre de 1931, Miguel Maura, en aquel entonces ministro de gobernación, señala a su hermano Honorio como uno de los muchos monárquicos que

418 Idem, pp. 8-9

419 Se puede ver en también en “El caudillo”, pp. 23-25; “Ni tanto, ni tan calvo”, pp. 71-74; “Para las derechas”, pp. 87-88 en MAURA, Honorio, *Con, de, en, por, sin...* op. cit.

420 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Mis amigos...* op. cit. pag. 110

421 Se puede ver en algunos artículos: MAURA, Honorio, “Las clases conservadoras y la República” (*ABC*, 21/1/32) pag. 20; “Panorama Político”, (*ABC*, 28/12/32), pag.138 ambos en *Con, de, en, por, sin...* op. cit.

422 MAURA, H. “¡Marrullerías, no!” (*Ellas*, 5/3/33) en *Con, de, en, por, sin...* op. cit., pp. 163-164

contribuían a financiar movimientos sediciosos contra la joven República. Meses más tarde, a raíz de los sucesos de agosto de 1932, el dramaturgo fue detenido y encarcelado, como muchos de sus compañeros monárquicos.⁴²³

El grueso de las actuaciones políticas de Honorio Maura se enmarcan en el ámbito de Renovación Española. En esa organización formó parte como vocal de su junta directiva, constituida en febrero de 1933. En las elecciones de noviembre del mismo año salió elegido diputado por Pontevedra, provincia en la que no tenía ningún vínculo personal.⁴²⁴ En 1934 Honorio Maura fue un elemento fundamental en los movimientos políticos que dieron lugar al Bloque Nacional, en la redacción de cuyo manifiesto participó.⁴²⁵

A juzgar por las crónicas parlamentarias del *ABC*, Honorio Maura fue un diputado activo, especialmente a partir de octubre de 1934. Sus actuaciones parlamentarias se concretaron sobre todo en una oposición frontal a los indultos de los responsables de los acontecimientos de Asturias y a la autonomía de Cataluña. Sobre este asunto defenderá, a finales de noviembre de 1934, una iniciativa parlamentaria a favor de la suspensión del Estatuto. En su discurso volverá a invocar, como referente, el antiautonomismo político de Antonio Maura.⁴²⁶

Las colaboraciones del dramaturgo en el *ABC* de aquellos meses reflejaban sus inquietudes como diputado y militante de Renovación Española. Para entonces el tono de muchos de sus artículos, en particular los relacionados con los acontecimientos de octubre del 34, eran verdaderamente exaltados y en ellos comenzará a utilizar términos como *antiespaña* para referirse a los republicanos a quienes él y sus correligionarios consideraban el ariete de la revolución en España. Frente a la República democrática, que cataloga como una experiencia de consecuencias nefastas, Honorio Maura se muestra desde 1934 abiertamente antiliberal y antiparlamentario y, en la misma línea del manifiesto del Bloque Nacional, comienza a plantear la idea de una dictadura. En sus artículos está también presente la crítica a los planteamientos y a los movimientos políticos de Gil Robles, de cuyo monarquismo duda pero al que recuerda continuamente la mano tendida de los monárquicos si alguna vez decidiera salir de su error.⁴²⁷

423 GONZALEZ CALLEJA, Eduardo, *Contrarrevolucionarios...* op. cit., pp. 42 y 104

424 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...*, op. cit., pp. 140 y 145

425 Idem, pag.199. VEGAS LATAPIÉ, Eugenio, *Memorias...*, op. cit., pag. 274

426 “El ambiente de la Cámara es hostil a la continuación del Estatuto de Cataluña”, *ABC*, 30 de noviembre de 1934, pag.17; GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...*, op. cit., pag. 191

427 Para el tono exaltado frente a los acontecimientos de octubre del 34 pueden verse: “Un deber urgente”, *ABC*, 26 de octubre de 1934, pag.16 y “De matones a plañideras”, *ABC*, 28 de octubre de 1934, pag.15.

Para el antiparlamentarismo: “Convivencia”, *ABC*, 18 de mayo de 1935, pag. 3 y “Lecciones de la

Uno de los temas que más preocupa a Honorio Maura es la reforma agraria. En sintonía con el pensamiento reaccionario, defendía la agricultura como la más valiosa fuente de riqueza en la que podía basarse el desarrollo económico español. Para él, el campo era el lugar en el que se fraguaban los auténticos sentimientos nacionales y cristianos, frente a la disolvente y corruptible vida urbana. Sus artículos reflejan una visión idealizada del campo y de los campesinos a los que se refiere con paternalismo, haciéndolos poseedores de una moral sólida basada en la bondad, el tesón, el trabajo y la querencia de la paz. Esos valores, imperantes sobre todo en Castilla, le parecen un seguro valladar contra el “odio de clases que se engendra en Amsterdam y en Moscú.”⁴²⁸ En ese idílico remanso de paz, la llegada de la República había hecho verdaderos estragos:

Pero un día llegaron al burgo unos hombres de ciudad (...) Hablaban de incultura y de esclavitud, de reivindicaciones y de sindicación (...) De que las tierras podrían ser suyas (...) y suyos el dinero y las casas de los ricos; y suyos la buena vida, y la holganza, y el derroche... Y entonces fue cuando de verdad empezaron a pudrirse los burgos. Y huyó de ellos la paz, que era su mayor tesoro...⁴²⁹

Honorio Maura considera innecesaria una reforma agraria. Para él, el latifundio había funcionado, desde el punto de vista económico y social, como una maquinaria perfecta a lo largo de los tiempos. En sus artículos defiende la gestión de los grandes propietarios y en especial de los que pertenecen a la aristocracia. Piensa que, salvo contadas excepciones, los grandes de España siempre habían sido mejores patronos que los burgueses y magnánimos con los colonos, a cuyas condiciones solían amoldarse: “por esplendidez atávica, por cariño a los servidores que de generación en generación se suceden en las tierras (...) el noble español es el amo ideal para el colono”⁴³⁰

Especialmente vehemente se muestra el autor a la hora de juzgar la labor de Manuel Giménez Fernández, ministro de agricultura durante algunos meses entre 1934 y 1935. La particular visión de la reforma agraria del ministro de la CEDA recibió por parte de Honorio Maura toda suerte de violentos calificativos. En un artículo de diciembre de 1935 el ya exministro era calificado de “ministro funesto”, “azote del labrador” y “apóstol de los vagos disfrazados de yunteros”, en clara referencia a la polémica Ley de Protección a los

experiencia.” *ABC*, 6 de junio de 1935, pag. 3; este último es interesante para su opinión sobre Gil Robles y también: “Derechas e izquierdas” *ABC*, 4 de septiembre de 1935, pag. 3

428 MAURA, Honorio, “Cuesta abajo” (*ABC*, 25/7/33) en *Con, de, en, por, sin...* op. cit., pag. 234

429 MAURA, Honorio, “Un mal fisonomista” (*ABC*, 6/5/33) en *Con, de, en, por, sin...* op. cit., pag. 189. El artículo es, sobre todo, una crítica a la expresión *burgos podridos* utilizada por Azaña para referirse al triunfo de las candidaturas agrarias en las municipales parciales de abril de 1933.

430 MAURA, Honorio, “En defensa de la nobleza” (*ABC*, 6/5/32) en *Con, de, en, por, sin...* op. cit. pag. 64

Yunteros.⁴³¹ Los calificativos vertidos en este artículo no eran nuevos para Giménez Fernández. El ministro tuvo que oír en las Cortes a la derecha monárquica y a los miembros más derechistas de su propio partido criticar sus proyectos de la forma más dura e insultante y ver como se dudaba de su valía como ministro. A estas voces críticas en las Cortes se unió la de Honorio Maura, que llegó a protagonizar un enfrentamiento verbal con el ministro en el que incluso tuvo que intervenir el propio Gil Robles para aplacar los ánimos.⁴³²

El 18 de julio de 1936 Honorio Maura se encontraba en Zarautz veraneando con su familia. Pocos días después fue detenido por nacionalistas vascos y conducido a la cárcel de San Sebastián desde donde sería trasladado semanas más tarde, después de muchas vicisitudes, al fuerte de Guadalupe en Fuenterrabía, muy cerca de la frontera con Francia. Allí, junto con otros destacados monárquicos, fue fusilado el 4 de setiembre de 1936 por un grupo de anarquistas. Unas horas más tarde el fuerte era tomado por el Requeté.⁴³³

4.2. El prólogo de la obra

Honorio Maura estrena *El príncipe que todo lo aprendió en la vida* el 21 de abril de 1933 en el Teatro Victoria de Madrid. La comedia es principalmente una reflexión genérica sobre la monarquía y sobre las características del monarca. Además de esa vertiente teórica, Maura quiso que una parte de su obra, concretamente el prólogo, se relaciona directamente con las circunstancias de la caída de la Monarquía de Alfonso XIII. El significado principal de la obra y el contexto político en el que la escribe corresponde analizarlos en otra parte de este trabajo. El prólogo se relaciona con el tema que nos ocupa y, por tanto, se abordará en el presente apartado por lo que el análisis de esta obra quedará seccionado en dos partes.

Como en las obras que se han analizado con anterioridad, los últimos momentos del reinado de Alfonso XIII se reviven en el escenario protagonizados por la realeza de un lugar imaginario llamado Arcadia. En este caso el rey de ficción será un vivo reflejo del monarca destronado en la realidad. No en vano, de los autores que hemos analizado, Honorio Maura era el que más intimidad tenía con el monarca español.

El prólogo de *El Príncipe que todo lo aprendió en la vida* tiene un doble cometido. Por un lado representa el acontecimiento político que desencadena los hechos

431 MAURA, Honorio, "El milagro", *ABC*, 4 de diciembre de 1935, pag. 16

432 GIL ROBLES, José María, *No fue...*, op. cit., pag. 175

433 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Mis amigos...*, op. cit. pp. 112-113

desarrollados en el resto de la obra; cumple, en este sentido, la función de plantear la trama de la misma. Por otro lado, es el momento de máxima identificación entre los sucesos que ocurren en la Arcadia imaginaria y en la España real. Mientras en el resto de la obra Maura plantea un problema genérico, extrapolable a todas las monarquías derribadas, los hechos del prólogo son tan parecidos a los ocurridos en España el 14 de abril de 1931 que a ningún espectador teatral de la época le pasaría desapercibida esa similitud. Podríamos afirmar que, aunque conectado con el resto de la comedia, el prólogo constituye una obra en sí misma dotada de muchos detalles y matices destinados a ilustrar, a modo de reportaje, la caída de la Monarquía.

La única diferencia entre la llegada de la Segunda República española y la llegada de la República de Arcadia es que, en esta última, ha habido derramamiento de sangre. Una parte del Ejército ha intentado, sin éxito, sostener la permanencia del régimen. Norberto II, el rey de Arcadia, informado de la debilidad de su posición, ordena enarbolar bandera blanca para evitar “un sacrificio inútil” de sus valerosos soldados.⁴³⁴ La actitud del monarca de Arcadia es la misma que la relatada por Cortés Cabanillas en sus obra sobre el final de Alfonso XIII y que aparece resumida en estas palabras atribuidas al monarca español: “Si yo me quedo aquí esta noche, tengo que hacer una represión, que (...) supondría derramamiento de sangre, al cual yo soy incapaz de llegar porque me llamarían Rey cruel y sanguinario.”⁴³⁵

Norberto II es un monarca joven de unos treinta y cinco años, diez menos que Alfonso XIII en 1931, dotado de un gran carácter y unas férreas cualidades morales. Ante las circunstancias adversas, Norberto mantiene la calma. No pierde la cortesía pero es capaz de decir con aplomo lo que piensa de sus ministros. Se enfrenta a su destino y toma sus últimas decisiones con naturalidad, valentía y seguridad. El autor hace ver en algún momento del prólogo que esos rasgos de carácter se deben a la naturaleza misma del rey por el hecho de serlo, algo sobre lo que nos extenderemos en otro momento. El rey mismo exclama ante un miembro de la corte que le advierte sobre los peligros del “pueblo desencadenado”: “¡Bah! Nosotros jugamos con la muerte desde que nacemos; ya estamos acostumbrados”.⁴³⁶ Una descripción, la de Norberto, que coincide con la idea que la derecha monárquica se había hecho del carácter de Alfonso XIII y que hemos visto reflejada, de uno u otro modo, en las obras teatrales analizadas hasta ahora:

434 MAURA, Honorio, *El príncipe que todo lo aprendió en la vida*, Madrid, La farsa, junio de 1933, pag. 9

435 CORTÉS CAVANILLAS, Julián, op. cit., pag. 227

436 MAURA, Honorio, *El príncipe...*, pag. 12

Nunca en momentos tan angustiosos y difíciles como aquellos en que se hunde un Trono y la multitud ruge ante el Alcázar, se pudo dar un tan alto ejemplo de serenidad y entereza como el que ofreció este *dandy* familiarizado con el peligro (...). El temple de su espíritu – forja de la raza– desafió la adversidad con un gesto severo y digno, que le permitió no sentir altiveces, pero tampoco humillaciones.⁴³⁷

Honorio Maura plantea en la comedia otra de las cuestiones que la derecha monárquica sugirió en su interpretación de los hechos ocurridos en España en vísperas de la República: la supuesta incapacidad, mala voluntad o falta de valentía de algunos ministros. El autor caracteriza a los ministros de Arcadia de tal manera que la rectitud moral y el aplomo del rey crecen ante la mezquindad de aquellos. El talante de Norberto II contrasta con el nerviosismo de un presidente del gobierno que, aunque de mayor edad, se muestra inseguro, tembloroso y, en definitiva, incapaz de ocultar su sentimiento de culpabilidad ante los acontecimientos. El ministro del interior, que se ha rendido sin oponer la mínima resistencia, parece el trasunto de Romanones, ministro de Hacienda en el último gobierno de la Monarquía, que, según Alcalá Galiano, se dejó invadir por el miedo tras una entrevista con el comité revolucionario en la que buscaba una salida negociada:

El «chantaje», la amenaza de la revolución sangrienta ha cohibido el ánimo de Romanones como al hombre nervioso a quien se agita. «¡Fuego!» ¡La casa está ya ardiendo! ¡No queda un minuto que perder! Y el ministro tan crédulo a pesar de su viveza, cree cuanto se le dice sin tomarse la pena de comprobarlo y sale descompuesto, sintiendo el pánico invadirle.⁴³⁸

Honorio Maura salva de la quema al ministro de la Guerra de Arcadia, el general Ailotis, que hasta el último momento muestra valentía y determinación. La misma determinación que, según Alcalá Galiano y Cortés Cabanillas, habían mostrado los ministros Juan de la Cierva y Gabino Bugallal así como el general Cavalcanti, únicos partidarios de hacer frente al movimiento republicano. En suma, en Arcadia, mientras el ministro de interior se ha rendido y el presidente del gobierno se muestra cobarde, agitado e indeciso, el ministro de la guerra declara cuales son sus intenciones una vez que todo se ha derrumbado: “Yo con permiso de vuestra majestad, me quedaré aquí hasta el fin (...) y luego Dios dirá.”⁴³⁹

Las recriminaciones de Norberto II a sus ministros son duras como lo son también los reproches de una de las damas de la reina: “Vosotros tenéis la culpa de todo. Nos habéis vendido”.⁴⁴⁰ Esa palabras y las miradas de desprecio a los ministros, reseñadas en las

437 CORTÉS CAVANILLAS, Julián, op. cit., pp. 225-226

438 ALCALÁ GALIANO, Álvaro, op. cit., *Acción Española*, t.III, nº16, 1 de agosto de 1932, pag. 364

439 MAURA, Honorio, *El príncipe...*, pag. 14

440 Idem., pag.11

acotaciones, simbolizan los reproches de los miembros de la corte de Alfonso XIII vertidos hacia Romanones y otros miembros del gabinete cuando, tras el último Consejo de Ministros, conocieron que la decisión del Rey era ya irreversible.⁴⁴¹ El autor no olvida incluir la referencia a los pocos nobles leales que se encontraban en palacio para despedir a los reyes, elemento al que Joaquín Calvo Sotelo había hecho también mención en *El rebelde*. Tampoco omitió las alusiones a las “turbas cada vez más envalentonadas e insolentes” difícilmente contenidas por la guardia real.⁴⁴² Episodios todos ellos que también se describieron con profusión de detalles en *La caída de un trono* y en *La caída de Alfonso XIII*.

Como se ve, el prólogo es una representación, con algunas variantes, de lo ocurrido en el Palacio Real de Madrid el día en el que fue proclamada la Segunda República. El autor no quiso omitir ningún detalle y, en particular, nada que le sirviera para ensalzar lo que la derecha monárquica consideró la impecable conducta de Alfonso XIII el día de su destronamiento. Es cierto que el episodio de los últimos momentos de la monarquía de Arcadia es clave para el desarrollo del resto de la obra pero también lo es que tantas similitudes son un intento de escenificar, de un modo intencionado, lo ocurrido en España dos años antes del estreno.

En las tres obras que se han analizado es evidente que la visión de los autores coincide con los relatos que la derecha monárquica había construido de las diversas circunstancias que estaban implícitas en la caída del régimen. La propaganda republicana, que había hecho mella en los elementos más jóvenes de las clases elevadas, la irresponsabilidad de gran parte de la nobleza y, entre ella, de un sector de la propia aristocracia palaciega, la ceguera y la irresponsabilidad de muchos políticos monárquicos, las vacilaciones y la cobardía de ciertos ministros eran, en los ambientes monárquicos, las causas inmediatas que habían precipitado el final del régimen. Los autores teatrales no hacen sino contribuir a extender esas ideas amplificando su impacto desde las tablas. En realidad, actúan como transmisores de un magma ideológico que ha convertido ya en tópico entre las derechas antirrepublicanas algunas de estas cuestiones. Con la recreación de unos hechos concretos pretenden también, sin duda, provocar una especie de catarsis en los espectadores contribuyendo a expandir la *autocrítica de clase o de grupo* de la que se ha hablado y moviendo a aquellos que pudieran sentirse culpables a la contrición y al

441 ALCALÁ GALIANO, Álvaro, op. cit., pag.369 y CORTÉS CAVANILLAS, Julián, op. cit., pag. 223

442 MAURA, Honorio, *El príncipe...*, pag. 17

arrepentimiento. De la misma manera que Vigón, al comentar en *Acción Española* la publicación de *La caída de un trono* de Álvaro Alcalá Galiano, arrojaba la idea de que su lectura debía llevar al “examen de conciencia” de los lectores,⁴⁴³ la representación de las obras teatrales debía mover al público a la autocrítica. La vertiente moralizante de las obras tenía la finalidad de conseguir y extender lo más posible un propósito de enmienda de la sociedad española.

443 VIGON, Jorge, op. cit., pag. 333

CAPÍTULO 3: LA NATURALEZA DE LA MONARQUÍA A TRAVÉS DE LAS OBRAS

1. ACCIÓN ESPAÑOLA Y EL CONCEPTO DE MONARQUÍA

La monarquía como forma de gobierno es quizás el tema tratado con mayor profundidad en las obras teatrales seleccionadas. Los autores dan a esta cuestión un enfoque muy emparentado con los presupuestos defendidos y divulgados por los ideólogos de Acción Española. No es por casualidad que todos ellos tengan una relación más o menos directa con la asociación cultural, la revista y el proyecto político vinculado a ambas. José María Pemán es el más cercano a Acción Española. Su actividad como dramaturgo era, en gran medida, una prolongación de su intensa labor de propagandista, teórico y colaborador de la revista. A su pluma se debe alguno de los artículos más esclarecedores sobre las concepciones políticas del grupo monárquico. Honorio Maura, aunque no escribió para *Acción Española*, desarrolló una intensa actividad política como diputado de Renovación Española. Sus artículos del *ABC* se encuentran más apegados a la actualidad y carecen, en la inmensa mayoría de los casos, de profundidad teórica pero tanto en ellos como en la obra teatral que será analizada en este capítulo podemos ver la influencia del pensamiento desarrollado por la sociedad monárquica. Por último, Mariano Tomás no ejerció la militancia política ni se encontraba entre los colaboradores de la revista. Sus artículos, poemas y novelas cortas aparecían fundamentalmente en las publicaciones de Prensa Española. Su tono como escritor era más bien lírico con un enfoque muy subjetivo pero en sus colaboraciones se detecta una creciente inclinación hacia la ideología monárquica radical que acabará llevándole a firmar el manifiesto del Bloque Nacional.

Los monárquicos reaccionarios vincularon su idea de la monarquía a una elaboración doctrinal del nacionalismo español. En ella estaban presentes elementos del pensamiento tradicionalista que acabaron poco a poco conjugándose con aportaciones foráneas de la derecha radical europea y, en particular, con las de los intelectuales de

Acción Francesa. Las ideas sobre la monarquía de los autores de Acción Española no son homogéneas. En ellas se pueden apreciar algunos matices diferentes como diferente era también la procedencia de las mismas. Además, la creciente radicalización de los monárquicos alfonsinos se puede percibir en el cambio de sus ideas que se irán encaminando hacia el caudillismo a partir de finales de 1934. Las obras teatrales recogerán esos cambios ideológicos.

Según González Cuevas, una de las finalidades de Acción Española fue desarrollar un concepto de nación.⁴⁴⁴ Emparentado con el nacionalismo orgánico que eclosionaba en las derechas europeas, el nacionalismo español que perfilaban los intelectuales monárquicos buscaba elementos que facilitaran la conexión del presente con el pasado y que permitiera crear un discurso apropiado para ser incluido en los proyectos políticos del futuro. El catolicismo fue el factor fundamental en esa construcción teórica. Basándose en una concepción providencialista de la historia de España, los monárquicos pensaban que el sentido de la existencia nacional residía en la misión asignada a España de ser no solo la depositaria de los valores de la Iglesia de Roma, sino un vector fundamental en la expansión del catolicismo por el mundo. Cuando España había actuado cumpliendo los cometidos para los que había sido destinada, se habían conocido los más gloriosos momentos de auge y desarrollo material y espiritual. Toda la sociedad se había cohesionado con el único objetivo de extender la fe católica actuando como un ente orgánico que operaba en una misma dirección.

Ese ideal histórico que los miembros de Acción Española proponían como modelo era el que se había iniciado durante el reinado de los Reyes Católicos desarrollándose en los siglos XVI y XVII. Como se verá a continuación, varias de las obras teatrales utilizarán esa época para proponer modelos de gobierno y actuación frente a lo que consideraban erróneo. El liberalismo, la democracia y la república eran el preludio de la revolución que interpretaban como la anarquía, el desgobierno, la ausencia de cohesión social y la descomposición nacional. El futuro debía pasar por volver al camino recto que España había abandonado en el siglo XVIII cuando una dinastía foránea y contaminada había alejado a la nación del cometido para el que estaba destinada.

Así pues, el catolicismo era el factor fundamental de esta construcción ideológica. Los intelectuales monárquicos realizaron “una instrumentalización política del catolicismo”⁴⁴⁵ que les permitió no solo conectar el pasado con el presente, sino convertirlo

444 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española...*, op. cit., pp. 354-355

445 QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro y DEL ARCO BLANCO, Miguel Angel,

“Introducción. Soldados de Dios y apóstoles de la patria en la Europa de entreguerras” en QUIROGA

en un horizonte para los proyectos de futuro que debían pasar por la recuperación de ese perdido sentido católico inherente a la nación española.

El concepto de monarquía se encuentra muy ligado a este entramado teórico ya que era la forma de gobierno que había apoyado y dado cobertura económica e institucional al proyecto de expansión evangelizadora. Pero la reivindicación de la monarquía en las páginas de *Acción Española* tenía un contenido ideológico de mayor calado. Como críticos de la Ilustración y defensores de una ideología contrarrevolucionaria, los autores de la revista se oponían frontalmente al contractualismo como origen y legitimación del poder. El hombre había sido creado como un ser social y, a tenor de esta condición y de un modo natural, se había ido organizando en diversos agregados con una estructura jerárquica. Desde la familia, la entidad social más básica, hasta el Estado, la más compleja, la sociedad funcionaba como un ente orgánico y piramidal cuyo desempeño dependía de que cada individuo cumpliera su cometido. Esta maquinaria potencialmente perfecta era inherente al ser humano y, como él, tenía su origen en la voluntad de Dios. La monarquía era, en este entramado, la forma en la que el Estado se organizaba de manera natural pues reproducía la organización familiar patriarcal, célula básica de cualquier sociedad. Desde este punto de vista, el Estado debía constituirse como una familia o, más en concreto, como una familia de familias en la que el poder se ejercía de forma vertical, de arriba a abajo, y en el que el concepto de libertad individual no tenía cabida.

Este concepto patrimonial de la monarquía estaba tomado del tradicionalismo clásico del que la mayoría de los miembros de Acción Española, en esta y en otras cuestiones, se reconocían deudores.⁴⁴⁶ En términos generales, lo que se propone es una versión idealizada de la monarquía medieval. Aunós, en un artículo publicado en la revista, describe la monarquía medieval, también denominada monarquía cristiana, como un compendio de perfecciones y la diferencia del cesarismo del mundo antiguo, de la monarquías absolutas posteriores al siglo XVI y de las monarquías constitucionales. Las monarquías cristianas, nacidas “como fruto natural de las necesidades espirituales y materiales del conjunto humano (...) elaboradas lentamente, como todas las grandes obras perdurables” llevan intrínsecamente aparejado el concepto de constitución. Aunós lo define como “una ordenación social, moral y jurídica superior al Soberano, y contra la que este no puede atentar, sin daño para sí mismo y la colectividad que rige”.⁴⁴⁷ La constitución se cifra

FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro y DEL ARCO BLANCO, Miguel Angel (eds.) *Soldados de Dios y apóstoles de la patria. Las derechas españolas en la Europa de entreguerras*, Granada, Comares, 2010, pag. XIX

446 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, op. cit., pag. 367

447 AUNÓS, Eduardo, “El concepto de monarquía y su evolución histórica”, *Acción Española*, t. XVII, nº

en un conjunto de normas e instituciones que el rey se compromete a respetar y que limitan su poder; un poder que tiene su origen en la divinidad en virtud de la cual el rey es reconocido como tal por sus pares. A esto se añade el hecho, fundamental para Aunós, de que las clases populares, organizadas corporativamente, pueden participar a través de cortes y parlamentos en decisiones fundamentales en el desarrollo del gobierno actuando también como límite del poder real.⁴⁴⁸ Para los monárquicos de Acción Española esa constitución implícita era la única y verdadera. Las monarquías constitucionales, derivadas del liberalismo y basadas en una consideración ascendente del poder, funcionaban, en el fondo, como repúblicas porque en ellas el rey había sido despojado de la soberanía que pasaba a residir en la nación.

Pedro Carlos González Cuevas señala que, en esa noción tradicional de monarquía, lo medieval subyace también en otro factor fundamental: la continuidad del poder a través de la perpetuación dinástica. El rey reúne en si dos conceptos ya que “es a la vez una persona privada y una corporación pública” y esta última característica pervive en la dinastía que está ligada a la nación por todo un entramado de leyes escritas o consuetudinarias.⁴⁴⁹ La muerte del rey significa la muerte de la persona privada y su sucesor mantiene viva la faceta pública.

Sobre los anteriores conceptos básicos parecía haber acuerdo en los monárquicos de Acción Española sin embargo existían diversos matices. En el asunto de las limitaciones del poder real se pueden apreciar diferencias entre los autores vinculados al carlismo, Rodezno y, sobre todo, Víctor Pradera, y otros ideólogos monárquicos influidos por las ideas de Maurras entre los que destacamos a uno de nuestros autores teatrales, José María Pemán. Gonzalo Álvarez Chillida ha señalado esas diferencias al comparar dos obras publicadas en la revista monárquica. Una de ellas es una serie de artículos escritos por Víctor Pradera que fueron apareciendo en *Acción Española* desde 1932 con el título de *El Estado Nuevo* y que en 1935 fueron reunidos en un volumen con ese mismo título. El otro, *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno*, es quizás la mayor contribución doctrinal de José María Pemán en *Acción Española*. Este artículo se publicó a lo largo de ocho números de la revista entre agosto de 1934 y mayo de 1935 y salió a la luz como volumen también en 1935.

Según Álvarez Chillida, Pradera hace hincapié en las limitaciones del poder real. El rey es el representante de la soberanía nacional pero su poder se haya contrapesado por la

88, junio de 1936, pp. 417-418

448 Idem, pp. 420-421

449 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española...*, op. cit., pag. 372

Iglesia, las Cortes y el Consejo. Así mismo, el rey debe respetar las esferas de poder de otras entidades de organización social como los municipios las regiones o las instituciones de poder corporativo.⁴⁵⁰ La misma idea encontramos en Rodezno para quien el poder del monarca debe tener contenciones si no quiere parecerse al poder absoluto que, para él, representa la “negación de todo orden cristiano.” Rodezno piensa que el respeto a las libertades regionales y municipales es el mayor ejercicio de contención del poder real.⁴⁵¹

Frente a estos planteamientos, el discurso de Pemán introduce elementos que lo acercan a otros ámbitos de pensamiento más conectados con la derecha radical europea. Pemán dio a sus *Cartas a un escéptico* forma epistolar, simulando dirigir las a un integrante de la CEDA. Los artículos se publicaban en unos momentos de máxima beligerancia de los monárquicos alfonsinos hacia la formación de Gil Robles, cuando esta se encontraba apoyando en las Cortes al Partido Radical y muy próxima a conseguir carteras ministeriales en el gobierno de Lerroux. Con estas cartas Pemán cumplía uno de los objetivos que, desde su punto de vista, debía tener Acción Española: contribuir a construir una doctrina monárquica, adaptada a los nuevos tiempos, que rellenara el vacío existente en la formación teórica de las derechas españolas.

Según Chillida, en contraste con Pradera, Pemán no concreta el sistema de contenciones del monarca sino que pasa de puntillas sobre el mismo.⁴⁵² Lo cierto es que el dramaturgo se limita a mencionarlo mientras otorga mucha más importancia a lo que él mismo denomina contenciones de “orden moral.”⁴⁵³ Estas se identifican casi exclusivamente con la religión católica que, según el autor, moderó mediante confesores y teólogos el poder de los reyes del siglo XVI: “Nuestros reyes «absolutos» se hacían «relativos» al hincarse ante Dios o inclinarse ante sus representantes”.⁴⁵⁴ De acuerdo con el tradicionalismo, el autor hace una directa negación de la monarquía absoluta pero no vacila, a renglón seguido, en destacar sus cualidades contrastándola con la monarquía constitucional y la república. Según Pemán, las repúblicas, que habían surgido como reacción a las monarquías absolutas, hicieron desaparecer con las legislaciones laicas los límites morales del poder. Sin ellos “las Repúblicas se han manchado con enormes crímenes colectivos, insospechados en las Monarquías absolutas” siendo, de este modo,

450 ÁLVAREZ CHILLIDA, G., op. cit., pag. 370

451 RODEZNO, conde de, “Sentido español de la monarquía”, *Acción Española*, t. VII, nº 43, 16 de diciembre de 1933, pp. 632-633

452 ÁLVAREZ CHILLIDA, G., op. cit., pag. 371

453 PEMÁN, José María, “Cartas a un escéptico... (VII)” *Acción Española*, t. XIII, nº 74, abril de 1935, pag. 32

454 Idem pag. 33

más arbitrarias que aquellas.⁴⁵⁵ Así pues, mientras los pensadores carlistas reniegan de la monarquía absoluta y describen minuciosamente las instituciones que debían limitar el poder del monarca haciendo especial hincapié en las libertades regionales y locales, Pemán pone el acento en las cuestiones religiosas elogiando reiteradamente el sistema de las monarquías absolutas.

Las diferencias entre los autores carlistas y Pemán van más allá de los anteriores aspectos. Chillida ha señalado al analizar la evolución del pensamiento político de Pemán que en sus inicios como ideólogo durante la dictadura de Primo de Rivera sus planteamientos, recogidos fundamentalmente del tradicionalismo y del canovismo, se limitaba a constatar el hecho monárquico como algo natural ligado a la esencia de la nación española. La llegada de la República y el reto que supuso la creación del grupo y de la revista *Acción Española* forzó una evolución en su pensamiento. El autor comenzó entonces a buscar elementos de análisis y explicación que pudieran hacer de la monarquía un régimen viable y, como otros miembros de Acción Española, recurrió a Maurras.⁴⁵⁶ En las *Cartas a un escéptico* se puede observar la influencia del pensador francés. Siguiendo a Maurras, Pemán caracteriza a la monarquía como un poder único y continuo quedando esta última condición garantizada por la herencia. En contraposición, todo poder de carácter electivo es considerado republicano aunque reciba el nombre de monarquía. En la monarquía constitucional el rey, a pesar de mantener los principios de la herencia, no goza de un poder único porque ha perdido su soberanía que se diluye entre las instituciones que representan la voluntad popular.

Las cartas son, en gran medida, una defensa de las ventajas de ese poder único y hereditario frente a los intereses parciales que suponen los procesos electorales. En una verdadera monarquía el rey gobierna para todos y, en ese sentido, su poder es popular. Su identificación con la nación le hace preocuparse de los intereses de toda la sociedad. Por contra, en una democracia el presidente elegido se ocupa tan solo de los intereses de sus votantes puesto que su mayor objetivo es volver a ser reelegido. La reelección se convierte en el principal reto de los gobernantes que utilizan todo tipo de estratagemas para engañar al elector y poder así conseguir su voto.

Por otro lado, la herencia garantiza siempre el gobierno de los mejores. Los reyes han sido educados y preparados desde niños para ejercer el poder. Su infancia transcurre en contacto con la práctica política. Por ello son más idóneos que aquellos que llegan a las

455 Idem, pag. 34

456 ÁLVAREZ CHILLIDA, G., op. cit., pag. 367

altas magistraturas por elección sin haber tenido, en muchos casos, contacto alguno con el poder. El haber nacido y crecido en una estirpe de reyes garantiza que sea menor el margen en el que se mueve el azar a la hora de calcular las posibilidades de ser un mal gobernante. Frente a un universo de posibles futuros gobernantes movidos por la ambición y aun existiendo la posibilidad de que un rey no sea virtuoso, es más probable que un gobernante electo sea inmoral a que lo sea el descendiente de una estirpe virtuosa.

El intento de compaginar el pensamiento tradicionalista contrarrevolucionario con las doctrinas de Maurras dan a las *Cartas a un escéptico* una sensación de ambigüedad que, en ocasiones, parece buscada. Algunos de los argumentos de Pemán encierran ambivalencias, como la que le hace presentarse como un continuador de la Santa Alianza –“Los que luchamos todavía en Europa por la Monarquía frente a las Repúblicas liberales y masónicas, somos los últimos soldados dispersos de la Santa Alianza”⁴⁵⁷ y, a la vez, mostrarse simpatizante de los dictadores europeos con cuya elección democrática transige al ser considerada una forma de aclamación popular; una manifestación más de “un vibrante y tumultuario estado de opinión pública, diluido en el ambiente, que ha encontrado múltiples órganos de expresión: la prensa, la tribuna, el grito, la manifestación y el desfile.”⁴⁵⁸ Lo cierto es que Pemán no puede sustraerse al magnetismo que el totalitarismo tuvo para muchos miembros de Acción Española. Álvarez Chillida lo hace notar cuando destaca una frase del autor gaditano que no podía tener cabida en los discursos de Pradera o de Rodezno. Para Pemán la monarquía debía de ser “un poder ancho y totalitario, cargado de sustancia popular y nacional”⁴⁵⁹

En las cartas subyace una apología del caudillismo y una defensa de la dictadura como paso previo a la instauración monárquica. Esta última fue una idea abrazada por un sector cada vez mayor de los monárquicos en los meses en los que los artículos de Pemán fueron apareciendo en *Acción Española*. En ellos el autor menciona la figura histórica de Cisneros, sobre el que versará uno de sus dramas analizados en este capítulo, al que alude como un liberador y un reformador de la nación que puso todo su empeño en reforzar la alianza del monarca con el pueblo.⁴⁶⁰ Igualmente afirma, aludiendo veladamente a la situación española, que en los momentos difíciles

457 PEMÁN, José María, “Cartas a un escéptico... (VII)” op. cit., pag. 29

458 PEMÁN, José María, “Cartas a un escéptico... (V)” *Acción Española*, t. XII, nº 70, febrero de 1935, pag. 239

459 ÁLVAREZ CHILLIDA, G., op. cit., pag. 370

460 PEMÁN, José María, “Cartas a un escéptico... (VI)”, *Acción Española*, t. XII, números 72-73, marzo de 1935, pag. 416

el pueblo desdeña Cámaras y gobiernos y deja que a su espalda, (...) resuelvan los Reyes, o si no los tiene, las fuertes personalidades nacionales a las que, con plenitud de poderes, se entrega en esos instantes críticos.⁴⁶¹

Las cartas de Pemán debieron tener una considerable repercusión en los medios de la derecha monárquica. No podemos olvidar que, aunque *Acción Española* era una revista doctrinal, tenía cierta difusión y las ideas en ella defendidas se propagaban también mediante diversos medios como artículos en la prensa diaria, conferencias, mítines y otros actos políticos que llegaban con más facilidad a los estratos sociales menos cultos. El propio Pemán y los otros autores teatrales bebieron de esas ideas a la hora de escribir sus obras. Estas, al llegar a las tablas, aumentaban su repercusión y llegaban así a sectores que, por edad, por rol social o por pereza no tenían contacto con la letra impresa o los actos públicos. Se aprovechaba la vertiente de entretenimiento del teatro para que, igual que en un mitín, captara el voto de mujeres o indiferentes y creara un estado de opinión.

461 Idem, pag. 422

2. HONORIO MAURA Y *EL PRÍNCIPE QUE TODO LO APRENDIÓ EN LA VIDA* (II)

Entre el prólogo de *El príncipe que todo lo aprendió en la vida*, analizado en el anterior capítulo, y el resto de la obra hay una ruptura espacial y temporal que nos llevará desde el Palacio Real de Arcadia a un lugar en Suiza diez y ocho años más tarde. Mientras el prólogo describe el último día de la familia real de Arcadia antes de su expulsión, el grueso de la obra, conformada por tres actos, nos mostrará las consecuencias que esos hechos han tenido en los personajes y, lo más importante, como la deriva de esos personajes influirá decisivamente en el propio devenir histórico de Arcadia.

La comedia fue estrenada en el Teatro Victoria de Madrid el 21 de abril de 1933. Para entonces la República contaba con dos años de existencia y España había pasado por muchas vicisitudes. Si Honorio Maura recreó en el prólogo los últimos momentos de la monarquía española no fue porque hubiera una cercanía temporal a esos hechos, como ocurría en las obras analizadas en el apartado anterior. Maura revive los hechos reales con sus personajes de ficción porque necesita de esas circunstancias como punto de inicio de su trama y, si vuelve sobre ellos con gran fidelidad, no es solo para recordar al público la supuesta gravedad de los mismos, sino porque los considera imprescindibles para trazar el desarrollo de la comedia.

Desde el 14 de abril de 1931 hasta el 21 de abril de 1933 se habían producido cambios en la República española y la derecha monárquica había recorrido un camino intenso. El gobierno progresista comenzaba a mostrar síntomas de debilidad. Un sector de los socialistas se planteaba el abandono de la coalición de gobierno, descontento por lo que consideraba un ritmo lento en el cumplimiento del programa reformista. Dos días después del estreno, el 23 de abril, se celebrarían elecciones municipales parciales en aquellas localidades en las que por ley no se habían celebrado en abril del 31 al haberse presentado solo una candidatura. Los resultados mostrarán un retroceso de la izquierda. Los vientos comenzaban a soplar favorables para las derechas. Los esfuerzos de católicos y monárquicos empezaban a dar resultados y, aunque sus desavenencias doctrinales y estratégicas abrían brechas, la intensa labor de propaganda había conseguido estimular a una población de derechas que hasta entonces contemplaba los hechos paralizada entre el miedo y la sorpresa.

A principios de 1933, pocos meses antes del estreno de la obra, los monárquicos radicales abandonaban Acción Popular e inauguraban su propia formación, Renovación Española, que nacía como un partido estrictamente monárquico. Honorio Maura había

tenido un papel destacado en su fundación. Por otra parte, tan solo unas semanas antes del estreno nacía la CEDA, protagonista de un ascenso que le llevaría en poco tiempo a ser un partido de masas. El nuevo partido esgrimiría como programa un ultraconservadurismo católico y como estrategia la lucha contra el régimen republicano aceptando sus reglas del juego. El enfrentamiento doctrinal entre ambas formaciones se fue intensificando a lo largo de los meses siguientes y llegó a su punto álgido en 1934 y 1935. Para entonces la formación de Gil Robles iba desarrollando su estrategia para ocupar el poder mientras la derecha monárquica le reprochaba lo que consideraba una traición a su apoyo en las elecciones de 1933. De esa época de máximo enfrentamiento datan los artículos que Honorio Maura escribía para el *ABC*, mencionados en el capítulo anterior. De ésta época son también las *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno* con las que Pemán, usando la doctrina de Maurras, trataba de hacer valer las posturas puramente monárquicas frente el accidentalismo de la CEDA.

La obra que nos disponemos a analizar, aunque fue concebida y representada muchos meses antes de la publicación del largo artículo de Pemán, bebe de esas mismas fuentes doctrinales y tiene el mismo cometido: informar al público de los peligros que puede encerrar para una nación desechar la monarquía, su forma natural de gobierno.

Norberto II es el rey destronado de un pequeño estado imaginario llamado Arcadia que el autor sitúa en el sur de Europa, en algún recóndito rincón de los Balcanes. En el prólogo se narraba como un movimiento revolucionario le había llevado al destierro junto a la reina y a Cristian, el príncipe heredero, que contaba en aquel momento cinco años de edad. Este será el personaje principal de la trama.

En el primer acto Cristian ha crecido y se ha convertido en un apuesto muchacho de veintitrés años que vive en Suiza, a orillas del lago Lemán, con sus padres los reyes exiliados. Su padre ha intentado educarlo como un príncipe heredero pues no ha perdido la esperanza de una restauración monárquica en su país. Por eso el muchacho tiene un preceptor y no ha tenido ningún contacto con gente de su edad. Pero Cristian es, ante todo, un joven y siente una enorme curiosidad por el mundo exterior. Un día decide escaparse e ir a un *dancing* cercano donde conoce a una hermosa muchacha llamada Diana. Esta es la hija de un hombre de negocios muy rico de origen boliviano que ha hecho su fortuna con la cría de ganado vacuno. Diana viaja por Europa con su familia desde hace unos años y ha tenido una vida social intensa con experiencias que a Cristian le han estado vedadas. A pesar de sus diferencias ambos muchachos se enamoran.

Cristian es franco con sus padres y les habla de su relación con Diana pero estos se

oponen pues siempre habían pensado que, por el bien de la restauración monárquica de Arcadia, Cristian debía casarse con alguna princesa de la realeza europea. En contra de la voluntad paterna, Cristian se casará con Diana y, tras la repentina muerte de Norberto II, ambos deciden llevar una vida tranquila y trasladarse al campo. El joven príncipe se convierte así en un próspero burgués rural dedicado a la cría de ganado. En su hogar hay alegría y bienestar. La pareja ha tenido un hijo que ha venido a ampliar un grupo familiar en el que ya figuraba la reina viuda y el padre de Diana, cuya experiencia en el negocio del ganado es crucial para las empresas de Cristian.

Un día unos emisarios de Arcadia llegan a la hacienda para entrevistarse con Cristian. La patria ha pasado por muchos infortunios y el pueblo quiere volver a su antigua monarquía. La muerte de Norberto II ha convertido a Cristian en el heredero de la corona y los emisarios le ofrecen el trono. Cristian lo rechaza. Le gusta su tranquila vida burguesa. El recuerdo que tiene de Arcadia es amargo y se relaciona con el día en el que, en compañía de sus padres, tuvo que abandonar el palacio real mientras la guardia difícilmente contenía a las masas y sus gritos de desprecio. No, Cristian no será rey de Arcadia. Jamás borrará esos momentos de su mente. Quizás su hijo, que juega en un rincón de la escena con soldaditos de plomo ataviados con el uniforme de los hulanos de Arcadia, pueda serlo en un futuro.

Se pueden apreciar algunas similitudes entre la vida de Cristian y la vida del que fuera príncipe de Asturias y heredero de la corona hasta 1933, Alfonso de Borbón y Battenberg. Aunque este tenía veintiún años el 14 de abril de 1931 y el príncipe de ficción contaba con solo cinco en el momento de la caída del trono de Arcadia, el príncipe de Asturias había abandonado España en compañía de su madre y hermanos con un estado de salud tan precario que bien podía sugerir la misma fragilidad que un niño. Más tarde, al igual que Cristian, Alfonso de Borbón, en contra de la voluntad de su padre, se enamoró y posteriormente contrajo matrimonio con una muchacha perteneciente a la burguesía de un país latinoamericano. Esto, además de su delicada salud, fue la causa de la renuncia a sus derechos dinásticos, que se produjeron formalmente tres meses más tarde del estreno de la comedia de Maura. Estas similitudes entre ficción y realidad posibilitaban, sin duda, que las enseñanzas de la obra pudieran aplicarse al caso español y que surtieran mayor efecto las admoniciones sobre los peligros que encierran la rupturas violentas con las tradiciones y, en particular, con la monarquía.

En un artículo al que ya se ha hecho referencia, el conde de Rodezno advertía sobre estos peligros e, identificando nación y monarquía, afirmaba que:

una generación intermedia y amotinada, no tiene derecho a interrumpir la obra escalonada y lógica de generaciones anteriores y si lo hace (...) será produciendo el trastorno y la perturbación anárquica en la vida de la nación. Esto (...) puede hacerse extensivo en España a la institución monárquica.⁴⁶²

Honorio Maura parte de esa idea y nos ofrece la imagen del descalabro que una nación puede sufrir cuando se interrumpe su forma de gobierno natural. Todo el argumento encierra una concepción patrimonial de la monarquía y una identificación del rey con la nación. En el prólogo, mientras escucha los gritos enfurecidos de la muchedumbre que brama en su contra, Norberto II exclama: “¡Si supieran que en el fondo queremos lo mismo ellos y yo no gritarían tanto!”⁴⁶³ El rey se proclama intérprete de los deseos del pueblo identificándose con él. Esa fusión del monarca con la nación era una de las ideas básicas de los teóricos de Acción Española. José María Pemán lo expresaría en sus *Cartas a un escéptico*:

La Monarquía no deja, como la Democracia, el enganche entre el gobierno y la nación reducido a teóricos y brumosos sentimientos de ciudadanía, sino que, con más claro sentido realista, anuda uno y otra con fuertes lazos de común interés. Para el Rey, su egoísmo y su acierto son una misma cosa; su vida privada y su vida pública van por el mismo camino. El Rey y la Nación son el uno para el otro, y juntos se salvan o se pierden⁴⁶⁴

En la comedia los daños causados a la monarquía se extienden a la nación y, para subrayar esta identificación entre nación y monarquía, el autor establece un paralelismo entre los hechos políticos que afectan a Arcadia y los hechos que afectan al grupo familiar constituido por el rey y la reina desterrados y su hijo, el príncipe Cristian. Araujo Costa, comentando la consustancialidad entre monarquía y familia afirmaba que “La familia real ha de ser la cúpula, el remate, la clave, la síntesis de todas las familias del reino, organizadas a su imagen(...)”⁴⁶⁵ Honorio Maura, como si quisiera recoger ese principio, hace ver como la destrucción de la autoridad real significa el fin de la autoridad paterna. Los súbditos se rebelan contra Norberto II y todo el entramado de su autoridad se desmorona afectando también a su autoridad familiar. Cristian, desoyendo a su padre, se escapa de su casa para ir a un *dancing*, donde conoce a Diana. Luego contraerá matrimonio con ella desobedeciendo de nuevo la autoridad paterna que le ordena no dar la espalda a

462 RODEZNO, conde de, op. cit. pp. 631-632

463 MAURA, Honorio, *El príncipe...*, op. cit., pag. 17

464 PEMÁN, José María, “Cartas a un escéptico... (VI)” op. cit. pag. 419

465 ARAUJO-COSTA, Luis, “La monarquía como expresión de realidad”, *Acción Española*, t.X, nº 55, 16 de junio de 1934, pag. 16

sus responsabilidades como posible futuro rey.

El pueblo es siempre menor de edad para el rey de Arcadia. Justo antes de ser destronado, este le pregunta a Candiotis, jefe de la revolución: “sinceramente, ¿cree usted que el pueblo sabe alguna vez lo que quiere?”⁴⁶⁶ De igual manera responde, años más tarde, a su hijo que, con el argumento de sus veintitrés años, reclama la libertad de decidir su futuro: “Tu olvidas que para los padres, los hijos son siempre menores de edad”.⁴⁶⁷ Y los paralelismos continúan: el pueblo de Arcadia se ha dejado seducir por un movimiento revolucionario; Cristian se ha dejado conquistar por la vida, representada por los encantos de Diana. Baltasar, el preceptor de Cristian, se asombra de la conducta de su pupilo que acaba de rebelarse contra la autoridad de sus padres:

BALTASAR.- ¿Me permite, señor, que le diga que no es lo que yo esperaba de vuestra alteza?

CRISTIAN.- Te lo permito...

BALTASAR.- Entonces, ¿Por qué lo ha hecho?

CRISTIAN.- ¿Por qué?... ¿Por qué?...¿Por qué?... ¡Qué cosas preguntas Baltasar!... Pero no la viste el otro día, ¿di?... ¿no la viste? ¡Qué cara, qué ojos, qué cuerpo! ⁴⁶⁸

Todas las similitudes plasmadas por el autor son una forma de mostrar que, faltando la autoridad real, desaparece todo el sistema de autoridades que de él dependen. Si existe una consustancialidad entre monarquía y familia, el derrumbe de la monarquía supone también el derrumbe de la otra institución y, por ende, de toda la sociedad.

La actitud de Cristian es el resultado de la descomposición de la monarquía de Arcadia también en otro sentido. El príncipe se negará a asumir sus responsabilidades como heredero de la corona porque, para él, el reino de Arcadia no es, como para sus padres, un pasado que pueda recordar. Su memoria del reinado se limita al día en el que, siendo un niño de cinco años, tuvo que abandonar el Palacio Real entre los gritos y las amenazas de la muchedumbre que han quedado indelebles en su memoria. La continuidad del reinado se ha roto y Cristian no tiene ningún anhelo de alcanzar el trono porque es algo ajeno a él:

Vosotros –les dice a sus padres– habéis sido reyes unos años, los que sean, pero habéis sido reyes y vivís del pasado... Yo no tengo más pasado que la infancia triste y severa de un príncipe destronado (...).⁴⁶⁹

Un argumento parecido esgrimirá para negarse a recibir la corona que le ofrecen los

466 MAURA, Honorio, *El príncipe...* op. cit., pag. 14

467 Idem, pag. 34

468 Idem, pag. 39

469 Idem, pag. 37

embajadores de Arcadia algunos años más tarde:

Recuerdo (...) la impresión que me produjo la salida de Palacio, una noche fría entre los gritos de la muchedumbre... Una de esas impresiones que no se borran jamás, por mucho que se viva. Después vino el destierro(...). Después al ir creciendo, fui aprendiendo historia... pasada y presente... Y llegué a una conclusión... Los pueblos son a veces justos a veces injustos, pero siempre ingratos... (...) ⁴⁷⁰

Los ideólogos de Acción Española pensaban que, en la monarquía tradicional que propugnaban, la herencia era la garantía de que el poder se ejerciera con honradez y rectitud. Maurras, el teórico que mayor influencia ejerció en ellos respecto a estas cuestiones, sostenía que la forma de hacer que el monarca sienta el poder como su responsabilidad y lo ejerza debidamente era crear entre su estirpe y el poder un lazo vitalicio que lo hiciera suyo y de los suyos para siempre:

Que el bien público de Estado se convierta de este modo en el bien particular de su príncipe, que este herede el mando del mismo modo que hereda la sangre su riqueza mobiliaria e inmobiliaria (...) ⁴⁷¹

Frente al sistema electoral que hacía al Estado susceptible de caer en manos irresponsables o ignorantes de sus mecanismos, la anterior fórmula, al patrimonializar el poder, lo inmunizaba de las parcialidades y pasiones de la ambición humana. Para Maurras “amor e interés son una misma cosa” ⁴⁷² y el soberano ama a su nación lo mismo que el propietario ama a su hacienda.

La herencia del poder ininterrumpidamente, de generación en generación, convertía a su detentador en un profesional de la política. Antes de ostentar la corona el príncipe se preparaba toda la vida para ejercer esa función. Maurras y sus seguidores de *Acción Española* insisten en que, además de esa especial preparación, el príncipe, al habitar el palacio y rodearse de las cuestiones de gobierno desde su niñez, adquiriría las destrezas de la práctica con el trato cotidiano de los que ejercen el poder. Pemán lo expresaba de este modo:

Las lecciones de la Historia –esas lecciones tan ponderadas como maestras de la vida– son en la casa del Príncipe experiencias de familia: dolores, angustias y escarmientos próximos. El Príncipe respira desde que nace un ambiente que es a toda hora aprendizaje y enseñanza para su función. Porque el Rey es el único funcionario en el que el servicio no es actitud

470 Idem, pag. 59

471 MAURRAS, Charles, *Encuesta sobre la monarquía*, Madrid, Sociedad General Española de Librería 1935, pp. 97-98

472 Idem, pag. 101

pasajera enmarcada en horas de oficina, sino cotidiana realidad vital unida a todos sus actos⁴⁷³

La traumática ruptura de la monarquía en Arcadia desvinculó a Cristian de sus responsabilidades como heredero de diversos modos. Cristian recibía en el exilio una instrucción propia de un príncipe porque sus padres creían en una futura restauración pero, al salir de Arcadia, al cesar su padre de sus responsabilidades como soberano, el muchacho deja de tener contacto con el ambiente que Maurras y Pemán consideran esencial en la formación de un futuro rey. Por otra parte, la revolución supuso la ruptura del vínculo entre la nación y el rey y, por lo tanto, entre la nación y la estirpe de Norberto II. Cristian no siente amor por Arcadia porque no la identifica como algo suyo. La nación ya no es para el príncipe un patrimonio sobre el que tendrá responsabilidad en el futuro, sino que se ha reducido a una masa vociferante y hostil que le expulsó de su casa. Por eso no encuentra ninguna obligación moral que le impulse a asumir sus deberes como futuro gobernante. Prefiere su libertad individual a los imperativos a los que está destinada su familia y que su padre, inútilmente, trata de recordarle. La cadena se ha roto y Cristian no es capaz de encontrar su lugar.

Maura, que parece conocer muy bien los argumentos de Maurras, advierte con su comedia que una revolución encierra peligros peores que la expulsión de un rey y un cambio de gobierno. Advierte que la revolución puede significar la ruptura irreversible de los vínculos de una estirpe de gobernantes con una nación y que ese es un proceso peligroso que puede llegar a ser irreversible. Pero el autor no concluye la obra sin dejar un espacio a la esperanza. Maurras y sus seguidores creían en la existencia de un factor genético que garantizaba las destrezas de gobierno de un linaje: “El tipo de una raza de hombres ejercitada en el mando y consagrada a él, no es menos digno de ser tenido en cuenta que el tipo de una raza de caballos de carreras o de perros de caza.”⁴⁷⁴ Cristian, que ha desdeñado el poder y ya no tiene interés por su legítimo patrimonio, no ha perdido las maneras y el apresto de gobernante que ya había mostrado su padre en los momentos difíciles de su expulsión. En aquella ocasión, narrada en el prólogo, Maura nos describía un monarca equilibrado, valiente y digno. Las mismas características va a mostrar Cristian cuando llegan los emisarios de Arcadia en el acto tercero de la obra, mucho después de que rompiera con sus responsabilidades como príncipe heredero y abrazara la vida burguesa.

473 PEMÁN, José María, “Cartas a un escéptico... (IV)”, *Acción Española*, t. XI, números 66-67, 1 de diciembre de 1934, pag. 475

474 MAURRAS, Charles, op. cit., pag. 104

Mientras espera que entren en su despacho los enviados, el autor describe en las acotaciones como debe comportarse el actor:

Cristian queda solo en el cuarto de pie. Instintivamente, sin quererlo él, adopta la postura del rey que espera una audiencia. Hay en él algo de rigidez desacostumbrada (...), recordando el aplomo y la rigidez de su padre en el primer cuadro⁴⁷⁵

Aunque jamás ha ejercido el poder, aunque nunca en su vida adulta y consciente ha podido ver a su padre ejercer como rey, Cristian adopta de un modo instintivo algo que ha heredado y que no ha aprendido. El autor insiste sobre ello cuando Oscar, el hijo de Cristian, juega con soldaditos de plomo pintados con el uniforme de los hulanos de Arcadia. Maura hace ver así que el niño, que no ha tenido como su padre la amarga experiencia de ser expulsado de su patria, ha heredado el amor a Arcadia e, inconscientemente, se entrena para un futuro reinado jugando con los soldados.

El título de la comedia parafrasea una obra de teatro estrenada por Benavente en 1909 titulada *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*.⁴⁷⁶ La obra, enmarcada en un proyecto de teatro infantil promovido por el dramaturgo y en el que habían participado muchos autores teatrales de la época, había tenido muy buena crítica y mucho éxito. En ella el autor utilizaba recursos del cuento de hadas para escenificar la historia del príncipe heredero de un reino fantástico. El muchacho, aficionado a los cuentos de hadas, no conocía la vida sino a través de los libros. Su padre, el rey, insiste en que, para mejorar su formación, ha de salir de palacio y enfrentarse con la vida real. Por ello emprende un viaje de incógnito en el que, tras muchas aventuras, acabará convirtiéndose en un adulto prudente y apto para el gobierno. La vida de Cristian tendrá un recorrido inverso. Su contacto con la vida real no le ha proporcionado enseñanzas para ser un buen gobernante. Esas, según parece desprenderse de la comedia, las hubiera adquirido si su infancia y juventud hubieran transcurrido en el Palacio Real viendo a su padre gobernar. Por el contrario, la vida como exiliado lo ha convertido en un ciudadano de a pie y lo ha alejado del destino que le correspondía.

El contenido de la obra nos indica que Honorio Maura, aunque no fue un teórico ni colaboró en *Acción Española*, conocía las ideas de Maurras y participaba del ambiente intelectual del grupo cultural. La mayor parte de sus comedias trataban de temas relacionados con la alta sociedad y estaban cargadas de una crítica a los cambios en los

475 MAURA, Honorio, *El príncipe...* op. cit., pag. 57

476 BENAVENTE, Jacinto, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*. Madrid, Librería y Editorial Hernando, 1928

usos sociales y salpicadas de alusiones irónicas a diversos aspectos de la política del momento. Solo en esta obra aborda una cuestión política con cierta profundidad. El prólogo es una velada referencia al destronamiento de Alfonso XIII; el resto de la obra es una advertencia para aquellos que, pensando que la forma de gobierno podía ser una cuestión baladí, no reparaban en las consecuencias irreversibles que el quebranto de la monarquía podía tener. Una advertencia destinada, quizás, a los miembros de la CEDA y a los republicanos de derecha en cuyas filas militaban algunos miembros de su familia.

3. LA MONARQUÍA TRADICIONAL EN *EL DIVINO IMPACIENTE* DE JOSÉ MARÍA PEMÁN

3.1 El autor

El autor teatral de derechas de mayor notoriedad y cuyas obras suscitaron más polémicas durante la Segunda República fue, sin duda, José María Pemán. Sin haber escrito nunca para el teatro, estrenó con gran éxito *El divino impaciente* en 1933. La repercusión de esa experiencia le animó a escribir otras obras de contenido político y meses más tarde estrenaría *Cuando las Cortes de Cádiz* y *Cisneros*. A diferencia del resto de los dramaturgos seleccionados para este trabajo, autores de una única obra de contenido político, Pemán, probablemente más consciente de las potencialidades del escenario como vehículo de pedagogía política, quiso que la mayor parte de sus creación teatral tuviera una carga ideológica.

José María Pemán y Pemartín nació en Cádiz en 1887. Su padre, Juan Gualberto Pemán Maestre, era abogado, miembro del Partido Conservador y diputado desde principios de siglo. La infancia y juventud de José María transcurrieron en los ambientes de la alta sociedad gaditana, de la que procedía su padre, y jerezana, con la que estaba relacionada su madre y en la que más tarde contraería matrimonio con María del Carmen Domecq. Por lazos familiares directos se encontraba unido a José Pemartín con el que compartió ideología y militancia. Su familia materna se encontraba emparentada también con los Primo de Rivera.

En la primera época de su vida se configuró una profunda religiosidad que ya no le abandonaría. En ello fueron decisivos su formación con los marianistas de Cádiz, sus contactos con asociaciones clericales y su posterior adhesión a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas. Pemán entabló relaciones personales con Angel Herrera hacia 1923 y de su mano comenzó a colaborar en *El Debate*. Según Alvarez Chillida, esa temprana relación con la Iglesia debió influir para que Pemán abrazara desde muy pronto el tradicionalismo católico al que se vinculaba por aquella época la mayor parte del clero.⁴⁷⁷

El joven Pemán, estudiante brillante, hizo la carrera de derecho en la Universidad de Sevilla doctorándose posteriormente en la Universidad Central de Madrid. Los estudios

⁴⁷⁷ ÁLVAREZ CHILLIDA, G., op. cit., pag. 22. La mayor parte de los datos biográficos han sido extraídos de este estudio de la figura política de Pemán.

no le quitaron tiempo para la que fue la auténtica vocación de su vida, la literatura, y en especial la poesía con la que, siendo adolescente, gana sus primeros premios literarios.

Pemán encontró tiempo también para la política. Su dedicación en este campo le llevó no solo a practicarla, sino, sobre todo, a ejercer la reflexión y la doctrina. En ambos terrenos comenzó a ser conocido durante la dictadura de Primo de Rivera en la que se involucró a instancias del propio dictador.⁴⁷⁸ De la actividad política en su ciudad natal, donde llegó a ser el jefe local de la Unión Patriótica, Pemán pasó en 1927 a Madrid para participar en la Asamblea Nacional, encargada de elaborar un anteproyecto constitucional. En él trabajó junto con muchos de los que serían sus colaboradores durante los años de la República: Ramiro de Maeztu, Víctor Pradera, Goicoechea, Yanguas Messía, entre otros.⁴⁷⁹ También llevó a cabo un importante trabajo como articulista en la prensa del régimen y como propagandista; será en esta época cuando empiece a forjarse su fama de brillante orador.⁴⁸⁰

Sin embargo, quizás lo más destacado de Pemán durante la Dictadura es su función como ideólogo. A partir de 1926, cuando el régimen comienza a dejar de considerarse un período transitorio de regeneración, se hace necesario un cuerpo teórico que pueda legitimar los cambios institucionales con los que el dictador pretendía perpetuarse.⁴⁸¹ *El hecho y la idea de la Unión Patriótica* (1929), en la que se articulan las ideas que Pemán había ya manejado en sus artículos de prensa, es la obra teórica que, junto las aportaciones de otros ideólogos, intenta llenar el vacío doctrinal de la Dictadura. En ella se manifestaba un rechazo al parlamentarismo restauracionista y al electoralismo caciquil proponiendo en su lugar un Estado orgánico y unitario fundamentado en el catolicismo y en la monarquía y planteando conceptos como representación corporativa y democracia orgánica. La obra era un intento de síntesis entre del pensamiento tradicionalista hispano, actualizado por Vázquez de Mella, y el regeneracionismo costista con algunos aportes de la derecha radical europea.⁴⁸² La sistematización que en ella se planteaba tuvo una gran trascendencia posterior porque fue el pensamiento que, a partir de 1930, consiguió unificar a un grupo de monárquicos abiertamente antiliberales que se integró en la Unión Monárquica Nacional. El grupo formó en esa organización una corriente de pensamiento radical que será el embrión de *Acción Española*.

La rapidez de los acontecimientos que dieron lugar a caída de la Monarquía sumió

478 Idem, pag. 22

479 GÓMEZ-NAVARRO, José L., *El Régimen de Primo de Rivera*. Madrid, Cátedra, 1991, pag. 289

480 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, op. cit., pp. 29-32

481 GÓMEZ-NAVARRO, José L., *El Régimen...*, op. cit., pag. 210

482 Idem, pag. 349

a los monárquicos en un estado de pesimismo. El 18 de junio de 1931 Pemán anota en su diario íntimo:

Hoy, leyendo a Paul Margueritte, unas palabras luminosas, aplicables a tanta inquietud y tanto escándalo y tanto temor en esta hora. Decimos: ¡Esto es el fin del mundo! Y nos equivocamos solamente en una palabra: No es más que el fin de un cierto mundo...⁴⁸³

En diciembre de 1931 el dramaturgo escribirá *Elegía a la tradición de España*, un poema dedicado a las esencias católicas y universales de España que podemos considerar su primera obra literaria de carácter político. El poema viene precedido de una introducción en la que los sentimientos de incertidumbre y pesimismo se acompañan de una invitación a que el lector interprete los versos como una herramienta de lucha.

Se la ve ahora, como nunca, a España, por los entresijos de la borrasca política, la gloria pasada, con una dolorosa y nueva claridad. Y parece además, que todo –los ríos y el viento, la vida y la historia- estuviera inmóvil y callado, como en una emoción de espera. Todo esto parece que invita a rasgar esa atmósfera de cristal y silencio, con el compás de un nuevo verso viril y heroico: dicho en voz alta con voluntad de lanzarlo como una piedra, lo más lejos posible.⁴⁸⁴

Esa voluntad de resistencia que transmiten las anteriores palabras es la misma que se percibe en el grupo de intelectuales monárquicos que decidieron crear la sociedad y la revista *Acción Española*. En ambos proyectos Pemán tuvo un papel destacado presidiendo durante algún tiempo la asociación y participando en las reuniones previas a la publicación de la revista, muy consciente de las carencias intelectuales de la derecha y de la necesidad de reparar ese error. Recordando una de esas reuniones en casa del marqués de Quintanar, escribe en uno de sus libros de memorias:

Empezaba a cundir la convicción de que la República había venido por la anemia doctrinal de los monárquicos. La Monarquía (...) carecía de defensores eficientes por la ausencia, casi total de una doctrina monárquica con decencia intelectual y filosófica.⁴⁸⁵

Para Pemán, construir un aparato intelectual monárquico debía servir para contrarrestar la fuerza de los intelectuales de izquierda en cuya pujanza veía una de las causas de los males que se cernían sobre España. Sobre este tema dio su primera conferencia en *Acción Española* titulada *La traición de los intelectuales*, cuyo polémico contenido ha sido ya comentado en otro capítulo de este trabajo. Por otra parte, Pemán

483 “Anotación realizada el 18 de junio de 1931” en *Diarios íntimos de José María Pemán* Volumen II (1931-1934) ACP.

484 PEMÁN, José M^a, *Elegía ...* op. cit., pag. 3

485 PEMÁN, José M^a, *Mis almuerzos ...*, op. cit., pag. 68

pensaba que, en gran medida, las carencias doctrinales del pensamiento reaccionario español se debían a que desde el siglo XVIII los ideólogos antilustrados no habían sabido presentar sus ideas de una forma conveniente. El mal estilo de sus exposiciones menguaba su atractivo aunque, según el autor, superaban al pensamiento ilustrado en solidez doctrinal. Esta era la causa de que, a pesar de las coincidencias, no se vieran las relaciones entre “los postulados tradicionales” y “las modernas aspiraciones políticas”. Siguiendo con este argumento, sostiene que cualquier proyecto de regeneración intelectual de la derecha pasaba por la recuperación y la difusión de los padres del pensamiento contrarrevolucionario español procurando hacerlos más atractivos a base de hacer visibles las semejanzas con las nuevas ideas.⁴⁸⁶

José María Pemán, a diferencia de la mayoría de sus correligionarios de Acción Española, se considera, ante todo, un literato y, aunque su voluntad de acción le llevará a todos los frentes, siempre verá su participación en política como un sacrificio al que le impulsan las circunstancias. Eugenio Vegas Latapié dirá de él:

Pemán es, fundamentalmente un poeta y, accidentalmente, un político. Su temperamento es enemigo de las intrigas y rencillas de la baja política, pero sintiendo los males que amenazaban descargar sobre la Iglesia y sobre la Patria, no vaciló en salir a luchar en el terreno en que eran atacadas, procurando hacer una política noble.⁴⁸⁷

Álvarez Chillida comenta la falta de continuidad de Pemán en todo aquello que no sean actividades literarias y oratorias. También detecta el ocultamiento que el propio autor hace en varios de sus escritos autobiográficos de muchas de las funciones estrictamente políticas que lleva a cabo en la época a la que nos referimos.⁴⁸⁸ Sin embargo, al igual que durante la Dictadura de Primo de Rivera prestó servicios políticos ante los requerimientos del dictador, durante la República participará en las labores políticas de su grupo. Su primer paso en ese sentido fue vincularse a Acción Nacional, formación en la que se presentó candidato por la provincia de Badajoz a las elecciones constituyentes de junio de 1931. En aquel momento Pemán pertenecía a la ACNP y colaboraba habitualmente en *El Debate*. Además, aunque su ideología era firmemente partidaria de una monarquía tradicionalista, su actitud era de respeto al poder constituido. El punto de inflexión en su radicalización política vendrá con la sanjurjada. Tras este acontecimiento se alejará de las

486 “Carta de José María Pemán a José María Arauz de Robles”, Cádiz, 4 de febrero de 1933 en *Correspondencia, 1846-1945*. ACP. Caja 65/2

487 HERRERO-GARCÍA, Miguel, “Actividades culturales” (Reseña de los discursos durante un banquete de homenaje a Pemán celebrado en Madrid en Febrero de 1933) *Acción Española* t. IV, nº 24, 1 de Marzo de 1933, pag. 653

488 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo. op. cit., pp. 56, 57 y 64.

tácticas accidentalistas de los seguidores de Herrera y Gil Robles para proclamarse abiertamente contrario a la República.⁴⁸⁹ Hacia 1933 Pemán se muestra muy activo en la organización de la agrupación política gaditana Acción Ciudadana que se vinculará más adelante a Renovación Española. En las elecciones de ese año se presentará por Cádiz como monárquico independiente y se convertirá en diputado de las Cortes republicanas durante el bienio derechista.⁴⁹⁰

Álvarez Chillida comenta el contraste entre la brillantez y profusión de las intervenciones de Pemán en mítines y conferencias y la pobreza de sus intervenciones parlamentarias, únicamente dos en todo el bienio, y lo pone en relación con su actitud ante las instituciones democráticas y ante los resultados electorales poco favorables a Renovación Española⁴⁹¹. Posiblemente la actitud casi silente de Pemán en las Cortes del bienio derechista sea la de aquel que se inhibe de participar en una institución en la que no cree con unos aliados, los católicos de la CEDA, que siguen una estrategia, a su juicio, equivocada. Su escasa actividad parlamentaria es quizás la causa por la que fue excluido de las candidaturas presentadas por los partidos de derechas en las elecciones de 1936.⁴⁹²

El compromiso de Pemán con la causa monárquica durante los años republicanos fue total aunque el dramaturgo no llegó involucrarse en el complot que dio lugar al golpe de Sanjurjo en 1932. Tras el fracaso del mismo huyó a Gibraltar por lo que no fue encarcelado como muchos otros monárquicos.⁴⁹³

Las actividades de José María Pemán fueron, por tanto, tibias en la actuación política y nulas en la conspiración. Desempeñó, sin embargo, un papel fundamental en lo que Acción Española pensaba que debía ser su tercer campo de acción: la doctrina y la expansión de la doctrina a través de la propaganda. El fracaso de la vía subversiva y la poca fuerza de los proyectos políticos propiciaron que los monárquicos radicales se mantuvieran muy activos en ese frente llevando a cabo una intensísima labor divulgativa mediante mítines, conferencias, cursos, publicaciones, banquetes... Las verdaderas potencialidades propagandísticas de Pemán estaban en su oratoria. Sus mítines y conferencias llenaban los locales de un público entusiasmado. Vegas Latapié pondera en sus memorias la fuerza de sus discursos a los que tilda de más emotivos que cerebrales “sin que le faltara contenido doctrinal”.⁴⁹⁴ Una incansable actividad le llevó por la geografía

489 Idem, pp. 53-55

490 Idem, pp. 69-71

491 Idem, pag. 72

492 Idem, pp. 78-79

493 Idem, pp. 58 y 79

494 VEGAS LATAPIÉ, Eugenio, *Memorias...*, op. cit., pp. 89- 90

española para protagonizar todo tipo de actos.

José María Pemán dirigió la revista femenina *Ellas* en sus primeros tiempos. Esta publicación era otra empresa propagandística y de difusión doctrinal llevada a cabo en el ámbito de Acción Española. Publicada entre 1932 y 1934, tenía, ante todo, un carácter político además de contener secciones típicas de una revista femenina de la época. Su misión fundamental era instruir y aleccionar a las mujeres españolas católicas de cara a la lucha política y orientar su voto en las elecciones de 1933.⁴⁹⁵ El autor, además de dirigirla, participó activamente en ella publicando numerosos artículos.

Pemán realizó no escasas contribuciones de carácter doctrinal en la revista *Acción Española*. Entre abril y mayo de 1934, publica en sus páginas *Nuestra Reforma* y *Nuestro Renacimiento*. Este artículo, influido por la obra de Berdiaev *Una nueva Edad Media*, que había alcanzado gran difusión entre los intelectuales monárquicos, nos muestra una visión de la historia de España esencial para entender el sentido de sus dramas históricos.⁴⁹⁶

Alvarez Chillida ha señalado que Pemán, al igual que los otros ideólogos de Acción Española, tiene una visión providencialista de la historia heredada del tradicionalismo clásico. Según esta visión, la intervención divina se ha plasmado en la existencia de unas ideas inmutables que constituyen el orden social y la civilización, siempre en permanente conflicto con otras ideas generadoras de inestabilidad social y destructoras de aquellas, producto, estas últimas, de la voluntad humana en su continuo intento de rebelarse contra Dios. Esta lucha dual no es más que el reflejo del permanente enfrentamiento entre la perfección divina y la naturaleza humana que, corrompida por el pecado original, tiende a alejarse de Dios. Para Pemán, la presencia de Dios se hace patente a lo largo de los tiempos porque existen personajes históricos, defensores de la civilización y luchadores contra el desorden, que encarnan la providencia divina. Estos intervienen en la historia para frenar los impulsos surgidos de las tendencias destructivas de la naturaleza humana.⁴⁹⁷ Los anteriores presupuestos conectaban con la idea que el pensamiento tradicionalista tenía de la historia de España. Ya se ha comentado que Menéndez Pelayo, uno de los ideólogos de referencia para Pemán y para toda la derecha reaccionaria de los años treinta, había expresado que la grandeza de la nación española residía en que Dios le había encomendado el destino de extender el evangelio y defender la fe católica.

495 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo. op. cit., pp. 62- 63

496 Se destaca la influencia de Berdiaev en Pemán porque en su biblioteca personal hay un ejemplar de *La nueva edad media*, pero no se descarta que el gaditano hubiera acusado la influencia de autores más cercanos a su entorno. Por ejemplo, Ramiro de Meztu en su obra *La crisis del Humanismo* parte de presupuestos muy parecidos.

497 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo. op. cit., pp. 152-154

La concepción de la historia en los tradicionalistas no es lineal sino que consiste en procesos de alternancia entre momentos en los que predomina la civilización, inspirada por el orden divino, y momentos de inestabilidad en los que predomina la anarquía y la naturaleza humana. De este modo, la Revolución francesa, el liberalismo o la República española eran interpretados como episodios de anarquía generados por el alejamiento de la inspiración divina. Siguiendo ese presupuesto, Pemán piensa que Edad Media y Renacimiento son dos categorías universales que se suceden en la historia:

La Edad Media erigió, como principio absoluto e informador de su civilización a Dios. El Renacimiento, erigió sucesivamente como principios absolutos aquellas ideas de segundo plano que no son Dios: la Razón, la Libertad, la Humanidad, el Proletariado, la Nación, la Raza.⁴⁹⁸

Los renacimientos son momentos brillantes que acaban agotando la energía acumulada durante las edades medias. Estas, por el contrario, no consumen energía porque son momentos de espiritualismo en los que el hombre se somete a valores sobrehumanos y al bien absoluto. Cuando las energías acumuladas se agotan es preciso retornar a una edad media que permita recuperar lo malgastado. Según ese planteamiento, volver a la edad media no significa un retroceso sino retomar los valores eternos de la civilización cristiana.⁴⁹⁹ Pemán piensa que en España la Edad Media había perdurado durante los siglos XVI y XVII porque los principios cristianos estaban tan arraigados que prevalecieron y pudieron absorber, sin modificarse, todas las contingencias foráneas que se fueron presentando. La Reforma y el Renacimiento, elementos disolventes en el resto de Europa, fueron aquí reforma y renacimiento cristianos. España incorporó esos principios a su civilización cristiana y, al contrario que en Europa donde dieron frutos de paganismo y racionalismo, aquí se absorbió sólo lo aprovechable.⁵⁰⁰

Pemán, y en general toda la extrema derecha, ve en la época de los Reyes Católicos y en el siglo XVI los momentos más fecundos de nuestra historia. Los Reyes Católicos realizaron una obra unificadora desde los puntos de vista religioso y étnico que sirvió de base a los logros posteriores. Su gran esfuerzo configuró una nación unida que se lanzará en los siglos XVI y XVII a difundir y defender la ortodoxia católica. La ruptura se produjo con la llegada de elementos foráneos en el siglo XVIII, con doscientos años de retraso con respecto a Europa. Las ideas disolventes no se fecundan aquí, sino que son productos

498 PEMAN, José M^a, “Nuestra Reforma y nuestro Renacimiento”, *Acción Española*, t.IX, n° 50, 1 de abril de 1934, pag. 117

499 Idem, pag. 115

500 Idem, pag. 119

extranjeros que logran traspasar nuestras fronteras por la acción de la masonería y las sociedades secretas que habían conseguido penetrar y corromper a las élites de la sociedad.⁵⁰¹ Esa concepción de la historia de España es, como se verá, crucial a la hora de articular el contenido de los tres dramas del escritor gaditano.

La otra gran contribución de Pemán a *Acción Española* son sus *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno*, a las que ya nos hemos referido con amplitud en la introducción de este capítulo. Escritas entre 1934 y 1935, cuando la mayoría de los monárquicos había derivado hacia lo que se ha llamado *caudillismo fascista*, es quizás el artículo de mayor calado ideológico del autor. Una de las consecuencias de la radicalización de los monárquicos fue la formación del Bloque Nacional cuyo manifiesto salió a la luz en diciembre de 1934, al mismo tiempo que José María Pemán publicaba su artículo. El dramaturgo fue uno de los firmantes de dicho manifiesto. En él se reivindicaba la necesidad de un poder fuerte y se invocaba la fuerza militar para revertir la situación política.

Durante el año 1935 y tras las elecciones de 1936 Pemán continuó su incansable labor propagandista colaborando con el grupo de Acción Española. Álvarez Chillida opina que debió conocer los preparativos del golpe militar de julio de 1936 pero no ha encontrado indicios de que participara en el mismo.⁵⁰² Una vez que este se produce, el escritor se adhiere a él y pone al servicio del bando sublevado su potencial como orador recorriendo la geografía española para dar arengas y discursos bélicos. En octubre de 1936 fue nombrado Presidente de la Comisión de Educación y Cultura en el primer protogobierno de Franco.

Pemán seguirá colaborando con la Dictadura hasta el final de la misma pero desde una postura de reivindicación de la restauración monárquica que le llevó, a la vez, a formar parte del Consejo Privado del Conde de Barcelona. Más tarde aceptaría la instauración de Juan Carlos como futuro Rey. En mayo de 1981, dos meses antes de su muerte, la Corona decidió premiar los servicios prestados por el escritor a la causa monárquica y le concedió el collar de la Orden del Toisón de Oro.

José María Pemán, además de volcarse en las actividades políticas, doctrinales y propagandísticas realizadas por los alfonsinos, encontró tiempo para desarrollar lo que él consideraba su verdadera vocación: la literatura y, concretamente, la poesía. Durante los años de la República publicó los libros de poemas *El Barrio de Santa Cruz (itinerario*

501 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo. op. cit., pp. 256- 262

502 Idem, pag. 84

lírico) (1931) y *Señorita del Mar* (1934), además de algunos relatos cortos. Junto con esta obra más personal, el autor desarrolla otra vertiente literaria de contenido netamente político. Ya hemos comentado cómo el fin de la Monarquía y la llegada de la República le impulsan a escribir la *Elegía a la tradición de España*, que inauguraba una vertiente de literato comprometido. Durante la República y la Guerra Civil será fiel a este proceder y, junto con las actividades propagandísticas y doctrinales y con el fin de complementarlas, escribirá también obras de intencionalidad política. Esto no podía ser de otra manera en un autor para el que la revolución, que amenazaba con destruir las esencias nacionales, debía ser combatida con todas las armas posibles; para quién la gravedad del momento necesitaba una respuesta que pasaba por el sacrificio personal que, en él, no era otro que dejar en un segundo plano su verdadera vocación literaria y dedicarse, con auténtica voluntad, a los quehaceres que le reclamaba su ideología. Él mismo lo seguirá proclamando más adelante cuando en plena Guerra Civil escriba su *Poema de la Bestia y el Ángel* (1938) en cuyo prólogo manifiesta: “No nos metamos dentro de nosotros mismos cuando la realidad es tan grande y tan densa.”⁵⁰³

En 1933 publicará el poema *Salmo a los muertos del 10 de agosto*, un homenaje a los que participaron en la intentona golpista capitaneada por Sanjurjo en 1932.⁵⁰⁴ Publica también en ese año *De Madrid a Oviedo, pasando por las Azores*, una novela satírica sobre los acontecimientos y los personajes que protagonizaron los últimos meses de la Monarquía y los primeros de la República.⁵⁰⁵ El protagonista, Álvaro Palmares, inspirado en Ramón Franco Bahamonde, es un aviador que alcanza la popularidad al protagonizar un raid aéreo. El personaje, con el que trata de simbolizar el oportunismo de muchos republicanos, decide hacerse de izquierdas para prolongar su fama en el tiempo. Las aventuras de Palmares y su contribución a la inauguración del nuevo régimen se convierten en el tema de un relato que, como comenta uno de los biógrafos y apologetas del autor, es “un arma de urgencia más que una novela”.⁵⁰⁶ Pemán arremete de forma irónica contra todo aquello que era objeto de preocupación en sus escritos más serios: el arribismo de los monárquicos que, abandonando al rey, se convierten en republicanos, el republicanismo de los intelectuales, la blandura del gobierno Berenguer para con las izquierdas, la desmovilización de la derecha monárquica en las elecciones municipales del 12 de abril de

503 PEMÁN, José M^a, *Poema de la Bestia y el Ángel (prólogo)*, Madrid, Ediciones Españolas, abril de 1939, pag. 13

504 PEMÁN, José M^a, “Salmo a los muertos del 10 de agosto”, *Ellas* n^o 24, 6 de noviembre de 1932, pag. 1

505 PEMÁN, José M^a, *De Madrid a Oviedo, pasando por las Azores*, Madrid, Imprenta Saez Hnos., 1933

506 ACEDO CASTILLA, José, “José María Pemán en la España de su tiempo”, *Minervae Baeticae* (Boletín de la Academia de Buenas Letras) vol. 26, Sevilla, 1996, pp. 105- 106.

1931... Podríamos decir que la novela satiriza sobre lo que los monárquicos habían determinado como causas de la caída de Alfonso XIII.

José María Pemán no limitó su literatura de contenido político a la poesía y a la novela, sino que el teatro le dio mayores posibilidades de llegar al gran público. En el período republicano estrenó tres obras teatrales, *El Divino Impaciente* (1933), *Cuando las Cortes de Cádiz* y *Cisneros* (1934), que inauguraron su gran fama como dramaturgo y que, a juzgar por la literatura crítica y epistolar a la que dieron lugar, permitieron, mejor que ninguna otra de sus actividades, la divulgación del nuevo pensamiento monárquico. Las obras no tienen un contenido directamente relacionado con los acontecimientos políticos del momento; por ello el autor siempre ha declarado que no son obras de circunstancia pero las utiliza como vehículo para difundir la ideología tradicionalista. De forma implícita y en gran medida condicionada por los acontecimientos, las obras tienen también un gran poso de crítica a la política republicana.

La actividad de José María Pemán durante los años de la Segunda República fue, como se ha podido ver, intensísima. Su voluntad de lucha y la confianza en que el período que se inauguraba el 14 de abril de 1931 era transitorio le impulsaron a implicarse en diversas actividades cuyo único fin era el debilitamiento del nuevo régimen. Su versatilidad le permitió acercarse a un público muy numeroso y diverso con los mítines y las obras teatrales, a un público femenino a través de la revista *Ellas* y a las élites intelectuales de la derecha a través de sus artículos doctrinales publicados en *Acción Española*. Álvarez Chillida elige, para referirse a esa prolífica actividad, una frase que José María de Areilza dirá del Pemán de los años republicanos: “Llegó un momento en que su voz fue la de la entera contrarrevolución española.”⁵⁰⁷

3.2 El Siglo de Oro, fuente de inspiración de los dramas de Pemán

A diferencia de los otros autores teatrales que sitúan sus obras espacial y temporalmente en lugares y épocas indeterminados pero identificables con la España de los años treinta, Pemán buscó un marco histórico para sus dramas. En ellos se hacen patentes los conceptos sobre la historia de España a los que se ha hecho referencia. *El Divino Impaciente* y *Cisneros* se desarrollan en los siglos XV y XVI, períodos de plenitud espiritual, mientras que *Cuando las Cortes de Cádiz* se enmarca en el siglo XIX en plena efervescencia de un período de desintegración. Los héroes de *El Divino Impaciente* y de

507 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, op. cit., pag. 52

Cisneros, San Francisco Javier y el Cardenal Regente, simbolizan la actuación de esos personajes históricos que, según Pemán, encarnaban la voluntad divina luchando denodadamente por contener los impulsos desintegradores de la civilización. Su salida al escenario los convierte en ejemplos a seguir. La conducta de ambos héroes debe ser el modelo de los líderes políticos. Los objetivos que movieron sus vidas deben mover a los ciudadanos a buscar los mismos valores para contraponerlos a las políticas desviadas del momento. Frente a la Segunda República, que se identifica como un momento de pensamiento disolvente y alejamiento del camino recto, el modelo político que propone Pemán es aquel capaz de volver a los tiempos en los que religión y monarquía eran los valores fundamentales de la nación.

Pemán elige el teatro histórico en verso, ya escasamente cultivado en los años treinta, para expresarse teatralmente. La versificación, que trata de emular a los autores teatrales del Siglo de Oro, responde a los valores estéticos del autor. Ya se ha señalado que, para los hombres de teatro vinculados a la derecha reaccionaria, el auténtico teatro español, aquel que se identificaba mejor con los valores esenciales de lo hispano, era el teatro clásico y en particular el teatro del Siglo de Oro. Según su punto de vista, la escena española debía evolucionar retomando los valores teatrales de esa época que habían sido truncados en el siglo XVIII. El regusto áureo de la versificación de los dramas históricos que analizamos nos indica la voluntad de Pemán por emprender ese camino. Como se ve, el siglo XVI como modelo no se limita a los valores espirituales y a los proyectos políticos. Lo estilístico bebía también de esa fuente y, en ese sentido, podríamos calificar el teatro de Pemán como un teatro reaccionario en la forma y en el contenido.

Lejos de formar parte de la puesta en escena como un factor más, como propugnaban las tendencias teatrales más renovadoras, el verso es utilizado por el autor como un fin en sí mismo. Salvo en contadas ocasiones, los personajes no dialogan dentro de una acción para resolver un conflicto, sino que la acción es aprovechada por el autor para lanzar un mensaje al receptor.

No solo la versificación, sino también la estructura de las obras y su escaso carácter dramático se adapta a lo que el autor quiere conseguir con las mismas. La relativa ausencia de una trama en *El divino Impaciente* y en *Cisneros* facilitan la transmisión de un mensaje de carácter doctrinal y de contenido político. Las obras ofrecen retazos de la vida de los personajes principales sin que exista un argumento definido. Para ello, desecha algunas facetas de la vida de estos, elige aquellos episodios que más le interesan y los pone al servicio de su mensaje, sin importarle la distancia cronológica entre unos y otros.

Pemán ensaya con sus obras un modelo dramático diferente al de las comedias burguesas de los otros autores que hemos incluido en el trabajo. Frente a las tramas dramáticas en prosa de carácter ejemplarizante, situadas en espacios imaginarios y en tiempos indeterminados, Pemán alecciona en verso y estrofa áurea, utiliza la forma expositiva y sitúa a sus personajes en la España del siglo XVI, época de virtudes políticas y morales.

3.3 El drama

El argumento de *El divino impaciente*, estrenado en el Teatro Beatriz de Madrid el 27 de septiembre de 1933, gira en torno a la labor misionera de San Francisco Javier. La obra se estructura en un prólogo y tres actos, el último de los cuales finaliza con un epílogo. La estructura no equivale al planteamiento, desarrollo y desenlace de una trama. La obra recrea, más bien, episodios de la vida del santo centrándose en su labor evangelizadora en las colonias portuguesas de Asia y en Japón. El prólogo se desarrolla en la época de estudiante de Francisco Javier en París haciendo hincapié en su formación espiritual a manos de quién sería su amigo y fundador de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola. El acto primero se desarrolla en Roma; la Compañía de Jesús ya está fundada y Francisco Javier ve convertido en realidad su anhelo de predicar la fe católica como misionero en Oriente. Recibirá este encargo de Ignacio de Loyola al que el rey de Portugal, Juan III, solicita religiosos para fundar misiones en sus tierras. El cuadro primero del acto segundo se desarrolla en la corte portuguesa a donde el santo llega procedente de Roma antes de embarcarse hacia su nuevo destino. El resto de la obra tendrá lugar en los diversos lugares de Oriente en los que San Francisco Javier llevará a cabo su labor misional hasta su muerte, que se producirá en el epílogo incluido en el acto tercero.

Sin conseguirlo del todo, el autor intenta algo parecido a una trama dramática en el acto segundo y parte del tercero. Álvaro de Atayde, antiguo enemigo de Francisco Javier en su época de estudiante, actuaría como antagonista. El final de la trama no coincide con el final de la obra, en la que el santo correrá algunas aventuras más. Además, Alvaro de Atayde no sufre en el desenlace un castigo ejemplarizante sino que, más bien, la bondad y la indulgencia del santo triunfarán al perdonar a su enemigo.

El autor ha declarado repetidas veces a sus biógrafos que se había inclinado a elegir a San Francisco Javier como héroe de su primer drama porque, sintiéndose inexperto en la escritura dramática, pensaba que la vida activa y aventurera del santo le ayudaría a

asegurar el dinamismo de la trama.⁵⁰⁸ Sin embargo, la situación secundaria del argumento dramático en la obra y la primacía dada a los elementos aleccionadores impiden a Pemán conseguir la movilidad que se proponía. La dificultad de ofrecer una trama teatral cuando el objetivo de la obra es ensalzar la vida de un santo es señalada por Eugenio d'Ors al propio Pemán. En una carta personal en la que le felicita por el éxito obtenido con la representación de *El divino impaciente*, el filósofo catalán emite su propia crítica sobre la obra:

(...)hablando estética y genéricamente, la esencia de lo teatral es la manifestación acusada del antagonismo; y el santo, que por el sólo hecho de serlo no realiza exteriormente su contenido sino con la carga de la resignación, la obediencia y la humildad, se halla imposibilitado con ello de sacar fuera un antagonismo suficiente. Aunque parezca que no, hay aquí una de las razones que han impuesto la forma discontinua de «cuadros» (con predominio del elemento plástico sobre el dinámico), a cuantos han traído al teatro la santidad.⁵⁰⁹

En la obra se resalta la impaciencia del santo como un rasgo de su carácter. Ese elemento se valora desde una doble óptica: por un lado, es algo negativo que el santo debe aprender a domeñar pero, por otro, es el elemento clave que hace del personaje un ser vital, emprendedor e infatigable en su difícil lucha para propagar la fe católica. La impaciencia ayuda a Pemán a crear un personaje cuya última finalidad es servir de ejemplo para aquellos que se inicien en difíciles empresas. Sin duda, el autor aprovechó el carácter del santo para alentar a la militancia derechista que resurgía ahora de modo penoso en un contexto político negativo.

En el momento en el que se estrena *El Divino Impaciente* el bienio reformista tenía sus días contados. El desgaste del gobierno era patente. Su impopularidad por los incidentes de Casas Viejas, debidamente aprovechados por la oposición, y el triunfo de las derechas en las elecciones municipales parciales son, entre otros hechos, la manifestación de la reorganización de las derechas. El Presidente de la República, que por su republicanismo conservador y católico no se sentía cómodo con el gabinete presidido por Azaña, le había retirado su confianza aprovechando su creciente debilidad. Ante esta situación se convocan elecciones generales, que se celebrarán en noviembre de 1933. Estas elecciones, además de la renovación de la Cámara legislativa, significaban también medir por primera vez el pulso del país con dos novedades: la concurrencia de las mujeres a las

508 CIRIZA, Marisa, *Biografía de Pemán*, Madrid, Editora Nacional, 1974, pag. 139 y FERRER HORTET, Eusebio, *José María Pemán. 83 años de España*, Madrid, Palabra, 1993, pag. 102

509 “Carta de Eugenio d’Ors a José M^a Pemán”, 2 de noviembre de 1933. *Correspondencia (1846-1945)*. ACP. Caja 65/2

urnas y la presencia de una derecha ya muy organizada con respecto a los comicios anteriores. El estreno de la obra de Pemán se produce, por tanto, en un momento en el que los monárquicos, con expectativas de victoria, se sienten optimistas. Las elecciones no se convocarán hasta el 9 de octubre, pero el ambiente preelectoral debía de ser muy palpable en las calles.

Aunque las derechas demonizaron toda la obra reformista del primer bienio, dos cuestiones fueron fundamentales en su campaña electoral: la reforma agraria y la legislación anticlerical. La separación entre Estado e Iglesia se había convertido en uno de los ejes políticos de las Cortes Constituyentes. Las medidas secularizadoras tomadas por el Gobierno Provisional y los sucesos de mayo pusieron en guardia al clero y a las derechas. La tradición anticlerical del republicanismo español era un hecho de sobra conocido. Desde el siglo XIX el ideario republicano vinculaba la institución eclesiástica a la tradición y a la monarquía, hasta el punto de que, para la derecha monárquica, el anticlericalismo era el único bagaje ideológico de los republicanos. Pedro Sainz Rodríguez así lo manifiesta en sus memorias:

En España ser republicano no ha sido más que ser anticlerical; ése era el programa fundamental del republicanismo español, unido a una doctrina social casi inexistente que ha sido absorbida y superada por el Partido Socialista.⁵¹⁰

El anticlericalismo de los sectores republicanos se fue exaltando a medida que los acontecimientos revelaban el carácter monárquico de una parte de la jerarquía. Las maniobras del cardenal Segura, que acabaron con su expulsión, eran la manifestación palpable de que la Iglesia y los católicos más integristas no aceptarían el nuevo régimen. Ni los intentos de los miembros del Gobierno Provisional y de algunos diputados de la Cámara Constituyente, ni los gestos del Nuncio Tedeschini y de Vidal i Barraquer, que se encontraba al frente del Episcopado tras la expulsión de Segura, fueron capaces de atemperar la situación. La respuesta de los republicanos anticlericales más exaltados se reflejó en el proyecto de la Comisión Parlamentaria para la Constitución. En él se daba a la Iglesia católica el mismo trato que a las otras confesiones religiosas, se disolvían todas las órdenes religiosas y se nacionalizaban sus bienes. Se prohibían, asimismo, las manifestaciones religiosas fuera del templo y se señalaba el carácter laico de la enseñanza.⁵¹¹

510 SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Testimonios y recuerdos*, Barcelona, Planeta, 1978, pag. XIII

511 DE LA CUEVA MERINO, Julio, "El anticlericalismo en la Segunda República y la Guerra Civil" en LA PARRA LÓPEZ, Emilio y SUÁREZ CORTINA, Manuel (eds), *El anticlericalismo español*

Las disputas en el seno de las Cortes Constituyentes, en las que una parte de los diputados y los miembros del gobierno provisional trataban de buscar una solución conciliadora, son de sobra conocidas. El resultado fue una Constitución que recogía, en su artículo tercero, la ausencia de religión oficial y que incluía dos artículos, el 26 y el 27, cuya aprobación supuso la primera crisis interna de gobierno en el nuevo régimen y el abandono de las Cortes por parte de los diputados monárquicos. El artículo 26 equiparaba a la Iglesia católica a una asociación regulada por una ley especial, cortaba las subvenciones oficiales, fiscalizaba y convertía en susceptibles de ser nacionalizadas las propiedades eclesiásticas. A las órdenes religiosas se les prohibía el ejercicio de la enseñanza. Además, se disolvían las órdenes cuyos estatutos impusieran obediencia a otra autoridad distinta a la del Estado. Este último punto iba directamente destinado a la Compañía de Jesús. El artículo 27 garantizaba la libertad de conciencia y de religión, sometía los cementerios a la autoridad civil y limitaba las manifestaciones religiosas de carácter público.⁵¹² Durante el bienio reformista estos artículos fueron desarrollados por otras leyes posteriores, tal y como la Constitución disponía.

La derecha interpretó la nueva situación como el acicate definitivo para su actuación política. La situación de la Iglesia se convirtió en un motivo de agravio que radicalizó las posturas, incluso entre los que esgrimían la accidentalidad de las formas de gobierno. La supuesta lealtad al nuevo régimen por parte de Acción Popular fue cada vez más dudosa.⁵¹³ Renovación Española, por su parte, trató de liderar la movilización popular contra la legislación antieclesiástica cuando el Gobierno anunció su proyecto de Ley de Congregaciones Religiosas. Se llevaron a cabo numerosos actos de protesta a instancias de la agrupación política pero quedaron desbordados por la ola contestataria que desde la prensa y las campañas de todos los partidos de derechas se llevó a cabo.⁵¹⁴ El púlpito fue, sin duda, la instancia más activa a la hora de coordinar la protesta. Ante las medidas del gobierno Azaña, el Episcopado hizo pública una pastoral en la que se marcaba el modelo de actuación para los católicos. En ella se aconsejaba intensificar la vida religiosa personal y colectiva pero también se instaba a la lucha para la modificación de esa legislación laica.⁵¹⁵ Muchos miembros del clero utilizaron los sermones como exhortación a la

contemporáneo, Madrid, Biblioteca Nueva, 1988, pp. 228-232

512 *Idem*, pag. 240.

513 *Idem*, pp. 239-240.

514 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores ...*, op. cit., pag. 134

515 RAMÍREZ JIMÉNEZ, Manuel, *Los grupos de presión en la Segunda República*, Madrid, Tecnos, 1969, pp. 217-218.

movilización de los fieles.⁵¹⁶ Otros se alejaron por iniciativa propia de las consignas de obediencia al poder constituido que la jerarquía aconsejaba en los inicios del régimen. En este sentido pueden interpretarse las alusiones al derecho a la rebelión esgrimidas por algunos intelectuales del clero en distintos foros, como las páginas de *Acción Española*.

Este es el ambiente que se vivía en España cuando Pemán escribió y estrenó *El Divino Impaciente*. El autor relata en sus escritos autobiográficos que fue el benedictino Rafael Alcocer quién, a instancias del empresario teatral Manuel Herrera Oria, hermano del artífice de Acción Nacional, le incitó a la escritura de *El Divino Impaciente*. Añade que la intención del encargo no era otra que tratar de alcanzar el éxito que Marquina había tenido poco antes con su *Teresa de Jesús* pero llevando a las tablas a un santo masculino.⁵¹⁷ Es evidente que la movilización de los católicos pesó en el encargo y en la aceptación del mismo aunque Pemán siempre ha negado este extremo. Se trataba de participar en esa respuesta católica y arrojar un desafío al régimen que hacía poco había disuelto a la Compañía de Jesús haciendo aparecer como protagonistas, y aun como héroes, en un teatro rebosante de público a los miembros fundadores de la Orden.

La elección de San Francisco Javier como protagonista de la obra no puede ser una casualidad. El biógrafo de Pemán, Eusebio Ferrer Hortet, comenta como, a la hora de elegir un personaje, el autor barajó la posibilidad de otros tres santos españoles: San Francisco de Borja, San Ignacio de Loyola y San Juan de Dios.⁵¹⁸ De las cuatro opciones, tres son jesuitas y finalmente el autor se decantó por uno de ellos. Los jesuitas eran desde el siglo XIX uno de los más claros objetivos del anticlericalismo español. Desde su restauración por Pío VII en 1814, la Compañía de Jesús reflejó la actitud contrarrevolucionaria del papado. La vinculación de los jesuitas a la ideología más conservadora y su oposición al liberalismo provocó que en España liberales y republicanos siempre la hicieran blanco de sus críticas y fuera objeto, en los periodos de preeminencia progresista, de mermas y supresiones.⁵¹⁹ A principios del siglo XX la animadversión hacia los jesuitas no se había desvanecido y durante la Segunda República los partidos de izquierda siguieron considerando a la Compañía un enemigo activo. Seguramente no era ajeno a estas consideraciones el cerrado apoyo de la orden a la Dictadura de Primo de

516 MORENO SECO, Mónica, “La política religiosa y la educación laica en la Segunda República” en *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, nº 2, Universidad de Alicante, 2003, pag. 21.

517 PEMÁN, José M^a, *Confesión general*, vol. I de la Biblioteca Pemán, Puerto Real, Grupo Joly, 2006, pag.79 y CIRIZA, Marisa. op. cit., pag. 16

518 FERRER HORTET, Eusebio, op. cit., pag. 102

519 REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel, “La compañía de Jesús restaurada” en EGIDO, Teófanos (coord.), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 283-285

Rivera⁵²⁰ y la defensa de la misma que se hacía desde las páginas de *Razón y Fe* donde, todavía en 1930, se la calificaba “como el acto más constitucional del reinado de Alfonso XIII”.⁵²¹

Cuando en las Cortes Constituyentes se trató de suavizar el contenido de los artículos sobre las cuestiones religiosas, Azaña e incluso Miguel Maura no dudaron en sacrificar a la Compañía para atemperar los términos del proyecto y salvar a las otras órdenes religiosas. Los jesuitas se convirtieron así en los mártires de una política religiosa que los católicos monárquicos consideraban contraria a derecho. Frente al Decreto de Disolución se desencadenó una amplia campaña en defensa de la Orden en la prensa y en la calle. Paralelamente Gil Robles y Lamamié de Clairac trataron de salvar a la compañía desde la Cámara. Junto a los argumentos jurídicos de estos,⁵²² la prensa esgrimió, también como defensa, toda una serie de elementos positivos en las realizaciones caritativas, educativas y sociales de la Compañía de Jesús.⁵²³ La vindicación de los logros de los jesuitas fue uno de los argumentos más cultivados por la derecha católica en su crítica a la política religiosa desarrollada en el primer bienio de la República. El contenido de *El divino impaciente*, con su apología de la obra misionera y evangelizadora de los jesuitas, y en concreto de San Francisco Javier, encaja a la perfección en esta estrategia llevada a cabo por los distintos medios católicos.

La literatura y el teatro reflejaron la oposición de una parte de la sociedad española a la Compañía de Jesús. Desde mediados del siglo XIX circularon por España traducciones de folletines franceses y publicaciones de autores autóctonos de contenido antijesuítico.⁵²⁴ La tradición se continuó en las últimas décadas del siglo y en las primeras del XX con creaciones de mayor calidad de autores como Blasco Ibañez –*La araña negra*, *El intruso*– o Galdós, que estrenó en 1901 *Electra*, una de las obras teatrales más polémicas de la época. El estreno de la obra fue seguido de tumultuosas manifestaciones anticlericales en Madrid en las que Ramiro de Maeztu, joven radical por aquel entonces, tuvo un destacado protagonismo. La representación de la obra en otras ciudades españolas trajo consigo una reproducción de los hechos de la capital lo que obligó, en numerosas ocasiones, a la intervención de las fuerzas del orden.⁵²⁵

520 VERDOY, Alfredo, *Los bienes de los jesuitas. Disolución e incautación de la Compañía de Jesús durante la Segunda República*. Madrid, Trotta, 1995, pag. 39

521 Idem, pag. 55

522 Idem, pp.153-154 y REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel. op. cit., pp. 351-352

523 RAMÍREZ JIMÉNEZ, Manuel. op. cit., pag. 235

524 DE LA CUEVA MERINO, Julio, “El anticlericalismo...”, op. cit., pp. 101-102

525 FOX, Inman, “Galdós *Electra*: A detailed study of its significance and the polemic between Martínez Ruiz and Maeztu”, *Anales galdosianos*, año I, 1966, pp. 130-141

Muy crítica con los métodos educativos de la Compañía es *A.M.D.G.*, publicada en 1910 por Pérez de Ayala. Se trata de una novela autobiográfica en la que el autor relata sus experiencias en el colegio de los jesuitas de Gijón. La obra fue adaptada al teatro y representada el 7 de noviembre de 1931 en el teatro Beatriz, el mismo lugar en el que Pemán estrenará *El Divino Impaciente*. El escándalo ocurrido el día del estreno ya se ha relatado en otro capítulo de este trabajo.

No es difícil pensar, teniendo en cuenta este contexto, que José María Pemán hubiera querido con el estreno de *El divino impaciente* unirse a la oleada de adhesiones a la Compañía de Jesús que por aquellos meses inundaban todos los foros de opinión de tendencia derechista. Tampoco lo es que su creación tratara de dar respuesta a los estrenos teatrales de contenido anticlerical. La cercanía de la convocatoria de elecciones y los intentos de Renovación Española por capitalizar la protesta contra la política secularizadora parecen también confirmar las intenciones del autor. Las elecciones se acercaban y era necesario dejar claro que subsanar la situación de la Iglesia española era uno de los puntos más importantes que los programas electorales debían recoger.

El autor se esfuerza por mostrar una imagen de la orden religiosa totalmente alejada de los tópicos del antijesuitismo que criticaba su apego al poder y a la riqueza. Los jesuitas del drama son militantes de la pobreza, limosneros y preocupados por favorecer a los que menos tienen. San Francisco Javier es un consumado luchador por la defensa de los débiles, sean éstos los pobres de Roma y Portugal, lugares en los que se desarrolla una parte de la obra, o los indígenas de Oriente. Cuando le ofrecen algo para sí mismo lo rechaza haciendo apología de la pobreza como forma de asimilar su vida a la de Jesucristo:

REY: No olvidarás/ Javier, que has sido nombrado/ Nuncio de todo el Oriente.

CASTEÑEDA: Y en tal dignidad y estado/ casi parece decente/ que se lleve allá un criado/ que le guise y que le lave.

JAVIER: Conde: me movéis a risa/ con esa razón tan grave.../ ¡si viérais lo que bien que sabe/ lo que uno mismo se guisa!/ No aleguéis la Nunciatura:/ que en un portal, en Belén/ durmió Cristo, nuestro Bien./ de quién un Nuncio es hechura.⁵²⁶

El contexto político en el que se estrena la obra deja claro que la reflexión sobre la monarquía no es el tema principal de *El divino impaciente*. Sin embargo, en la obra está patente la idea de la unión de la religión y la corona. No se trata aquí tanto de una cuestión teórica como de subrayar los logros de expansión territorial y católica que los reyes de España y Portugal llevaron a cabo durante el siglo XVI.

526 PEMÁN, José M^a, “El Divino Impaciente” en *Trilogía Dramática*, Cádiz, Establecimientos Cerón, 1938, pag. 15

En este caso, la monarquía que se ensalza no es la de ningún rey español, sino la de Juan III de Portugal, promotor de diversas obras misionales jesuitas en las colonias portuguesas en las que participó San Francisco Javier. Pemán pone de relieve desde el principio del drama la identificación entre las monarquías española y portuguesa ya que ambas, con características parecidas, ampliaron los límites del mundo extendiendo la fe católica. Para zanjar la disputa entre dos personajes sobre si Portugal o Castilla son más importantes en las empresas descubridoras, el autor hace decir a Francisco Javier:

*¡Que vana es esta rencilla!/ Tan ancha es la maravilla/ que caben del mismo modo/ el de casa y el hermano./ Mirad, con que liso y llano /saber exacto y seguro,/ hacia el Occidente obscuro/ y hacia el Oriente lejano/ donde nace la alborada,/ van estos dos rumbos ciertos./ Son los dos brazos abiertos/ de España crucificada./ Porque, aunque parecen dos,/ una sola interna voz/ les dice un mismo ideal.*⁵²⁷

Equiparar ambas monarquías no era difícil ya que, a la coincidencia en la expansión territorial y católica del siglo XVI, se unía el hecho de que Juan III de Portugal era nieto de los Reyes Católicos. Desde las páginas de *Acción Española* hubo siempre un intento de identificación cultural y política de ambos países ibéricos. La influencia de los integralistas lusitanos en la ideología del grupo y la admiración de los contrarrevolucionarios españoles por el régimen de Salazar no eran ajenos a este intento de asimilar los procesos históricos de España y Portugal.

A principios de los años veinte muchos portugueses que habían participado en un intento de restauración monárquica en su país se exiliaron en España. Entre ellos estaba Antonio Sardinha, uno de los fundadores del integralismo lusitano, movimiento intelectual monárquico que influirá mucho en *Acción Española*. Durante su estancia Sardinha entabló amistad con algunos de los promotores del futuro proyecto doctrinal, en particular con el marqués de Quintanar. El autor portugués también aprovechó ese tiempo en España para conocer el bagaje intelectual del tradicionalismo español y percatarse de su similitud con el tradicionalismo portugués.⁵²⁸ Producto de esos estudios es su obra *La Alianza Peninsular*. En ella vincula los esencialismos español y portugués a un pasado común y único, capaz de generar “aquel tipo superior de civilización que nosotros los hispanos procreamos y difundimos con ardor.”⁵²⁹ Basándose en ese pasado, propone una alianza de España y Portugal, o *alianza peninsular*, que concibe como un “supernacionalismo hispánico” que, garantizando la pervivencia de ambas naciones, lleve sus valores hasta el otro lado del

527 Idem, pp. 82-83

528 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española...*, op. cit., pag. 95

529 SARDINHA, Antonio, *La Alianza Peninsular*, Segovia, Universidad Popular Segoviana, 1939, pag. 30

Atlántico.⁵³⁰ Para Sardinha esa alianza sólo podrá ser llevada a cabo de forma efectiva cuando España y Portugal resuelvan “las cuestiones que se relacionan estructuralmente con la crisis general del Estado en todas partes, y que en los dos países peninsulares se revisten de una particularísima gravedad.”⁵³¹ Existen, pues, fuertes afinidades ideológicas entre Sardinha y Maeztu, que prologa la edición española de la obra, y, en general, con los integrantes del grupo de *Acción Española*. Maeztu al formular su concepto de Hispanidad incluye a Portugal y a todos los países que han recibido la herencia cultural de los dos países peninsulares:

Si el concepto de Cristiandad comprende y a la vez caracteriza a todos los pueblos cristianos, ¿por qué no ha de acuñarse otra palabra, como ésta de Hispanidad, que comprenda también y caracterice a la totalidad de los pueblos hispánicos? (...) Hispánicos son, pues, todos los pueblos que deben la civilización o el ser a los pueblos hispanos de la península. Hispanidad es el concepto que a todos los abarca.⁵³²

Desde sus primeros números, *Acción Española* incluirá colaboraciones de integralistas, como Hipólito Raposo, o autores españoles, como Maeztu y Santibañez del Río, en las que se insiste en esa idea del paralelismo histórico de España y Portugal esencial para la construcción de una alianza hispánica.⁵³³ Santibañez del Río, que pasa por ser el principal difusor de la ideología integralista en España, es autor de un largo artículo sobre el movimiento doctrinal portugués en las páginas de la revista. El interés que despierta el movimiento monárquico portugués no se limita a la semejanza ideológica de ambos grupos ni a la evolución similar del pasado histórico de los dos países, sino que también está relacionado con la historia más reciente. Los integralistas habían tenido un destacado papel en el fin de la Primera República portuguesa y en la instauración de la Dictadura de Salazar. Al grupo de *Acción Española* le interesaba remarcar esas coincidencias en aras de reforzar su labor doctrinal y política; no en vano un grupo de intelectuales con ideas muy parecidas a las suyas, en un país con una trayectoria histórica similar, había contribuido a acabar con una república no diferente de la española. Además, gran parte de su ideología estaba en la base del régimen dictatorial instaurado. El integralismo lusitano era, por tanto, además de un inspirador ideológico, un ejemplo a seguir.

Pemán parece asumir la idea de la *alianza peninsular* cuando los personajes de su

530 Idem, pag. 59

531 Idem, pp. 59-60

532 MAEZTU, Ramiro de, *Defensa de la Hispanidad*, Madrid, Rialp, 1998, pp. 83-84

533 RAPOSO, Hipólito, “Filología Política”, *Acción Española*, t. I, nº4, 1932, pp. 408-412; DE MAEZTU, Ramiro, “La Hispanidad”, *Acción Española*, t.I, nº 1, 15 de diciembre de 1931, pp. 8-16; SANTIBÁÑEZ DEL RÍO, “El integralismo lusitano”, *Acción Española*, números 14,15,16 y 17, 1932

drama equiparan los logros de las monarquías portuguesa y española. Las palabras que pone en boca de Juan III podrían haber sido dichas por Isabel la Católica o por Felipe II:

*(...) que para aumentar la fe/ da Dios su cetro a los reyes. La Cruz del Señor bien alta,/ quiero en mis Indias clavar;/ (...) ¡no quiero tener corona/ donde no remate en Cruz!*⁵³⁴

A este parlamento del rey portugués, Francisco Javier contesta:

*No existe bien soberano/ para los pueblos igual/ a ese afecto paternal/ de un rey prudente y cristiano./ Todo lo demás es vano:/ errar puede la opinión,/ puede ser vana la ley./ Un hombre y una nación/ no aspiran a mejor don/ que un buen padre y un buen Rey.*⁵³⁵

Ese diálogo condensa algunas de las ideas fundamentales del pensamiento tradicionalista sobre la monarquía: el origen divino del poder, la expansión del catolicismo como pretexto para la expansión territorial, el sentido patriarcal y, en definitiva, la aceptación de la monarquía como dogma. No parece que haya aquí ninguna reflexión sobre la idea de monarquía como un poder totalitario cercano a lo esgrimido por el autor en las *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno* aunque, cuando Pemán escribió *El Divino Impaciente* en 1933, su biblioteca contaba ya con las obras de Maurras. Vegas Latapié relata en sus memorias que, a finales de enero de 1931, asiste a un discurso de Pemán sobre la monarquía. Al joven monárquico le entusiasma la oratoria del conferenciante pero cree advertir cierta deficiencia doctrinal en el contenido por lo que, al serle presentado, pregunta a Pemán si conoce los libros de Charles Maurras. Aquel responde que ha comparado varias de sus obras en un reciente viaje a París pero que aún no ha tenido tiempo de leerlas.⁵³⁶ Lo más probable es que en 1933, dos años después de lo relatado por Vegas, Pemán ya conociera las ideas de Maurras, bien directamente de sus obras o bien a través de los distintos artículos de *Acción Española*. Eso parece indicar el comentario que en 1933 el dramaturgo publica en las páginas de la revista sobre un libro de Benoits.⁵³⁷ Pero lo cierto es que en *El divino impaciente* las pocas ideas que vierte sobre la monarquía no se apartan un ápice de sus concepciones tradicionalistas de los años veinte.

Posiblemente sea en 1934, al tiempo que escribía las *Cartas a un escéptico*, cuando Pemán se acerque con mayor profundidad a las obras de los autores de *Acción Francesa*. De cualquier modo, las memorias de Vegas Latapié sugieren que Pemán, al contrario de otros colaboradores de *Acción Española*, nunca realizó un estudio exhaustivo de los que

534 PEMÁN, José M^a, "El Divino..." op. cit., pag. 81

535 Ibidem.

536 VEGAS LATAPIÉ, Eugenio, *Memorias...*, op. cit., pp. 89-90

537 MORODO, Raúl, op. cit., pag. 100

eran los referentes ideológicos del grupo. Pemán le enviaba a Vegas los textos correspondientes a cada entrega de las *Cartas a un escéptico* a medida que iba acabándolas y éste se vio obligado a hacerle sugerencias en algunas ocasiones.⁵³⁸ En una carta fechada en marzo de 1935, Vegas le aconseja reforzar su preparación doctrinal con la consulta de los últimos capítulos del libro de Charles Benoits *Las leyes de la política francesa*.⁵³⁹ Los siguientes dramas de Pemán, y en particular *Cisneros*, acusarán en mucha mayor medida las influencias de la derecha del otro lado de los Pirineos.

538 VEGAS LATAPIÉ, Eugenio, *Memorias...* op. cit., pag. 229.

539 “Carta de Eugenio Vegas Latapié a José María Pemán”, Madrid, 4 de marzo de 1935 y Madrid, abril de 1935 en *Correspondencia 1846-1945*. ACP. Caja 65/2

4. EL *CISNEROS* DE PEMÁN: UNA APOLOGÍA DEL AUTORITARISMO

El 15 diciembre de 1934 José María Pemán estrena *Cisneros*, su tercer drama. Dotado de un enorme contenido ideológico, el autor lo utilizó como un vehículo de propaganda en un momento en el que los monárquicos radicalizaban sus posturas. No es casualidad que en *Cisneros* se haga una defensa del poder político fuerte y centralizado representado en este caso no por un rey, sino por un regente, una figura transitoria ante la imposibilidad de que el monarca ejerza sus funciones. Muchos autores constatan el hecho de que en esas fechas Pemán y otros monárquicos radicales comienzan a manifestar la necesidad de un período transitorio entre el fin de la República y la restauración de la monarquía.⁵⁴⁰

La obra está basada en la vida del cardenal Cisneros que se muestra en la obra como un gobernante ideal, el espejo en el que debería mirarse la autoridad que, según el modelo político propuesto por los monárquicos alfonsinos, debía oponerse al régimen vigente. Posiblemente Pemán tuvo en cuenta en el enfoque ideológico del drama una biografía de Cisneros escrita por Luys Santa Marina, autor vinculado a Falange, publicada en 1933. Las similitudes con la obra, que se haya en la biblioteca personal de Pemán, son indiscutibles tanto en las características psicológicas del personaje como en la exaltación de su actividad política.⁵⁴¹

La obra está dividida en tres actos y el último de ellos en dos cuadros. La estructura es, como en el drama anterior, el resultado de la disección de la vida del personaje. Pemán desecha algunas facetas de la vida del cardenal y elige aquellos episodios que más le interesan sin que exista una proporción temporal. El primer acto, que se desarrolla en 1495, nos da noticia del nombramiento de Cisneros como arzobispo de Toledo. El segundo y el tercer actos, ambientados en 1508 y 1517 respectivamente, nos muestran la actuación del personaje durante los dos períodos en los que fue regente del Reino de Castilla: tras la muerte de Felipe el Hermoso y tras la muerte de Fernando el Católico. Si en *El divino impaciente* la trama dramática era reducida, aquí lo será mucho más, casi podríamos decir que inexistente. Solo en el tercer acto se escenifica una traición política relacionada con un episodio de amores adúlteros protagonizado por un matrimonio de fieles criados de Cisneros y el noble flamenco Guillermo de Yprés. Ese conflicto dramático se resuelve en los dos cuadros del último acto y, lejos de articular el drama, sirve al autor para criticar a

540 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo. op. cit. pp. 368-369; GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...*, op. cit. pp. 188-189; MORODO, Raúl, op. cit., pp. 180-185

541 SANTA MARINA, Luys, *Cisneros*, Madrid, Espasa Calpe, 1933

los nobles flamencos de la corte de Felipe el Hermoso y para ejemplificar la mano dura con la que la infalible justicia del regente castiga incluso a quién más ama.

Al igual que ocurría en la obra anterior con la impaciencia de San Francisco Javier, un rasgo del carácter de Cisneros en cierto modo negativo, la tozudez, se valora de un modo positivo al ser el elemento que permite al cardenal sacar adelante las difíciles empresas que le encomiendan. La obra no sólo ofrece un paradigma de gobernante, sino también un ejemplo de tenacidad para la militancia derechista. En cierto modo, el enfoque otorgado a la figura del regente de Castilla es un reflejo, no sabemos si intencionado, de la actitud del propio Pemán. Este siempre manifestó preferir la reclusión de la vida familiar y la actividad literaria a la actividad pública y política. Si participó enérgicamente en las actividades públicas fue, según sus numerosas manifestaciones, por un abnegado sentido del deber. Cisneros amaba, según se desprende del drama, el retiro y la meditación de la vida monacal. Si acepta los honores de la jerarquía y el desempeño de cargos políticos es porque las circunstancias le impelen a ello. Pemán se sirve de la obra para transmitir la idea de lucha contra las circunstancias políticas como un deber patriótico de todos los ciudadanos.

Una de las cuestiones que el autor se encarga de remachar en la obra es la férrea voluntad con la que el regente trata de contener los movimientos separatistas de los nobles. Las alusiones indirectas a los estatutos autonómicos derivados de la Constitución republicana son indudables. Los monárquicos autoritarios siempre habían interpretado como el principal elemento de la desintegración del Estado la posibilidad de establecer los estatutos de autonomía que la Constitución de 1931 concedía a las regiones que así acordaran hacerlo. Algunos colaboradores de *Acción Española* pensaban que los regionalismos y nacionalismos sólo debían desarrollarse con la existencia de un poder centralizado y fuerte que fuera capaz de frenar los excesos. Un Estado como el republicano, en el que los partidismos eran ya garantía de desintegración, nunca podría contener las ambiciones separatistas.⁵⁴²

Con el cambio en la coyuntura política tras las elecciones de 1933 se ralentizaron los procesos autonómicos catalán y vasco lo que provocó constantes tensiones entre los nacionalistas y los gobiernos centrales. En Cataluña la denominada cuestión rabasaire, cuya naturaleza era sobre todo social y jurídica, se convirtió en un motivo de tensión política. La Ley de Contratos de Cultivos, aprobada por el Parlamento de Cataluña para favorecer el acceso de los arrendatarios a la propiedad, provocó las suspicacias de la

542 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española...*, op. cit., pp. 377-378

derecha y de los propietarios agrícolas afectados. La ley fue declarada inconstitucional por el Tribunal de Garantías Constitucionales con el argumento de que su promulgación rebasaba las competencias del gobierno autonómico.⁵⁴³ La Generalitat se negó a acatar la resolución del tribunal y el conflicto acabó reflejando las tensiones políticas entre la izquierda catalanista y la derecha contraria a la profundización del Estatuto.

Renovación Española se involucró en el asunto dando su apoyo a los patronos catalanes afectados. También contribuyó a bloquear las aspiraciones autonómicas vascas que resurgieron en 1934, cuando se llevó al Congreso la discusión sobre el Estatuto vasco aprobado en referéndum en noviembre de 1933. La acción política y las numerosas referencias de *Acción Española* a los nacionalismos muestran que los asuntos autonómicos no dejaban indiferentes a los alfonsinos. Joaquín Arrarás interpretaba de este modo los recientes conflictos autonómicos catalán y vasco en las páginas de la revista monárquica:

Los Estatutos implican la desmembración de España, y conforme el tiempo avanza se observa que el sentido de la unidad española se pierde y disuelve dentro del actual régimen, como derretido por una incandescencia que lleva aquel en su seno. (...)

El nacionalismo en su última consecuencia no es sino exaltación emocional, de la que se aprovechan y lucran los ambiciosos, ilusos o de vividores (...) que esperan esta marea para repetir en vascongadas lo que está ocurriendo en Cataluña (...)

¿Para qué sirve este artificio separatista? En primer término para debilitar a España. Con eso queda suficientemente explicado sin que tengamos que añadir nuevos razonamientos.

(...) El enemigo es, pues, el de siempre. Que se disfrace de una o de otra manera el fin que persigue es el mismo siempre. Contra España. Y a ese enemigo no podemos oponer mejor obstáculo que el que ha sido secularmente el dique que evitaba la escisión: la Monarquía”.⁵⁴⁴

Los sucesos de octubre de 1934 fueron interpretados por los monárquicos en clave catastrofista. Tanto la proclamación del Estado Catalán dentro de la República Federal Española, como los acontecimientos revolucionarios de Asturias se presentaron como hechos que probaban que la República liberal llevaba al país al caos social y a la desintegración territorial. Renovación Española trató de presionar en las Cortes para que la exigencia de responsabilidades fuera lo más severa posible. Para ellos era necesario no solo el ajusticiamiento de las individualidades que habían participado en los hechos, sino también la suspensión del Estatuto catalán y el desmantelamiento de las organizaciones políticas que habían colaborado con la sublevación. Su estrategia era ir más allá que la CEDA en esas exigencias para, de este modo, desestabilizar la alianza gubernamental del partido católico con los radicales. La CEDA, partidaria también de una dura represión, se

543 TUSELL, Javier, *Siglo XX*, op. cit. pp. 373-374

544 ARRARÁS, Joaquín, “Actualidad Española”, *Acción Española*, t.VIII, nº 48, 1 de marzo de 1934, pp. 1241-1243

veía obligada a negociar sus exigencias con sus socios de gobierno, menos severos y tendentes, al igual que el propio Presidente de la República, a la conmutación de penas capitales.⁵⁴⁵

El tono de los discursos parlamentarios en los meses posteriores a octubre del 34 se fue haciendo cada vez más agrio y radicalizado. Los alfonsinos creían tener nuevos argumentos a favor de la debilidad del Estado republicano al ver que sus exigencias de represión y depuración de responsabilidades eran frenadas por el gobierno. Los argumentos a favor de un poder fuerte que fuera transición entre el fin de la República y la instauración de la Monarquía, esgrimidos en las páginas de *Acción Española*, pudieron oírse también en un discurso parlamentario pronunciado por Calvo Sotelo en noviembre de 1934. En esta intervención el líder monárquico abogaba por una presencia militar en el marco político que garantizara el orden público, lo que significaba exigir una suspensión de la Constitución y la instauración de una dictadura militar. Para Calvo Sotelo, el marco constitucional republicano era insuficiente y se encontraba desbordado por los acontecimientos. Por ello exigía una revisión de la Constitución cuyos artífices debían ser las derechas unidas por una renovación del pacto electoral que había posibilitado el vuelco político de 1933.⁵⁴⁶ El Ejército había aumentado su prestigio entre los monárquicos por su actuación en la represión de los acontecimientos revolucionarios. De nuevo los ojos de los monárquicos alfonsinos se volvían hacia él en un momento en el que, cuando todas las demás estrategias daban escasos resultados, se intensificaba la opción conspirativa.⁵⁴⁷ El manifiesto del Bloque Nacional, que se daba a conocer pocos días antes del estreno, encerraba un llamamiento a la intervención del estamento militar en la situación política.

Este era el ambiente político en el que se produce el estreno de *Cisneros* en diciembre de 1934. El cardenal regente representaba ese poder fuerte que los monárquicos invocaban para contener separatismos y revoluciones. En adelante pondrán en él todos sus esfuerzos.

En el plano teórico, el drama guarda relación con algunos aspectos de las *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno*. Las mismas circunstancias que incentivaron su escritura están también detrás del origen de *Cisneros*. Anteriormente se ha comentado que las *Cartas* habían sido un paso más en las concepciones de Pemán sobre la monarquía. En ellas se recogen influencias que enriquecen el discurso tradicionalista de los monárquicos con nuevas argumentaciones. Con estos presupuestos Pemán superaba su

545 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...*, op. cit., pp. 190-191

546 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C. *Acción Española...*, op. cit., pags. 265-266

547 GIL PECHARROMÁN, *Conservadores...*, op. cit., pag. 192

posición anterior en la cual la aceptación de la monarquía era un acto de fe. Ahora la institución aparecía revestida de ventajas concretas en cuanto a su eficacia política.⁵⁴⁸

Quizás el elemento más relevante de las *Cartas a un escéptico* es la redefinición de la monarquía como totalitarismo. El carácter difuso de las limitaciones institucionales del poder del monarca se sustituyen por el destacado papel que se le asigna a la moral católica como dique de contención. Según Álvarez Chillida, estos argumentos confieren al modelo de monarquía propuesto por Pemán un perfil muy próximo al de un caudillo fascista, eso sí, tamizado por la presencia de la religión.⁵⁴⁹ Las ideas vertidas en las *Cartas a un escéptico* nos indican que Pemán y muchos miembros de *Acción Española* participaban del deslizamiento hacia el fascismo católico del que ha hablado Raúl Morodo. Desde finales de 1934 comenzó a esgrimirse, cada vez con más fuerza, la necesidad de una figura dictatorial transitoria al modelo de monarquía defendido por los contrarrevolucionarios. Como se ha comentado en otro capítulo, los acontecimientos políticos españoles y europeos influyeron en esta deriva ideológica. La premisa de que los estados totalitarios de la época eran la actualización de la monarquía tradicional es defendida, según Morodo, por autores como Víctor Pradera o Sáinz Rodríguez, para quienes la monarquía católica española era un antecedente directo de los estados totalitarios actuales.⁵⁵⁰ Calvo Sotelo y Pemartín irán más allá desarrollando una línea argumental que permite identificar monarquía tradicional y caudillaje. Para Calvo Sotelo, el Nuevo Estado, puesto ya en práctica en otros lugares de Europa, significaría la modernización de España puesto que la modernización no es ya sinónimo del liberalismo, sino del autoritarismo. Algo más tarde, durante la Guerra Civil, Pemartín desarrollará un argumento, tratando de legitimar la figura de Franco, que permitía la aceptación del caudillaje basándose en su excepcionalidad y en su futura sustitución por la monarquía. El caudillaje de Franco es para Pemartín una “monarquismo circunstancial” que se realiza para la superación de una situación crítica.⁵⁵¹ Pemán, tratando también de legitimar el caudillaje de Franco, lo definía como una salida natural en determinadas coyunturas históricas y encontraba antecedentes en nuestro pasado en las figuras de Viriato o el Cid.⁵⁵²

Pemán pretende acercarse al perfil político de Cisneros y para ello elige los momentos de su biografía que más se acomodan al ejercicio autoritario del poder. En el primer acto Cisneros, confesor de la reina Isabel, es nombrado arzobispo de Toledo.

548 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo. op. cit., pp. 371- 372

549 Idem, pp. 374-375

550 MORODO, Raúl, op. cit., pag. 181

551 Idem, pp. 182-184

552 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, op. cit., pag. 378

Durante una audiencia el clérigo recuerda a la reina su obligación de humillarse durante el acto de confesión. El parlamento del futuro cardenal nos recuerda a las reflexiones contenidas en las *Cartas a un escéptico* sobre el papel del confesor real como un contrapoder de la monarquía:

No me siento/ No siendo en este momento/ penitente y confesor;/ sino Reina y servidor;/ aunque agradezca el intento,/ no me tengo que sentar./ Si os fueseis a confesar;/ ya sabéis por experiencia,/ que sin mayor reverencia,/ os mandara arrodillar.⁵⁵³

Durante el resto de la obra Cisneros representa la máxima autoridad política. En el segundo acto el arzobispo es ya regente de Castilla tras el fallecimiento de Isabel. En el tercer acto, Fernando ha fallecido y Cisneros, ya cardenal, detenta el poder en espera de la llegada de Carlos I. En ambos casos el cardenal desempeña el poder de una forma provisional por unas circunstancias excepcionales y, también en ambos casos, lo hará de una forma autoritaria. Cuando en un momento de la obra el regente debe mostrar su autoridad ante los nobles levantiscos, Pemán no duda en introducir en escena las armas de un ejército y poner en boca del personaje la famosa frase que se le atribuye: *estos son mis poderes*.

Frente a tantos argumentos,/ uno solo voy a daros:/ Basta, por Dios, de derechos,/ y sutiles distinciones./ ¡Se acabaron las razones/ y van a empezar los hechos!/ Sobre argucias y opiniones/ he de imponeros mi ley,/ pues tengo mi regimiento/ con el apoyo y contento/ de los pueblos y del Rey./ (...)/ No más atender razones/ de todos, y estar alerta/ por si los Mendozas quieren/ o si los Tellez prefieren.../ Varacaldo, abre esa puerta/ porque de una vez se enteren/ que tienen que obedecer/ a mi solo parecer/ entre tantos pareceres,/ ¡porque estos son los poderes/ en que fundo mi poder!/⁵⁵⁴

Este largo parlamento se complementa con la siguiente acotación:

Durante los últimos versos, Varacaldo (secretario de Cisneros) ha abierto de par en par la gran puerta del foro. Aparecen tras ella almenas tomadas por centinelas con lanzas y piezas de artillería, embocadas hacia el interior de la Cámara. Cisneros ha quedado junto a la puerta, erguido, desafiando a los caballeros, que retroceden instintivamente.⁵⁵⁵

La mención del Ejército como salvaguardia de la autoridad alude a lo que estaba en el ánimo de los monárquicos en el momento del estreno de la obra. Los intentos catalanes de separación y la clemencia con los acusados por los acontecimientos revolucionarios de octubre fueron interpretados como debilidad de la República. Los ojos de los alfonsinos se

553 PEMÁN, J. M., "Cisneros" en *Trilogía Dramática*, Cádiz, Establecimientos Cerón, 1938, pag. 34

554 Idem, pp. 72-73

555 Ibidem.

volvían al Ejército como única forma de dar un vuelco a la situación política. El parlamento de Cisneros y la presencia de las armas en la escena era un mensaje claro y directo para los espectadores.

Es curioso el hecho de que la frase *estos son mis poderes* sea utilizada en febrero de 1936, con un sentido completamente distinto, en un cartel electoral de la CEDA. Aquel cartel de tamaño gigante, que fue colocado en una fachada de la Puerta del Sol, mostraba en su parte derecha una imagen de Gil Robles y en su parte superior izquierda la frase atribuida a Cisneros. Junto a ella, una enorme flecha que señalaba a una multitud al lado de la cual se leía: “Dadme un mayoría absoluta y os daré una España grande”.⁵⁵⁶ En este caso *los poderes* no eran la metáfora de un ejército, sino que se referían a los potenciales votantes de la CEDA. La utilización de una misma frase con dos sentidos opuestos simboliza dos estrategias políticas distintas, la de la CEDA y la de Renovación Española, que volvieron a ponerse otra vez de manifiesto en la campaña electoral de 1936. Calvo Sotelo radicalizó su discurso en aquella ocasión vertiendo en él la doctrina que los intelectuales de *Acción Española* llevaban tiempo elaborando: la victoria electoral de las derechas debía significar la imposición de un Estado autoritario, integrador y corporativo, la cancelación de la Constitución de 1931 y el diseño de fórmulas jurídicas que posibilitaran la ilegalidad del socialismo revolucionario y de los partidos separatistas.⁵⁵⁷

Cisneros es un gobernante inflexible y autoritario porque las circunstancias así se lo exigen. La muerte de los Reyes Católicos desata los anhelos de independencia y poder de los nobles castellanos y el regente debe controlarlos para preservar la obra unificadora de los monarcas. Otra vez el argumento del drama alude a los problemas políticos del presente: la rebeldía de los nobles es un trasunto de las ansias autonómicas que tanto disgustaban a la derecha. Una de las principales causas de la futura disolución de España se encontraba en ese carácter disgregador que otorgaban a la Constitución de 1931. El reconocimiento de poderes territoriales distintos al central rompía totalmente con el concepto de Estado de los monárquicos reaccionarios. El modelo de Estado que proponían debía recuperar el sentido unitario que tan trabajosamente habían conseguido los Reyes Católicos. Pemán se ocupa de esta cuestión en sus *Cartas a un escéptico* en las que explica las tendencias disgregadoras como inherentes al carácter español, al ser “fermentos orientales dormidos en los fondos más turbios de la raza”.⁵⁵⁸ La religión católica y la

556 GIL ROBLES, José M^a, *No fue...*, op. cit, pag. 457. La fotografía del cartel en la pag. 711

557 GIL PECHARROMÁN, Julio, “El alfonsinismo radical en las elecciones de febrero de 1936”, *Revista de estudios políticos*, n^o 42, 1984, pp. 119-120.

558 PEMÁN, José M^a, “Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno VIII”, *Acción Española*, t. XIII, n^o 75, mayo de 1935, pag. 288

monarquía son las fuerzas que, a lo largo de la historia, han conseguido la unidad nacional; mientras “la República es y será siempre en España política de desintegración nacional, de debilitación, de entrega al enemigo.”⁵⁵⁹ En concordancia con estos planteamientos, la idea del poder como fuerza centrípeta y unificadora es fundamental en el drama:

*Toda España es como un bando/ de pájaros altaneros;/ ¡ay si se abriera, cansada/ la mano del halconero!/ Todos son grandes señores/ que demandan privilegios,/ conventos que piden bulas, / provincias que sueñan reinos./ Si a mi me temblara el pulso,/ si yo aflojara los dedos,/ la nación acabaría/ toda en pedazos, e hirviendo/ de villas privilegiadas/ y señores reyezuelos,/ como hierven de gusanos, / en los sepulcros, los muertos.*⁵⁶⁰

Pemán utilizará metáforas muy parecidas a las de la cita anterior para expresar la misma idea en las *Cartas a un escéptico*, lo que nos muestra hasta qué punto ambas obras están emparentadas:

Somos una bandada de pájaros en manos del pajarero. Cuantas veces la mano afloje su presión, los pájaros volarán. Cuantas veces se debiliten en España los vínculos religiosos y monárquicos, aflorarán a su superficie sus eternos fermentos separatistas y cantonales.⁵⁶¹

Desde la óptica del providencialismo histórico de Pemán, el Cardenal interviene conforme a la voluntad divina para controlar la naturaleza pecadora del ser humano que se expresa, en éste caso, en la reivindicación de particularismos. Cisneros es un gobernante duro e inflexible pero la intervención divina se manifiesta en que el autócrata no es cruel o injusto, ya que su justicia no hace distinciones sociales ni se deja influir por afectos personales. A pesar de que tiene en sus manos el poder absoluto, lo ejerce de modo que su actuación es siempre correcta y dotada de un sentido moral que le lleva a la defensa de los débiles. Pemán condensa en el héroe sus ideas sobre la limitación natural del poder. En las *Cartas a un escéptico* el autor exponía su punto de vista sobre la inutilidad del sistema de equilibrio de poderes vinculado al constitucionalismo. Pensaba que este derivaba de la errónea idea del pleito permanente entre quien detenta el poder y quien lo recibe. Por el contrario, Pemán parte de que la organización social trae consigo valores positivos ya que, como reflejo del orden divino, su sentido es el de la colaboración entre sus miembros y no el del enfrentamiento.⁵⁶² Los monarcas, como garantes de la organización social, son portadores de “una enorme y olvidada fuerza de contención interna y moral, basada en esa

559 Idem, pag. 290

560 PEMÁN, José M^a, “Cisneros”... op. cit., pp. 71-72

561 PEMÁN, José M^a, “Cartas a un escéptico... VIII”, op. cit., pag. 289

562 PEMÁN, José M^a, “Cartas a un escéptico... VII”, op. cit., pp. 32-33

tendencia primaria de colaboración social.”⁵⁶³ Cisneros no es un monarca pero parece contagiado de esa autolimitación del poder quizás potenciada por su condición de clérigo. De cualquier modo, cuando Pemán dota de ese atributo propio de la monarquía a un personaje cuya legitimidad no es la herencia, sino que ejerce el poder de forma circunstancial, está realmente ahondando en la idea de caudillismo. El caudillo, siempre de forma interina, puede estar dotado de los mismos atributos que un monarca.

⁵⁶³ Idem, pag. 33

5. MARIANO TOMÁS Y SANTA ISABEL DE ESPAÑA

5.1 El autor

Mariano Tomas fue, más que un autor teatral, un cultivador de todos los campos de la literatura, el periodismo, el coleccionismo y la crítica de arte. Como José M^a Pemán, sintió una fuerte inclinación por la poesía e hizo su primera incursión en el teatro de modo circunstancial, seguramente llevado por la situación política. A diferencia del gaditano, su relación con el mundo de la política fue prácticamente inexistente aunque hay indicios de que sus ideas monárquicas y conservadoras se fueran radicalizando a lo largo de los años treinta.

Nació en Hellín en 1890 en el seno de una familia provinciana de clase media y desde muy joven sintió una profunda atracción por las letras. Sus colaboraciones en prensa se remontan a su primera juventud. En 1911 comenzó a escribir para el semanario *El social de Hellín*, que llegaría a dirigir hasta 1915, y muy pronto en otros periódicos y publicaciones locales y regionales. De esa época datan sus primeros poemas y sus primeros premios literarios. Dos años antes, en 1909, había ingresado por oposición en el cuerpo de Correos y tras varios destinos en 1922 da el salto a la capital. En Madrid comenzará a desempeñar el cargo de correo de Gabinete del Ministerio de Asuntos Exteriores y más adelante será responsable de la valija diplomática lo que llevaba implícito viajar por toda Europa y por algunos países de Asia. Esos viajes le permitieron ejercer de corresponsal en Viena y en Roma para *ABC*, diario con el que estaba vinculado desde 1931. Además del *ABC*, durante los años republicanos Mariano Tomas escribió para la revista *Blanco y Negro*, que ya en 1913 publicaba una poesía suya, y para otras publicaciones periódicas madrileñas y barcelonesas como *Domingo* o *El noticiero universal*.⁵⁶⁴

Su vocación literaria le hizo tocar diversos campos. En 1925 publicaba su primer libro de poesía, *La capa del estudiante*, y poco después *Isabel- Ana y otros poemas*. Pero lo que le hizo más conocido en su época, además de los artículos periodísticos, fue la novela y, en especial, la novela corta. Al llegar a Madrid en 1922 contactó con otro literato con el que ya había colaborado en sus años de juventud, el activo editor hellinero Artemio Precioso, que por aquel entonces promovía una de las muchas iniciativas de divulgación

⁵⁶⁴ Los datos biográficos básicos han sido extraídos de MORENO GARCÍA, Antonio, *Hellineros ilustres*, Instituto de Estudios albacetenses “Don Juan Manuel” de la Excma. Diputación de Albacete, 2011, pp. 265-270 y ARAGON, J de, “Mariano Tomas ha muerto. La vida del ilustre escritor hellinero” en *La voz de Albacete*, 6 de julio de 1957, pp. tercera y cuarta, facilitado por el Archivo Municipal de Hellín (AMH)

literaria de la época: la llamada “La Novela de Hoy”. Mariano Tomás se volcó en el proyecto y, en parte gracias a ello, su producción literaria comenzó a ser muy conocida.⁵⁶⁵ Su primera novela, *El cortijo de las palomas*, se publicaba en 1926 y a esta le siguieron otras, algunas de ellas de carácter histórico como *La florista de Tiberiades* o *Semana de Pasión*. Esta última concurrió al premio Fastenrath de la Real Academia Española en 1932. Ese año el premio, al que se presentó Valle Inclán con *La corte de los milagros* y *Tirano Banderas*, quedó desierto por la falta de acuerdo del jurado.⁵⁶⁶ La novela de Tomás consiguió más tarde, en 1933, el Premio de novela Gabriel Miró. A lo largo de los años treinta el autor publicó un gran número de novelas y relatos cortos como *Viena*, *Venga usted a casa en primavera*, *Juan de la luna*, *El cazador de mariposas...* En casi todas predomina la temática sentimental y están escritas con un lenguaje suave, muy influido por las inclinaciones poéticas del autor, sin que por ello deje de asomar en ocasiones la ironía. Algunas se desarrollan en su tierra natal y en otras aprovecha las experiencias adquiridas en sus viajes. Varias se tradujeron a otros idiomas y *El Cortijo de las palomas* fue elegida como lectura de texto en la cátedra de español de la Universidad de Viena.⁵⁶⁷

Los artículos periodísticos fueron una de las vertientes donde Mariano Tomás se mostró más prolífico. Desde Roma, Viena y otros lugares el autor mandaba crónicas que se publicaban asiduamente en el *ABC*. Por una de estas crónicas, titulada “Parque del recuerdo” y publicada en diciembre de 1933, el autor recibió el premio periodístico Mariano de Cavia. Los artículos se contagian de ese aire poético, muy subjetivo, que el autor trasplanta a todas sus creaciones literarias. Su tono es muy distinto al de las crónicas políticas que, por ejemplo, enviaba Eugenio Montes desde Berlín por las mismas fechas. Los artículos de Tomás suelen partir de observaciones e impresiones sobre la naturaleza o los ambientes urbanos y, desde esos detalles sin aparente importancia, el autor aumenta su lente de observador para sacar conclusiones sobre aspectos más generales de la vida cotidiana, cultural o política del lugar sobre el que escribe. En los artículos no hay indicios de un compromiso político pero alguno de ellos deja ver con claridad matices ideológicos, sin duda emparentados con las premisas doctrinales de los monárquicos reaccionarios. Estos artículos son las únicas fuentes que permiten un acercamiento a la faceta política del

565 GARCÍA MARTÍNEZ, María Montserrat, *La novela de hoy (1922-1932): su público y mercado*. Tesis doctoral [En línea] Universidad Complutense de Madrid. [Consultado 19/02/2017] URL: <http://eprints.ucm.es/index.html>.

566 GONZÁLEZ-RUANO, César, “Un suceso literario. El premio Fastenrath”, *Blanco y Negro*, 29 de mayo de 1932, pp. 15-16

567 SALMERÓN UNTURBE, Jesús, “Mariano Tomás. Revivir la memoria de un escritor polifacético e inquieto periodista”, *El adelantado de Segovia*, 10 de octubre de 1992, pag. 22 (AMH)

autor.

En la gran mayoría de los artículos del hellinero se aprecia una constante referencia a la naturaleza como símbolo de pureza. Uno de los elementos de la ideología de Mariano Tomás más emparentados con el tradicionalismo es la idea del campo como medio que mejor conserva las tradiciones y en el que los individuos mantienen la pureza espiritual. Las mejoras en la agricultura llevadas a cabo en la Italia de los años de treinta son evaluadas como auténticas medidas de progreso económico que tienen la virtud de asentar a la población en el campo asegurando la pureza de la nación y la fortaleza de la misma. Las crónicas enviadas desde Roma dejan ver la admiración por Mussolini y su obra y, en particular, por aquellos logros relacionados con la creación de campos de cultivo y la desecación de tierras pantanosas. En septiembre de 1933 manifestaba que, de todos los éxitos conseguidos por el dictador italiano, prefería y le parecían más perdurables aquellos relacionados con “la victoria de la espiga y el grano”.⁵⁶⁸ En otro artículo del mismo año evaluaba muy positivamente las políticas de reeducación campesina:

Aqui se le enseña al soldado el amor a Italia. Pero Italia no es Roma solo, ni unicamente Florencia o Milán, sino que, por más extenso, es más Italia el campo. Y entre ejercicios de preparación bélica hay (...) más gratos ejercicios de preparación para la paz. Se crean granjas agrícolas, donde aprenden los mozos en filas la manera más racional de cultivar sus tierras, cuando vuelvan a ellas (...). Se vuelve así al campo por el único camino practicable y seguro: el del amor al campo.⁵⁶⁹

El dictador, dotado de una férrea voluntad, es valorado como el único artífice de los cambios en el perfil urbano y rural de la nueva Italia. A propósito de las obras de desecación y reedificación de Ostia, Mariano Tomás afirma que se deben a “la voluntad de un hombre solo (que) ha vencido al tiempo”.⁵⁷⁰ En otra ocasión, usando de cierta ironía, ensalza mediante símiles y metáforas la labor del régimen cuya obras públicas han conseguido reducir el paro y cuya eficacia ha encarcelado a los molestos “orangutanes” y “serpientes”.⁵⁷¹ No existen muchas más referencias políticas de adhesión a la nueva Italia. La mayoría de los artículos discurren en un tono lírico entre la descripciones de la naturaleza y de las ciudades.

Otro de los géneros cultivados por Mariano Tomás fue la biografía. En 1933 publicará una biografía de Cervantes que llegó a ser muy famosa en la época. En sus artículos de prensa no dejará de hacer incursiones en el género con pequeñas biografías de

568 TOMAS, Mariano “Cielo, mar y tierra”, *ABC*, 1 de septiembre de 1933, pag. 3

569 TOMAS, Mariano, “La vuelta al campo”, *ABC*, 12 de septiembre de 1933, pag. 3

570 TOMAS, Mariano, “Ruinas de Ostia”, *ABC*, 8 de octubre de 1933, pag. 4

571 TOMAS, Mariano, “El paraíso terrenal”, *ABC*, 9 de mayo de 1934, pag. 4

personajes históricos como Cesar Borgia, las esposas de Enrique VIII, María Antonieta... La misma obra de teatro por la que se ha introducido a Mariano Tomás en este capítulo es una biografía de Isabel la Católica revestida de muchos elementos de ficción; su segunda incursión en el teatro histórico será una biografía de Garcilaso de la Vega.

Será precisamente en dos de estas biografías realizadas para el *ABC* en las que Tomás nos muestre otro fragmento de su pensamiento político, muy emparentado con el punto de vista de los intelectuales de Acción Española. En la biografía de María Antonieta culpa de la fobia popular que se desató contra la reina a la “nueva filosofía escéptica” que alimentó celos y envidias y pone especial énfasis en Voltaire y Rousseau, culpables últimos de la revolución.⁵⁷² En la biografía de María Teresa de Francia vuelve sobre los males de la Revolución francesa y carga, en esta ocasión, contra Napoleón. Tomás atribuye a María Teresa una dureza de corazón ocasionada por sus desventuras que le lleva a ser mala consejera de su esposo y de su tío y suegro Carlos X.⁵⁷³ Existe cierta afinidad entre la interpretación que Mariano Tomás hace de la vida de la hija de María Antonieta y la tesis expuesta por Honorio Maura en *El príncipe que todo lo aprendió en la vida*. Ambos vienen a afirmar que la ruptura violenta de los príncipes con su ambiente, sus obligaciones y la que debiera de ser su educación los convierte en entes no aptos para el gobierno.

No existen alusiones claras a la situación política española en los artículos de Mariano Tomás. Se han detectado algunas referencias vagas contra los procedimientos democráticos y contra los políticos republicanos que son calificados como “profesores de felicidad” que “prometen su gallinita a cada uno de los oyentes para cuando salga el numero que esperan”⁵⁷⁴ o como “vendedores de humo” en un artículo de abril de 1936, reciente la victoria del Frente Popular.⁵⁷⁵

Poco más puede extraerse del pensamiento político de Mariano Tomás. Sus biógrafos lo describen como católico y monárquico, dotado de “arraigado españolismo y defensor del orden”.⁵⁷⁶ Probablemente existió una cercanía del autor a Renovación Española. El 22 de noviembre de 1934, el Teatro Eslava organizó una función en honor a Renovación Española en la que se representó *Santa Isabel de España*. A la función, que se celebraba en gratitud al partido monárquico “por las muestras de civismo que dio en los pasados sucesos revolucionarios”, asistieron Goiochea, Calvo Sotelo y otros diputados de

572 TOMAS, Mariano, “Sombras: María Antonieta”, *ABC*, 25 de julio de 1934, pp. 6- 8

573 TOMAS, Mariano, “Sombras: María Teresa, la princesa sin corazón”, *ABC*, 22 de septiembre de 1935, pp. 3-4

574 TOMAS, Mariano, “Un grave problema casi resuelto”, *ABC*, 20 de septiembre de 1934, pag. 16

575 TOMAS, Mariano, “Vendedores de humo”, *ABC*, 1 de abril de 1936, pp. 3- 4

576 ARAGON, J , op. cit., pag. cuarta

la formación. En un teatro a rebosar de público se ovacionó tanto al autor de la obra, que salió al escenario en varias ocasiones, como a los dirigentes de la formación monárquica.⁵⁷⁷ En diciembre de 1934 Mariano Tomás añadirá su firma el manifiesto del Bloque Nacional.⁵⁷⁸ Esos detalles, junto con la admiración por Mussolini que se desprende de algunos de sus artículos, nos muestran a un Mariano Tomás con una ideología muy cercana a la de los monárquicos reaccionarios. Ya se ha visto en otro lugar de este trabajo como la radicalización política sufrida por los monárquicos afectó a muchos de los colaboradores del *ABC*; este podría ser el caso de Tomás. El contenido de *Santa Isabel de España*, estrenada en septiembre del 34, parece confirmar ese extremo.

A partir de 1933 la estrella de Mariano Tomás comenzaba a ascender. Los premios que hemos comentado –El Gabriel Miró de novela y el Mariano de Cavia de periodismo– el éxito en España de su biografía de Cervantes, la traducción y publicación de ésta en Inglaterra y el éxito de *Santa Isabel de España*, que llegó representarse más de cien veces,⁵⁷⁹ muestran que Mariano Tomás estaba considerado como una figura destacada entre los intelectuales monárquicos del momento. Reconociendo sus éxitos, en enero de 1935 se le hizo un sonado homenaje en su pueblo, Hellín, que lo nombró hijo predilecto. A los actos asistieron intelectuales de peso adscritos al *ABC*, como Manuel Bueno, Juan Pujol o Wenceslao Fernández Flórez.⁵⁸⁰

Los acontecimientos del 18 de julio de 1936 sorprendieron a Mariano Tomás en Madrid desde donde pudo, gracias a la protección otorgada por la embajada de Bolivia, pasar a territorio franquista.⁵⁸¹ Durante la Guerra Civil seguirá con su labor literaria y periodística en el *ABC* de Sevilla al lado del bando sublevado.⁵⁸² En 1938 publicará *Felipe II, rey de España y monarca del universo*, una biografía en la que manejará las ideas sobre la historia de España, comunes a toda la derecha Española y que por aquella época contribuían a formar la mitología del régimen que se estaba gestando. En 1940 contribuirá, junto con un nutrido grupo de escritores del movimiento, a alimentar la épica del bando vencedor participando en dos obras colectivas. Una de ellas, *Laureados de España*, rendía

577 “Una función patriótica en Eslava”, *ABC*, 23 de noviembre de 1934, pag. 51. “Función patriótica en homenaje a Renovación española”, *La Época*, 23 de noviembre de 1934, pag. 3

578 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Renovación Española, una alternativa monárquica a la II República*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1982, vol.II, pag. 954

579 J.D., “Eslava. La 100 representación de «Santa Isabel de España». Homenaje a Mariano Tomás”, *ABC*, 24 de noviembre de 1934, pp. 47-48

580 “Homenaje al escritor don Mariano Tomás en Hellín”, *ABC*, 8 de enero de 1935, pag. 20 y “Homenaje al laureado poeta Mariano Tomás” en Hellín, *ABC*, 10 de enero de 1935, pag. 25

581 TOMAS, Mariano, *Garcilaso de la Vega* (notas biográficas del autor), Madrid, Biblioteca Teatral nº 3, 1941, pag. 2

582 LANGA NUÑO, Concha, *De cómo se improvisó el franquismo durante la Guerra Civil: La aportación de ABC de Sevilla*. Sevilla, Centro de Estudios andaluces, 2007

homenaje a los que habían obtenido la Cruz Laureada de San Fernando; la otra, *Poemas de la Alemania Eterna*, honraba a la Alemania nazi y celebraba sus victorias bélicas. En esta última, Mariano Tomás es autor de un exaltado poema de alabanza a Hitler titulado, “La Alemania del Führer”.⁵⁸³ En enero de 1939, cuando aún no había acabado la contienda, Mariano Tomás estrena en San Sebastián la que será su segunda obra teatral en verso de temática histórica titulada *Garcilaso de la Vega*. El drama, que el autor ya tenía acabado en diciembre de 1934,⁵⁸⁴ sin tener la carga política de *Santa Isabel de España*, encierra una exaltación de los tópicos sobre la nobleza y la valentía de los soldados españoles. La obra se estrenará en San Sebastián en 1939 y en Madrid en diciembre de 1940.

Hasta su muerte en 1957, Mariano Tomás siguió colaborando en diversas publicaciones y en especial en *ABC* para el que hacía, entre otras cosas, de crítico de arte, otra de sus grandes aficiones. Sus viajes le habían permitido reunir una colección de arte de los siglos XVI, XVII y XVIII y se había convertido en un erudito en esta materia. Continuó también con sus grandes vocaciones literarias: la novela, la poesía y el teatro. En 1941 una obra suya, *La mariposa y la llama*, obtuvo el Premio Nacional de Teatro y el Premio Piquer.

5.2 El drama

Santa Isabel de España se estrena en el Teatro Eslava de Madrid el 26 de septiembre de 1934. Tres días antes, José María Pemán estrenaba su segundo drama histórico, *Cuando las cortes de Cádiz*, en su ciudad natal y el 27 del mismo mes, un día después del estreno de Tomás, el segundo drama de Pemán salía a escena en Madrid.

No era infrecuente ver teatro histórico en verso de carácter biográfico en los escenarios madrileños. Este era, en general, muy conservador y su finalidad era reafirmar los tópicos nacionales, tan gratos a la derecha. Pero la mayoría de las obras de este género carecían de la conexión con los acontecimientos políticos que había tenido *El divino impaciente* de Pemán y el resto de los dramas históricos analizados en este trabajo. El éxito de la fórmula de Pemán como vehículo propagandístico animó al gaditano a utilizarla en más ocasiones. Posiblemente, Mariano Tomás aprovechara también la repercusión política

583 RODRIGUÉZ PUÉRTOLAS, Julio, *Historia de la Literatura fascista española* I. Madrid, Akal, 2008, pp. 489-490 y 504; MARTÍN GIJÓN, Mario, “Nazismo y antisemitismo en la literatura falangista. En torno a poemas de la Alemania Eterna (1940)”, *Letras peninsulares*, vol.22, nº2, 2010, pp.59-8, [En línea] VanderbiltLibrary, (Consultado23/02/2017)

584 “Lectura de una nueva obra de Mariano Tomás”, *ABC*, 21 de diciembre de 1934, pag. 21

de *El divino...* para hacer una incursión similar en el teatro.

Mariano Tomás era admirador del teatro en verso y consideraba a José M^a Pemán como uno de sus mejores representantes. Las ideas estéticas de Tomás son muy parecidas a las que profesaban algunos colaboradores de *Acción Española* y que ya se han analizado en otro capítulo. En un artículo del *ABC* se manifestaba contrario al arte de vanguardia. Desde su punto de vista, una manifestación artística que ha llegado a un desarrollo pleno no puede ser superada jamás. Los intentos posteriores, que tratan de alcanzar una nueva plenitud o una vuelta a los principios, solo muestran que esa rama del arte ha entrado en una fase de decadencia. Con este criterio, Tomás considera a las vanguardias como “balbuceos y temblores de agotamiento” que en poesía se han traducido en carencia de emoción y de ritmo y en pintura en “amorfos jeroglíficos en el lienzo”.⁵⁸⁵ Sin embargo, detecta un cansancio de la vanguardia y una vuelta a lo clásico:

Pero el mundo, por fortuna, vuelve los ojos hacia atrás, asqueado de intentos nuevos y despreocupados. En el arte, como cualquier otra manifestación de la vida, se desea caminar por viejas sendas en las buenas compañías que deleitaron las horas de otros hombres; y en la poesía, como las demás artes, se nota una vigorosa reacción contra los que quisieron emplebeyecerla, arruinando sus blasones.⁵⁸⁶

En España ya se ha producido ese cambio y “nos deleitamos otra vez al escuchar el castellano armonizado por la estrofa de nuestros vates de ayer y de nuestros poetas de hoy”. Entre ellos, el autor no oculta su predilección por José María Pemán que “nos emociona con lo divino o con las humanas grandezas de nuestra España pretérita”.⁵⁸⁷

En otro artículo, hablando específicamente de teatro en verso, el autor vuelve a mostrarnos su concepción cíclica de la creación estética:

El género poético es como un péndulo con oscilaciones isócronas; se acerca se aleja y vuelve a tornar (...). En nuestro días, ya inició la oscilación su camino de vuelta y viene bien acompañado de gloriosas plumas (...).⁵⁸⁸

y entre ellas vuelve a destacar a José María Pemán pero también a García Lorca, a los hermanos Machado y a López Alarcón, entre otros.⁵⁸⁹

Además de las afinidades estéticas entre Pemán y Mariano Tomás, otro elemento que no puede pasar desapercibido es la coincidencia cronológica del estreno de sus dramas.

585 TOMAS, Mariano, “La evolución de la poesía”, *ABC*, 9 de marzo de 1935, pag. 5

586 Ibidem.

587 Ibidem.

588 TOMAS, Mariano, “El teatro en verso en 1936” (el nombre de la publicación ha sido recortado), 29 de diciembre de 1935, *Libretas de recortes*, ACP, N^o 7-2, 1935

589 Ibidem.

Solo distan días entre los estrenos de *Santa Isabel de España* y *Cuando las cortes de Cádiz* y unas pocas semanas entre estos y *Cisneros*. Esta densidad de obras en verso de contenido político en las postrimerías de 1934 no puede ser una casualidad. Poner sobre las tablas a Isabel la Católica, a Cisneros y a Francisco de Alvarado obedecía a un intento de mostrar modelos políticos y filosóficos en unos momentos en los que los monárquicos sentían que todo se desmoronaba. Parece evidente que a Mariano Tomás le movieron las mismas circunstancias políticas que movieron a Pemán a escribir sus dramas. No se repetirá aquí los detalles del contexto político en el que se estrenó la obra de Tomás porque ya está suficientemente detallado al hablar de *Cisneros* y porque se volverá sobre él al hablar del segundo drama de Pemán. Tan solo insistir en que, por aquellos días, las desavenencias entre el Gobierno de la República y la Generalidad de Cataluña iniciadas por la llamada *cuestión rabassaire* estaban llegando a su punto culminante.

Santa Isabel de España se estructura en cuatro actos en los que el autor realiza un recorrido por la vida de Isabel I de Castilla seleccionando los episodios que más le interesan. El acto primero se desarrolla en Santa Fé en enero de 1492. El reino de Granada ha caído vencido y ese mismo día el cardenal Mendoza, que acaba de presentar a la reina a Cristobal Colón, conseguirá el visto bueno de esta para llevar a cabo la empresa de la nueva ruta hacia las Indias. El acto segundo se desarrolla un año más tarde con la corte de los Reyes Católicos en Barcelona. Fernando II de Aragón y Carlos VIII de Francia acaban de firmar el tratado de Barcelona. La corte entera muestra impaciencia por tener noticias de Colón pero, en el mismo acto, se anuncia la vuelta de los marinos y el éxito de su expedición. Valencia de Alcántara será el lugar en el que se desarrolle el acto tercero. Corre el año 1497 y la corte se encuentra haciendo los preparativos de la boda de Manuel I de Portugal con Isabel de Aragón, primogénita de los reyes y viuda del infante don Alfonso de Portugal. El cardenal Mendoza ha muerto y los reyes siguen cosechando éxitos como la victoria conseguida por Gonzalo Fernández de Córdoba sobre el rey francés en Nápoles. Sin embargo, algo entristece el corazón de la Reina: el infante Juan, heredero de la Corona, se encuentra muy enfermo. En el mismo acto la reina conocerá la noticia de su muerte. En el cuarto acto el tiempo ha dado un salto hasta noviembre de 1504. En Medina del Campo, Fernando de Aragón, Cisneros y otros miembros de la corte asisten al fallecimiento de Isabel la Católica.

Como en las obras de Pemán, en *Santa Isabel de España* la trama dramática es totalmente secundaria. El autor pone el acento en ciertos diálogos pero, sobre todo, en los parlamentos de los personajes y en especial en los de la reina. Estos tienen un carácter

sentencioso, válido tanto para los personajes del drama con los que dialoga como para los espectadores o los lectores de la obra. La trama dramática se reduce a la rivalidad entre dos personajes de ficción que compiten por el amor de una de las damas de la reina: doña María. El marqués de Castellar, bravo soldado castellano y el catalán Ferrán, escudero del príncipe don Juan, tienen caracteres opuestos. El autor se sirve de ellos para personificar lo que él considera dos temperamentos diversos, el castellano y el catalán. El de Castellar consigue el amor de doña María ya en el primer acto pero, por eso mismo, la tensión entre los dos caballeros está latente hasta casi el final de la obra y en varias ocasiones la reina ha de intervenir para apaciguar los ánimos. Esa tensión le servirá al autor para mostrar el enfrentamiento de Cataluña con el centralismo castellano.

A la hora de escoger a Isabel la Católica como heroína de una obra de contenido político, Mariano Tomás asumía la interpretación de la historia de España que en gran medida compartían los tradicionalistas con todas las familias de la derecha. La época de los Reyes Católicos se consideraba el inicio de la hegemonía española. Con ellos se había forjado la mayor potencia de Europa, capaz de reunir el mayor imperio conocido hasta el momento, y se había conseguido la unidad interior tanto desde el punto de vista político como desde el punto de vista religioso. Los Reyes Católicos sentaron las bases de la época más gloriosa de la historia nacional. Ellos hicieron realidad el cometido providencial de la nación española: extender la fe católica por el mundo. Por ello su ejemplo político debe cundir. La Isabel I de Mariano Tomás, dotada de sabiduría y santidad, sube al escenario y desde allí actúa como una consejera. Como dice el crítico de *ABC* al día siguiente del estreno: “En estos tiempos de furor iconoclasta ya es loable y benemérita acción la de evocar y poner en pie a la reina que hizo de su manto de púrpura, maternal regazo de España”.⁵⁹⁰ Isabel la Católica como símbolo político será después asumido por el franquismo que utilizó su figura como un referente nacional fácilmente identificable por todas las familias del bando vencedor.⁵⁹¹

Mariano Tomás nos muestra a la reina Isabel revestida de atributos a caballo entre lo divino y lo humano. Como mujer tiende a la virtud y a la rectitud y como reina desborda perspicacia y sabiduría. Su aura de bondad es tan intensa que el resto de los personajes repiten en incontables ocasiones su condición de santa: “¿Quién a la Reina no adora?/Pero es tan alta señora,/que no es amor, sino fe.”⁵⁹² La reina personifica también,

590 FLORIDOR, “Eslava: «Santa Isabel de España»” *ABC*, 27 de septiembre de 1934, pag. 47

591 MARTÍN ESTUDILLO, Luis, “Isabel la Católica en el teatro reaccionario español de la década de 1930”. *Spagna Contemporanea*, nº26, 2004, pag. 44

592 TOMÁS, Mariano, *Santa Isabel de España*. Madrid, Librería de Roberto San Martín, 1934, pag. 23

como lo harán otros personajes, los tópicos del carácter castellano. Este se caracteriza por la fe, la valentía, el arrojo y la impulsividad. Ferrán, el ejemplar más consumado de carácter castellano de todos los personajes del drama, mostrará entusiasmo por participar en la aventura de Colón. La reina contagiada de su valentía toma la decisión de patrocinar el viaje. Esta decisión no se debe a la sensatez, sino a las esencias del carácter castellano de las que no puede sustraerse: “*Me contagiáis de locura/ y prendió en mi vuestro fuego.../Con fe, con impulso ciego/ me sumo a vuestra aventura.*”⁵⁹³ Pero Isabel es, por encima de todo, una madre y por amor maternal, ante la enfermedad y la muerte de su hijo don Juan, peca por un momento de soberbia olvidando su prudencia y su santidad:

ISABEL.- (...) *¡Nuevas de Salamanca, nuevas de mi hijo espero!/¡Que Dios me lo conserve es todo lo que quiero!/
CISNEROS.- Señora, perdonadme...Os respeto y venero,/ (...)/ Dios os ha confiado una santa misión y angustias terrenales os la hacen olvidar/¿Es que España y su gloria no os pueden ya importar/porque haya en vuestro pecho la sombra de un pesar?/
ISABEL.- ¿Es que con esta angustia a los cielos ofendo?/Este dolor no es mío; sobre España lo extiendo/(...)/En Don Juan he labrado la mejor obra mía;/ si él faltara a mi obra, todo al suelo vendría./ ¡Mas si Dios de él aparta la siniestra guadaña,/ aunque España se hundiera en adversa campaña,/ de mis manos, de nuevo, surgiría otra España!/
CISNEROS.- Eso, Alteza, es soberbia.
ISABEL.- Sí, es soberbia...lo sé/ Que el Señor me perdona, una ráfaga fué...⁵⁹⁴*

Tomás construye un personaje mítico y en él reúne todos los componentes que la derecha podía identificar como positivos: santidad y espiritualidad, prudencia y sabiduría, valentía e iniciativa. Su condición de madre, único atributo por el que el autor considera lícito que el personaje caiga en el pecado momentáneo, la dibuja también como el ideal tradicionalista de mujer.

Y si a Isabel le toca ser la heroína santa y prudente, a Fernando se le asignará el papel de estadista astuto y maquiavélico. En el acto segundo, cuando ya se ha firmado el tratado de Barcelona, Isabel y Fernando se plantean la posibilidad de que el rey francés intente hacerse dueño de Italia. Ante esa eventualidad ambos tienen dos maneras de pensar:

ISABEL.- *Mas si a tal paso se atreve,/nos le debemos cumplir/nuestra palabra, y no hacer/armas contra su intención.*

DON FERNANDO.- *Que nos ceda el Rosellón./ Luego será el resolver./ Cada hora trae su cuidado./ Si nuestro bien lo aconseja,/ una ocasión no se deja/ por lo escrito en un Tratado. De Tratados y conciertos/ fuera el mas fiel cumplidor,/ no viendo a mi alrededor deseos mal encubiertos. / Mas si tratamos igual que nos tratan, Dios perdona./ (...)/¡Sois vos, mi santa Isabel,/de tal claridad y pureza...!/ Mas si es santa Vuestra Alteza /dejadme el otro papel./ (...)/ mientras vos estáis rezando,/ no se descuida Fernando/en golpear sobre el*

593 Idem, pag. 42

594 Idem, pp. 131-133

yunque.⁵⁹⁵

Con la actitud de Fernando el autor da por supuesto que, para alcanzar los designios de la providencia, vale cualquier estrategia. Poner en el escenario de forma tan cruda ese modo de gobernar es mostrar que, si el fin justificaba los medios para los ejemplares Reyes Católicos, esa máxima también se podía aplicar en los tiempos que corrían.

En el drama se reflejan las ideas de Mariano Tomas sobre la monarquía que no son otras que las esgrimidas por el tradicionalismo y que hemos visto también en *El divino Impaciente*: la unión del trono y el altar como elementos fundamentales en la expansión de la fe. Además de esta idea básica, encontramos algunos otros elementos que interesa destacar. En algunos momentos de la obra la reina da lecciones y consejos de gobierno a su hijo, el príncipe don Juan. En ellos resuena el eco de Maurras cuando aseguraba que la educación del futuro rey se concretaba en la convivencia desde niño con las cuestiones de gobierno. La reina adoctrina al príncipe con conceptos sobre el carácter de la monarquía y el modo de ejercer el poder que se podían leer en las páginas de *Acción Española*. En un artículo publicado por la revista en abril de 1934 José Corts y Grau se apoya en Balmes para afirmar que uno de los requisitos de una monarquía fuerte que no necesite de ningún puntal extraordinario debería basarse en un soberano con “firmeza de carácter (...) solo un carácter débil es arbitrario como solo los caracteres crueles son arbitrarios”.⁵⁹⁶ Algo parecido le inculca Isabel a Don Juan cuando le dice:

*Sé fuerte, pues la grandeza/de esta nación española/que con nosotros empieza/descansa en tu fortaleza.../¡Grande ha de ser por ser sola!/¡Si a la conciencia obedece,/no tiemble nunca tu mano!*⁵⁹⁷

La reina admite la posibilidad de que, dada la dureza de la tarea, el futuro rey necesite de ayuda. Los consejos que le da por si ocurriera este extremo no admiten lugar a dudas:

*Se prudente. Si hallas ruda/la labor que impone el trono,/ que alguien en tu auxilio acuda;/mas uno, que uno es ayuda,/y siendo más, abandono./Sólo un Ministro y leal;/sólo un capitán y fiel;/ sólo un arca y un caudal/ y, sobre ellos, tu fiscal,/y en tu barca, timonel. (...) No te doblegues jamás/ a los furiosos ajenos,/ y si son pocos los buenos, /no des razón a los más/ porque los otros son menos.*⁵⁹⁸

595 Idem, pp. 72-73

596 CORTS Y GRAU, José “La monarquía española” *Acción Española*, 1 de abril de 1934, t IX, nº 50, 1 de abril de 1934, pag. 158

597 TOMÁS, Mariano, *Santa Isabel...* op. cit., pag. 92

598 Idem, pp. 91-92

Los versos contienen una alusión contraria al valor del sufragio y, sobre todo, dejan abierta la posibilidad de la dictadura ante una necesidad extraordinaria. Aunque la obra de Mariano Tomás no gira sobre esta idea como lo hacía el *Cisneros* de Pemán, el autor deja entrever esa opción que por aquel entonces se esgrimía como una alternativa en los círculos de Renovación Española.

Otras ideas que se vuelcan en el discurso de la reina coinciden con las premisas de los ideólogos de Acción Española. La aseveración dirigida al príncipe: “*Y en vos vivir y reinar/ello es una misma cosa*”,⁵⁹⁹ incide en el carácter patrimonial de la monarquía y tiene similitud con lo expresado en las *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno*: “Para el Rey, su egoísmo y su acierto son una misma cosa; su vida privada y su vida pública van por el mismo camino.”⁶⁰⁰ Y lo mismo podríamos decir de los consejos sobre el paternalismo a la hora de ejercer el poder -“*Sé padre y nunca verdugo,/caricia y nunca dogal,/ escudo, más no puñal...*”⁶⁰¹, emparentados con la concepción patriarcal de la sociedad y de la monarquía que ya se han apuntado en otras partes de este capítulo.

Aunque estos no son asuntos menores en el drama de Mariano Tomás, la cuestión que domina, el verdadero leitmotiv, es la unidad de la patria y la crítica al autonomismo catalán. En su autocrítica el autor afirmaba que hacer “exaltación españolista” había sido su principal propósito a la hora de escribir el drama.⁶⁰² Para la derecha reaccionaria el verdadero españolismo residía en reivindicar los valores de la época histórica que ellos mismos habían mitificado. Entre todos estos valores, Mariano Tomás se inclina por la monarquía cristiana y por la unidad de España. Ya hemos visto que los estatutos de autonomía era una de las cuestiones que más preocupaba a los monárquicos. En el momento en el que se estrena *Santa Isabel de España*, las tensiones entre Cataluña y el gobierno radical estaban alcanzando un punto álgido que acabaría con la declaración del Estado catalán dentro de la República Federal Española. Era claro que los estatutos de autonomía, y sobre todo el asunto catalán, amenazaba con resquebrajar esa unidad patria que para la derecha monárquica se revelaba esencial.

En su drama Mariano Tomás recoge todos los elementos interpretativos de la historiografía tradicionalista sobre este asunto. La caída de Granada, último reducto musulmán, marca el inicio de la reunificación de España y es también el inicio del drama. La reina Isabel, consciente de estar llevando a cabo una tarea providencial, no dejará de

599 Idem, pag. 64

600 PEMÁN, José M^a., “Cartas a un escéptico...VI”.op. cit., pag. 419

601 TOMÁS, Mariano, *Santa Isabel...* op.cit., pag. 92

602 TOMÁS, Mariano, “Autocrítica. «Santa Isabel de España»”, *ABC*, 23 de septiembre de 1934, pag. 49

poner su empeño en completarla. Todas sus aspiraciones giran en torno a esa idea. A la unión de Castilla y Aragón y a la conquista de Granada debe sumarse Portugal, que la reina espera conseguir con el matrimonio de su hija Isabel y el rey Manuel I. En esta consideración de Portugal como elemento integrante de una futura gran nación pesa, sin duda, el concepto de *alianza peninsular* al que se ha aludido al analizar *El divino impaciente*. Consciente de la importancia de su obra, otra de las aspiraciones de la reina es dejar a su hijo Juan como depositario de la misma.

Siguiendo los presupuestos tradicionalistas, Castilla es el centro de los impulsos unificadores y evangelizadores. Los mayores logros han salido de la corona de Castilla convertida en el núcleo generador de España. En el drama Castilla y España aparecen como conceptos equivalentes. El mismo Fernando reconocerá la grandeza de Castilla tras la conquista de Granada:

DON FERNANDO.- Señora, en esta mañana/de gloria para Castilla,/Aragón se vos humilla.

ISABEL.- Pero Castilla es su hermana/ y no cabe humillación.../Hoy nace una patria sola/ y una nación española/ con Castilla y Aragón (...) Si Castilla es corazón/ Aragón es la cabeza⁶⁰³

Castilla aparece constituida como una nación cuya máxima expresión son los rasgos o atributos raciales que, en última instancia, han posibilitado su protagonismo histórico. Dos personajes, el marques de Castellar y su enamorada y posterior esposa, Doña María, representan las esencias del carácter o de la raza castellana:

ISABEL.- (...)Sois España, en vos la veo/caminando hacia el mañana./(...)Y como tu Castellar;/que sepa la vida dar/por su patria y por su Dios./Obrar en trabajo y lucha,/callar, si callar le toca,/que la acción suele ser poca/cuando la palabra es mucha./ (...)Valiente, más sin dureza;/cortés sin humillación,/siempre en fuego el corazón,/siempre fría la cabeza./ Tu eres así, Castellar./ Y a ti, mi buena María,/ (...) En voz y en gesto, dulzura;/ en dichos y obras, recato;/sencillez en el ornato,/y en el corazón ternura./ En los ojos, luz del día,/ que es claridad y es franqueza./ ¡Toda tú gracia y pureza,/igual que un Ave María!/ (...) ¡Símbolo eres Castellar, y símbolo eres, María!/ Pobre de España si un día/llega esta raza a cambiar!⁶⁰⁴

El anterior parlamento encierra mucho de lo comentado anteriormente: la identificación de Castilla con España y la consideración de Castilla, a través de los atributos de su raza, como el eje central de todos los logros conseguidos: reconquista, unificación y expansión. Al mismo tiempo se manifiestan otros valores. Castellar no es solo la síntesis de las esencias castellanas, sino que es un representante del pueblo. La

603 TOMÁS, Mariano, *Santa Isabel...* op. cit., pp. 68- 69

604 Idem, pp. 62- 63

ideología tradicionalista de Mariano Tomás pone en boca de la reina Isabel el concepto de sociedad jerarquizada en la que trabajo y lucha deben conjugarse con el “callar si callar le toca”, que alude a una posición subordinada en el entramado social. Del mismo modo, a María se le atribuyen las cualidades y el lugar que una mujer debe ocupar en esa misma jerarquía: pureza, dulzura, sencillez, recato... Por último, la reina premoniza los males que podrían ocurrir si la raza se desvirtuara. Se puede conectar esta idea con las connotaciones negativas que en el pensamiento de los monárquicos tradicionalistas tiene lo extranjero. En sus interpretación de la historia de España la decadencia de los valores nacionales se debió a iniciativas foráneas. Así por ejemplo, a partir del siglo XVIII una dinastía extranjera introduce nuevas formas de pensar y de gobernar que, a la larga, se tornarían perniciosas. Los cambios de la raza a los que se refiere la reina solo pueden venir de esos aportes foráneos; Mariano Tomás esta haciendo una alusión a ellos.

Frente al marques de Castellar, síntesis del espíritu castellano, Mariano Tomás contrapone a Ferrán, el escudero del principe don Juan. Los dos hombres se enfrentan a lo largo de toda la obra por los amores de doña María que sólo Castellar ha sabido conseguir. Pero en realidad esta trama es una excusa para que Ferrán, catalán de origen, simbolice las aspiraciones autonomistas catalanas. Ferrán no tiene, como Castellar, características raciales dibujadas. Destaca, sin embargo, porque no se conforma con su destino de enamorado rechazado y, una y otra vez, con manifiesta insistencia, desafía a Castellar y intenta conseguir el amor de María. Su odio por Castellar le lleva a renegar de España: *“Vuestra presencia me daña/el corazón de tal modo,/que al odiaros, lo odio todo.../¡Hasta la gloria de España!”*⁶⁰⁵ Castellar, que responde a los desafíos con la bravura propia de su carácter siempre presto a desenvainar la espada, representaría el ideal de una Castilla en lucha frente a las ansias autonomistas catalanas. En ocasiones las disputas son tan fuertes que la reina, conciliadora, ha de intervenir:

*ISABEL.- Y tú, Ferrán, ven aquí./(...)/Mira que eres Barcelona/y que el Marqués es Castilla/y Barcelona igual brilla/que Castilla en mi corona./ Y si perdiera una gema,/no importa cual, algún día,/ya nunca más estaría/ completa nuestra diadema./ Dios la forjó de este modo,/(...)/ Sois Cataluña y Castilla./ Venid y daos las manos,/que la rencilla entre hermanos/es la más triste rencilla. Sedle el uno al otro fiel/(...) que nunca estaréis completos/él sin ti, ni tu sin él.*⁶⁰⁶

Con este parlamento el autor rompe la metáfora y muestra abiertamente el término real de la misma. La intención era que el mensaje se entendiera sin lugar a dudas. La

605 Idem, pag. 108

606 Idem, pp. 115- 116

preocupación por el asunto catalán es palpable en muchos otros momentos de la obra. La “exaltación españolista” que Tomás dice querer conseguir se concreta, sobre todo, en una reivindicación de la unidad patria y un rechazo al catalanismo político. En este aspecto el autor va mucho más lejos. En el acto segundo, que se desarrolla en Barcelona, el cardenal Mendoza y el rey Fernando dialogan sobre Cataluña y su lengua.

MENDOZA: (...) Barcelona,/ciudad de vuestra corona,/no lo es de nuestra nación./Sin duda es muy buena gente/la gente del Principado,/mas me aleja de su lado/su lenguaje diferente./Yo temo que se desgaje/un día de nuestra España/solo porque le haga extraña/a nosotros su lenguaje./Forjáis con santa prudencia/una conciencia española./Forjad una lengua sola/para que hable esa conciencia./ (...).

DON FERNANDO.- Tenéis razón Cardenal./Pero ¡qué le hemos de hacer!./Dejad el agua correr/ que suaviza el pedernal/(...)

MENDOZA.- ¡Dios lo haga así! Más con esto/queda un pretexto flotando,/y el mal siempre está acechando/para encontrar un pretexto.

*DON FERNANDO.- En fin, remedio no tiene;/pero yo espero que todo/perdurará de este modo/porque a todos nos conviene.*⁶⁰⁷

El discurso del cardenal es atrevido, más si tenemos en cuenta que la obra llegó a estrenarse en Barcelona en febrero de 1935. Por boca de Mendoza habla la derecha más extrema. Los monárquicos más partidarios del centralismo consideraban que el Estatuto catalán había ido demasiado lejos y que la cooficialidad, una estratagema para borrar la presencia del castellano en Cataluña, era una venganza del catalanismo político por las medidas contra el uso del catalán llevadas a cabo en la región durante la Dictadura de Primo de Rivera.⁶⁰⁸ La asociación de la lengua catalana al separatismo estaba en el aire. Martín Estudillo nos recuerda que esa idea es recogida por la dictadura de Franco que puso especial empeño en borrar el uso del catalán.⁶⁰⁹

La respuesta del Fernando es muy sugerente. Con ella el autor parece indicar que al rey Católico le faltó voluntad para abortar el problema cuando todavía era posible y que su transigencia sembró la semilla de los actuales males. Es posible que, al dibujar esta actitud laxa en Fernando de Aragón, Mariano Tomás pretenda realzar el empeño de Isabel en la unidad de los reinos que, anacrónicamente, el autor llama España. La insistencia de la reina en la convivencia pacífica de los territorios llega hasta el final del drama cuando, justo antes de su muerte, vuelve sobre el tema de la unidad rescatando la metáfora de Castellar y Ferrán que, ya para entonces, han conseguido ser leales amigos:

607 Idem, pp. 74-75

608 BELTRAN GÜELL, José, “Las bases de una verdadera concordia”, *Acción Española*, t.VI, N° 32, 1 de julio de 1937, pag.156

609 MARTÍN ESTUDILLO, Luis, op. cit., pp. 47- 48

ISABEL: Sois Castilla y Cataluña,/y, entre los dos, sois España./¡No dejéis que gente extraña/clave entre los dos su cuña!/querrán vuestra desunión/para hundir vuestro poder;/ y de este modo tener campo para su ambición. Haya entre vosotros paz,/ y no os separéis ya nunca. La caña un niño la trunca; /pero nadie trunca el haz.⁶¹⁰

Al hablar de “gente extraña” el autor se acerca otra vez al concepto de lo foráneo como germen de la antiespaña y responsable de la ruptura de todos los logros conseguidos en la época de esplendor. La reina, como un personaje divino, lanza una profecía cuyo cumplimiento se hace patente en la situación política contemporánea a la obra. Ella misma da la solución para enfrentarse a esos males que acechan el futuro de España: la unión es la fortaleza, la división la debilidad. “Sed el haz nunca la caña”⁶¹¹ son sus palabras postreras.

610 TOMÁS, Mariano, *Santa Isabel...* op. cit., pag. 174

611 Idem, pag. 175

6. EL CONCEPTO DE HISPANIDAD EN *EL DIVINO IMPACIENTE* Y EN *SANTA ISABEL DE ESPAÑA*

Se ha incluido un apartado sobre el concepto de hispanidad porque, aunque éste no es un tema estrictamente político, está muy relacionado con la idea de monarquía que los ideólogos de Acción Española desarrollaron en los años treinta. En dos de los dramas analizados, *El divino Impaciente* de José María Pemán y *Santa Isabel de España* de Mariano Tomás, están implícitas las concepciones sobre la hispanidad formuladas por Ramiro de Maeztu. En el caso de *El divino impaciente*, el drama se construye sobre la base de ese concepto. En *Santa Isabel de España*, sin ser el puntal en el que se apoya el argumento, la hispanidad está presente en el discurso de los personajes al tratar el tema del descubrimiento y la posterior asimilación de los territorios americanos a Castilla.

La revalorización intelectual del tradicionalismo católico, uno de los objetivos de Acción Española, implicaba una actualización de los principios teológicos de los siglos XVI y XVII. Éstos se encontraban en la base de las mayores realizaciones intelectuales y artísticas que había originado la nación española. De este modo tradición católica y cultura española quedaban identificadas.⁶¹² En el concepto de hispanidad esta idea de la cultura nacional se unía al providencialismo histórico de España; la nación española era el pueblo elegido por Dios para la expansión del catolicismo por el mundo. Maeztu parte de estos presupuestos para definir la hispanidad como un “humanismo” español que extendió por el mundo la religiosidad surgida de Trento, basada en la posibilidad de salvación de todos los hombres de la tierra y, por tanto, opuesta a la doctrina luterana de la predestinación.⁶¹³ El concepto de hispanidad no se basa en la unidad geográfica o racial, sino que su esencia es el espiritualismo católico. La expansión de ese espiritualismo se produjo porque el sentido de la colonización española no se basó en la preocupación mercantilista ni en la mera conquista, sino en el sentido misionero de toda una sociedad.⁶¹⁴ Maeztu afirma la labor de toda la nación, compenetrada y comprometida en la empresa, pero otorga un papel primordial a la acción misional de las órdenes religiosas:

(...) y esta es la obra de España en general y de sus Órdenes Religiosas particularmente; mejor dicho, la obra conjunta de España: de sus reyes, obispos, legisladores, magistrados, soldados y encomenderos, sacerdotes y seglares...; pero en la que el puesto de honor corresponde a las Órdenes Religiosas, porque desde el primer día de la Conquista aparecen

612 MORODO, Raúl. op. cit., pag. 141-142

613 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española...*, op. cit., pag. 360

614 MORODO, Raúl. op. cit., pag. 160

En *Santa Isabel de España*, Mariano Tomás introduce a un fraile misionero. Ferrán, el escudero del príncipe don Juan, que simbolizaba el separatismo catalán, aparece en el último acto junto al lecho mortuorio de la reina Isabel convertido en misionero. El arrepentimiento de sus pendencias y de su enfrentamiento a Castellar lo han llevado al seno del clero regular en el que desempeñará una labor evangelizadora en tierras americanas con el nuevo nombre de Fray Juan. Al relatarle a la reina moribunda su labor misional, Fray Juan esgrime uno de los argumentos que el concepto de hispanidad llevaba implícito: la conquista es una labor de evangelización en la que la persuasión se utilizó mucho más que la espada:

*“La espada hacía su oficio/cuando era el caso llegado.../No la llevé en mi costado,/pues di en más alto servicio./(...) /y, allí, vencí mucha gente/con armas de persuasión.”*⁶¹⁶

Las palabras del personaje casi coinciden con las que, asumiendo los conceptos de Maeztu, Isidro Gomá y Tomás incluyó en un discurso pronunciado en el Congreso Eucarístico de Buenos Aires en 1934, publicado por *Acción Española*: “España fue un estado misionero antes que conquistador. Si utilizó la espada fue para que, sin violencia, pasara triunfante la cruz”.⁶¹⁷

En el drama de Tomás otros personajes representan la labor evangelizadora llevada a cabo con el esfuerzo del conjunto de la sociedad española, como hemos visto que señalaba Maeztu más arriba. La propia reina, impulsora del proyecto, y el cardenal Mendoza que dibuja, ya antes de que Colón se haga a la mar, cuales deben ser las directrices de la política expansiva de la reina Isabel:

*MENDOZA: Todo campo es buen asiento/ para el trono y el altar./No digo que sangre y fuego,/como un Poniente, den luego/la señal de vuestro paso./Sed más Oriente que ocaso/y más que amenaza ruego./Sed más paloma que halcón;/ más que acero corazón;/y plantad en tierra extraña, con la bandera de España, el bien de la religión.*⁶¹⁸

Pero será en *El Divino impaciente* donde se haga un verdadera exaltación de la labor misional. De entre las órdenes religiosas, Maeztu destacaba a la Compañía de Jesús y en concreto a San Francisco Javier, protagonista de la obra de Pemán, de quién dice que

615 DE MAEZTU, Ramiro, *Defensa de la Hispanidad*, Madrid, Rialp, 1998, pag. 163

616 TOMÁS, Mariano, *Santa Isabel*...op. cit., pag. 165

617 Citado por EGIDO LEÓN, Angeles, “La hispanidad en el pensamiento reaccionario español de los años treinta” *Hispania* vol.53, nº184, pag. 668

618 TOMÁS, Mariano, *Santa Isabel*...op. cit., pag. 30

fue enviado por San Ignacio a las misiones como si fuera “su propio yo” al tener él que atender sus funciones como general de la Compañía.⁶¹⁹ En el drama, el santo navarro actúa como misionero en las colonias portuguesas. Anteriormente se ha señalado que eso no suponía un impedimento para contar su historia desde las interpretaciones de Maeztu. Este incluye en el concepto de hispanidad los impulsos cristianizadores de España y Portugal, naciones emparentadas cultural y políticamente. Desde este punto de vista, Pemán ensalza la labor misional de los jesuitas en el mundo y su contribución a extender el catolicismo, identificado con las culturas española y portuguesa.

Pemán pensaba que la Edad Media española había durado hasta el siglo XVIII porque las realizaciones de los siglos XVI y XVII no eran sino un reflejo de los viejos principios medievales. La idea de *imperio* de Alfonso X se reflejaba en el Imperio de Carlos V de la misma manera que la “Cruzada y la Caballería”⁶²⁰ siguieron existiendo en la Compañía de Jesús, que actuó extendiendo la fe de Cristo por un mundo pagano. El San Francisco Javier del drama se comporta conforme a lo que Maeztu piensa que deben ser las divisas del moderno Caballero de la Hispanidad:

Servicio, jerarquía y hermandad, el lema antagónico al revolucionario de libertad, igualdad y fraternidad. Para hacerla efectiva nos hemos de insertar en alguna organización jerárquica. Y la finalidad del servicio y de la jerarquía no ha de consistir únicamente en acrecentar el valer de algunos hombres, sino que ha de aumentar la caridad, la hermandad entre los humanos.⁶²¹

El misionero jesuita y otros como él contribuyeron a la construcción de una entidad territorial unida en el espíritu del catolicismo. Su construcción supuso la mayor gloria de España y su pérdida fue la expresión de la decadencia. El Caballero de la Hispanidad debe resurgir en la actualidad y retomar esa labor para devolver a nuestra nación su antiguo cometido porque, para Maeztu, “(...) todos nuestros males se reducen a uno solo: la pérdida de nuestra idea nacional. Nuestro ideal se cifraba en la fe y en su difusión por el haz de la tierra”.⁶²² En este sentido, *El divino impaciente* no se limita a exaltar la obra de los jesuitas para apoyar a la Compañía en unos momentos difíciles, sino que también es una advertencia de que en la sociedad española la pérdida del componente católico, inseparable de la idea de España, ponía en juego la supervivencia nacional. España no era posible sin el catolicismo.⁶²³

619 DE MAEZTU, Ramiro, *Defensa de...*, op. cit., pag. 171

620 PEMAN, José M^a, “Nuestra Reforma ...”, op. cit., n^o 50, 1 de abril de 1934, pag. 120

621 DE MAEZTU, Ramiro, *Defensa de...*, op. cit., pag. 343

622 Idem, pag. 334.

623 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española...*, op. cit., pag. 356

San Francisco Javier procura, a lo largo de la obra, mantener alejada su labor misional de los negocios coloniales. Ambas actividades son juzgadas incompatibles por el jesuita que se queja de que sus predicaciones son interferidas por el mal ejemplo de los colonizadores:

*(...)el misionar en las Indias/ es a medias misionar./(...) hay que luchar con los indios y los cristianos al par./ Yo sueño un mundo lejano,/ donde estén para luchar/ de una parte los infieles,/ de otra, Cristo... ¡y nada más!*⁶²⁴

Maeztu pensaba que la colonización de otras potencias, como Gran Bretaña, no había conseguido una obra de uniformidad en sus territorios porque el móvil de su actuación había estado presidido por los intereses comerciales y no por el espíritu misional. El liberalismo de estos países se traducía en las colonias en una separación de los metropolitanos con respecto a las sociedades autóctonas, que habían sido respetadas en sus costumbres y sus creencias religiosas. Para Maeztu este modo de proceder era el resultado de un desprecio hacia el pueblo dominado al que, en realidad, se abandonaba a su suerte.⁶²⁵ La base de estas consideraciones estaba en la negación de la posibilidad de la salvación de todos los hombres que, desde Trento, había sido enarbolada como argumento del catolicismo contra la doctrina protestante de la predestinación. En el drama San Francisco Javier reprende continuamente a su antagonista, Alvaro de Atayde, que representa el espíritu mercantil y liberal que, según el pensamiento reaccionario, presidió la colonización de las otras naciones europeas:

ATAYDE: *¡Los negocios!... Buen negocio/ de seguir tus enseñanzas:/ que si no habéis de pegar/ a los negros en la carga;/ que si hay que darle a los indios,/ en acciones y palabras,/ pruebas de amor; los dineros,/ padre Javier, no se cazan/ con miel, como los mosquitos.*

JAVIER: *Entonces, ¿Cómo?... ¿Con trampas?*

ATAYDE: *Una cosa es el negocio/ y otras son las cosas santas.*

JAVIER: *Pero Dios no es más que uno/ ¡Y ése solo es el que manda!*⁶²⁶

El anterior fragmento nos pone delante de otro de los temas que se aborda en ambos dramas. La colonización basada en la explotación mercantil engendra violencia y maltrato hacia los indígenas. La expansión de la fe cristiana lleva necesariamente consigo el respeto hacia los pueblos colonizados. Este principio es fundamental en toda la argumentación del protagonista de *El Divino Impaciente* y refleja las ideas del autor sobre

624 PEMÁN, José M^a, "El Divino..." op. cit., pag. 152

625 DE MAEZTU, Ramiro, *Defensa de...*, op. cit., pp. 179-180

626 PEMÁN, José M^a, "El Divino..." op. cit., pag. 105.

las razas. Álvarez Chillida comenta que el racismo de Pemán se relaciona más con su concepción del catolicismo que con cuestiones biológicas. Pemán afirma la superioridad de la raza blanca porque es portadora de la civilización cristiana, única que puede ser llamada civilización. Las otras razas son inferiores porque no conocen la fe de Cristo. Sin embargo, todos los hombres son iguales ya que todos tienen la posibilidad de buscar su salvación. Pemán no propugna la segregación de las razas sino la difusión de la fe y, por tanto, de la civilización. Posibilitar la salvación de todos los pueblos es una obligación moral.⁶²⁷ En la obra existe un rechazo a todas aquellas muestras de cultura oriental que no hayan pasado todavía por el filtro de la cristianización. Así por ejemplo, San Francisco Javier ridiculiza el Brahmanismo:

*(...)/ lo ponéis todo al servicio/ de la apariencia exterior:/ A los ojos del Señor/ desatáis el mal y el vicio.../ ¡y después el pecador/ ya se figura que aplaca/ su justicia y su grandeza,/ con regarse la cabeza/ con suciedades de vaca!*⁶²⁸

Maeztu pondera la obra legislativa de los reyes españoles en defensa de los indígenas, elemento distintivo de la colonización española, y la relaciona con la labor de los misioneros. Las órdenes religiosas defendieron a los indios de “la codicia de los encomenderos y la prepotencia de los virreyes”⁶²⁹. Sus denuncias posibilitaron que los abusos y maltratos fueran conocidos en España y que se promulgaran las Leyes Nuevas, que ponían a los indígenas bajo la protección de la Corona. Maeztu destaca el papel de fray Bartolomé de las Casas aunque le acusa de excederse en el empeño y “abultar, agrandar y ponderar las crueldades inevitables a la conquista”⁶³⁰ originando la Leyenda Negra, muy criticada por el pensamiento reaccionario.

En los dramas se ejercerá la defensa de los indígenas de un modo paternalista. El intento de frenar los abusos de los colonos ocupará, en el quehacer de san Francisco Javier, un lugar casi tan importante como su misión evangelizadora según se puede observar en la cantidad de referencias al asunto que hay en la obra. Incluso, en un parlamento de San Francisco Javier, no exento de ironía, se menciona el poder liberador del Evangelio:

¡Y porque pueda seguir/ un mercader a sus anchas/ trocando por baratijas/ canela fina y barata/ y trayendo sobre el lomo/ de un indio hasta cuatro sacas,/ mejor es que a aquellas tierras/ el misionero no vaya:/ que es expuesto que lo maten/ –¡pobrecito!– con sus lanzas!.../ ¡Y es expuesto, sobre todo, que tras de oír sus palabras/ aquellas gentes no

627 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo. op. cit., pags. 171-177

628 PEMÁN, José M^a, “El Divino...” op. cit., pag. 140

629 DE MAEZTU, Ramiro, *Defensa de...*, op. cit., pag. 163

630 Idem, pag. 164.

*quieran/ seguir dando sus espaldas,/ al látigo, como perros;/ como bestias, a la carga!*⁶³¹

En el drama de Mariano Tomás la reina Isabel asume la defensa de los indios americanos. Sin duda, para dar un mayor realce a esta cuestión que ocupaba un lugar secundario en la obra, en la escena final del último acto, justo antes de morir, Isabel de Castilla formula dos últimos deseos para que fueran cumplidos por sus sucesores. Además de la salvaguarda de la unidad territorial, pide que se respete la dignidad e integridad de los indios. No quiso el autor acabar el drama sin presentar a su heroína como un adalid de esta cuestión haciendo referencia a su testamento y desmintiendo con ello la Leyenda Negra. Las expresiones evidencian el tono paternalista del discurso y la idea de la igualdad de los hombres en cuanto seres susceptibles de recibir la fe de Cristo:

*ISABEL: De los indios quise hablar./ Ved que es gente desvalida,/ y que igual vale una vida/ aquí y en el Ultramar:/ (...)/ Sed ángeles tutelares/para ese pueblo lejano./ y que halle siempre un hermano en el que cruce los mares./ Tenedlo así en mucho amor./Porque si Dios nos lo envía/ es sin duda que quería/darnos un hijo menor.*⁶³²

Ángeles Egido sostiene que la hispanidad sirvió de soporte para el lanzamiento de la idea tradicionalista de monarquía en plena Segunda República.⁶³³ Ensalzar los logros conseguidos en los siglos XVI y XVII era una forma de sostener que la monarquía de aquella época debía servir como modelo. Establecer unos vínculos espirituales entre España y Portugal con lo que fue su imperio colonial era un modo de reafirmar el catolicismo hispano frente a unas potencias nórdicas en las que el protestantismo había arraigado.⁶³⁴ Frente al protestantismo, que había permitido el desarrollo de males peores como el liberalismo y la revolución, el catolicismo había servido de escudo para que España desarrollara todos los potenciales en su edad de oro. Solo unas obras teatrales que recrearan esa época podían mostrar sus logros como ejemplo y, sin duda, los autores lo hicieron.

631 PEMÁN, José M^a, “El Divino...” op. cit. pp. 107-108

632 TOMÁS, Mariano, *Santa Isabel...* op. Cit., pag. 170

633 EGIDO LEÓN, Angeles. op. cit., pag. 653

634 Idem, pag. 654

CAPÍTULO 4: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA REVOLUCIÓN: *CUANDO LAS CORTES DE CÁDIZ* DE JOSÉ MARÍA PEMÁN

Los monárquicos de Acción Española pensaban que la Segunda República era el paso previo hacia el bolchevismo. Para abortar el proceso, que creían inminente, no había otro camino que un viraje político que necesariamente tenía que concretarse en un proyecto contrarrevolucionario. Éste debía ir precedido de una construcción doctrinal que permitiera introducir en el análisis del tradicionalismo español clásico los nuevos elementos surgidos en el siglo XX. Esto les llevó a la elaboración de una interpretación de los acontecimientos históricos contemporáneos y de su influencia en la historia de España. Según esta interpretación, los procesos revolucionarios de los siglos XVIII, XIX y XX se encontraban concatenados y la Revolución francesa era el inicio de esa cadena de acontecimientos disolventes. Por el contrario, los autoritarismos surgidos en Europa tras la Primera Guerra Mundial se consideraban prácticas contrarrevolucionarias eficientes.⁶³⁵

1. EL CONTEXTO POLÍTICO

Casi justamente un año después de su primera incursión en el teatro, José María Pemán estrena en Cádiz su segundo drama, *Cuando las Cortes de Cádiz*. La situación política había cambiado desde el primer estreno. Las elecciones de noviembre de 1933 habían expulsado a la izquierda del poder. Esto fue posible, en gran medida, porque los grupos de derecha, conscientes de la necesidad de una conjunción electoral, decidieron dejar de lado sus diferencias y unirse bajo un programa de mínimos. La CEDA, la agrupación más organizada y con mayor número de seguidores, impuso su predominio en la elaboración de las candidaturas. El resultado de los comicios fue, como se sabe, favorable a las derechas pero el número de escaños conseguidos no permitió una mayoría

635 GIL PECHARROMÁN, Julio, “Pensamiento contrarrevolucionario y Revolución francesa: el caso de «Acción Española.»” *Estudios de Historia social*, numeros 36- 37, 1986, pag. 290

suficiente para gobernar. La CEDA y el Partido Radical resultaron los partidos más votados pero Alcalá Zamora no confiaba ni en la CEDA ni en su líder. Gil Robles había actuado como abogado defensor de los militares implicados en la intentona del 10 de agosto de 1932 y su partido nunca había declarado lealtad manifiesta a la República. Por ello, el presidente de la República prefirió a Lerroux y al Partido Radical para formar gobierno.

Gil Robles puso en práctica una táctica que, desde su punto de vista, le permitiría conseguir el poder a medio plazo. Consistía esta en dar su apoyo a los gobiernos radicales a cambio de ir consiguiendo los puntos básicos de su programa electoral. El líder de la CEDA pensaba que el apoyo parlamentario haría a su grupo imprescindible en la coyuntura política, lo que le posibilitaría ir acercándose al poder en sucesivas fases hasta conseguir ser nombrado presidente del gobierno.⁶³⁶

Esa estrategia significó el progresivo distanciamiento de los alfonsinos radicales y de los tradicionalistas con respecto a la coalición electoral. Ambos grupos se sintieron traicionados por lo que pensaban que era un engaño al electorado que había votado a la coalición.⁶³⁷ Para los alfonsinos la táctica de la CEDA significaría, a medio plazo, un freno en los proyectos restauradores de la derecha y un mantenimiento de las políticas reformistas del bienio anterior. El Partido Radical y su líder eran juzgados como socios políticos poco fiables tanto por sus tendencias pasadas como por su centrismo actual. Este se interpretaba como una estrategia oportunista de Lerroux para permanecer en el poder utilizando el argumento del freno a la obra reformista del período anterior. Al menos así lo expresaba Joaquín Arrarás, comentarista de la actualidad política nacional en las páginas de *Acción Española*:

El Gobierno del Sr. Lerroux acepta como misión primordial y principalísima la de actuar de sedante, después del bienio cruento y volcánico que presidió Azaña confabulado con los socialistas. (...) Lejos de participar en la carrera de vehemencias, Lerroux se contentaba con ofrecerse como desfacedor de entuertos. A eso debe el poder y el no haber sido aniquilado en las últimas elecciones como los demás partidos republicanos. Y ahí lo tenemos (...) esforzándose por armonizar sus inclinaciones y regustos izquierdistas, resabio de sus cincuenta años revolucionarios, con una táctica moderada y condescendiente que le permita usufructuar apoyos parlamentarios que son vitales para su subsistencia política.⁶³⁸

A pesar del rechazo a la táctica de la CEDA y de la posterior ruptura de la coalición electoral, Renovación Española mantuvo la presión sobre el partido de Gil Robles tratando de acelerar el logro de los puntos del programa electoral: conseguir rápidamente la

636 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...*, op. cit., pag. 74

637 Idem, pag. 175

638 ARRARÁS, Joaquín, "Actualidad Española" en *Acción Española*, t. VIII, nº 44, enero de 1934, pp. 806-807

amnistía para los delitos políticos, suprimir la política reformista del primer bienio y frenar la reforma agraria.⁶³⁹ La actitud de Renovación Española contribuyó a la difícil convivencia entre la CEDA y los radicales y a la inestabilidad gubernamental del período. Las presiones de los monárquicos supusieron una mayor exigencia de la CEDA a los gobiernos radicales. Esto provocó que en el seno del Partido Radical se produjera la disidencia del sector más izquierdista, capitaneado por Martínez Barrio, que creó su propio grupo político.⁶⁴⁰ Por otra parte, la CEDA tenía que hacer grandes esfuerzos para desmarcarse de las manifestaciones monárquicas y antidemocráticas de sus socios de Renovación y de la Comunión Tradicionalista.

Cuando se estrena el segundo drama de Pemán, el 21 de septiembre de 1934, ya se habían sucedido tres gobiernos radicales. El 4 de octubre se constituía un nuevo gobierno presidido por Lerroux con presencia de tres cedistas. Eso significaba que la estrategia de Gil Robles comenzaba a dar sus frutos. Mientras, Renovación Española, considerada por todos como una minoría radicalizada, iba quedando cada vez más aislada en el panorama político.⁶⁴¹ Los monárquicos alfonsinos vieron una nueva oportunidad cuando, gracias a la amnistía aprobada en las Cortes el 20 de abril, pudieron regresar a España Calvo Sotelo y otros afectados por la Ley de Responsabilidades. Un sector de Renovación pensó que el exministro de Primo de Rivera podría ser un líder capaz de aglutinar a toda la derecha autoritaria española. Si se conseguía esa unión, el distanciamiento con respecto a la táctica posibilista de Gil Robles dejaría de repercutir en el aislamiento de los alfonsinos. Ambas cuestiones quedan patentes en el discurso pronunciado por Sainz Rodríguez en mayo de 1934 con motivo del banquete ofrecido por Acción Española en honor de Calvo Sotelo y Yanguas Messía, recién llegados del exilio:

(...) los antiguos monárquicos, los que representamos las clases sociales que no eran republicanas, debemos de estar unidos y juntos, mirando y dejando al régimen que se gobierne, no ayudándole a subsanar sus errores, sino simplemente presenciando su desgaste (...)
(...) esta gente que sigue esta táctica (...) son de los nuestros en cuanto a la clase social, a la categoría moral o a una serie de valores. Y por eso es por lo que nosotros tenemos el deber de dirigirnos a ellos para decirles que se pueden equivocar, que los valores que se están manejando no son valores suyos, porque los valores de la derecha española son valores proindiviso, y que nos duele su fracaso y que no pueden manejarlos sin una previa consulta a quienes se los otorgaron.⁶⁴²

639 GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores...* op. cit., pag. 183

640 Idem, pag. 184

641 Idem, pag. 185.

642 SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, "Discurso pronunciado en el banquete homenaje organizado por la revista «Acción Española» en honor de sus colaboradores Sres. Calvo Sotelo y Yanguas Messía con motivo de su regreso a España", *Acción Española*, t. IX, nº 54, 1 de junio de 1934, pp. 585-586

Las elecciones de 1933 supusieron también un giro de estrategia para el Partido Socialista. El pacto con los republicanos durante el primer bienio significó para los socialistas una situación relativamente cómoda que les permitió el desarrollo de reformas y políticas sociales. La ruptura del pacto y el fracaso electoral de la izquierda fueron percibidos dentro del PSOE como un retroceso en las posiciones conquistadas y un freno en su avance hacia metas superiores. La opción revolucionaria comenzó a barajarse entonces como una posible respuesta a la nueva situación política. El apoyo parlamentario de la CEDA a los gobiernos Radicales produjo una adhesión cada vez mayor de los militantes socialistas a la vía revolucionaria. El partido y muchos dirigentes no ocultaron en ningún momento el cambio de táctica. El 26 noviembre de 1933 el comité nacional del PSOE tomó la determinación de realizar una acción ofensiva en contra de las derechas ante la eventualidad de la restauración monárquica o de un régimen fascista. En la sesión parlamentaria del 20 de diciembre de 1933 Gil Robles reclamaba su derecho a ocupar el poder en un futuro y, mientras ese momento llegaba, hacía público su apoyo al Gobierno del Partido Radical. Prieto respondió a su discurso aludiendo a la revolución como un compromiso del Partido Socialista si las pretensiones de Gil Robles se hacían realidad.⁶⁴³ El giro táctico del Partido Socialista se hizo notar en la prensa afín al partido y fue ya evidente cuando se descubrió el alijo de armas desembarcadas del vapor *Turquesa* en septiembre de 1934. Para los monárquicos la actitud socialista era la confirmación de que la República había allanado el camino a la revolución y de que ésta sería inminente si no se actuaba.⁶⁴⁴

A la vez que estos hechos sucedían, los intelectuales de Acción Española no dejaron de trabajar en la construcción y difusión de su doctrina. Quizás no esté desligado de la coyuntura política el hecho de que aparezcan en la revista, a lo largo de 1934, artículos de gran peso doctrinal en los que se abordan temas referidos a las formas de gobierno, la monarquía, la democracia o el origen de la autoridad. Mediante el adoctrinamiento, los intelectuales monárquicos fortalecían la posición parlamentaria de Renovación frente a la estrategia posibilista de Gil Robles y advertían de los peligros de la revolución. Durante esos meses coinciden en *Acción Española* el extenso artículo de Víctor Pradera, *El Estado Nuevo y La Tradición Nacional*, y *El Estado Futuro* de Pedro Sainz Rodríguez, ambos destinados a analizar las características del Estado ideal para los monárquicos autoritarios.

643 JULIÁ, Santos, “«Preparados para cuando la ocasión se presente»: Los socialistas y la revolución” en JULIÁ, Santos, (Dir), *Violencia política en la España del siglo XX*, Madrid, Taurus, 2000, pp. 170-171

644 ARRARÁS, Joaquín, “Actualidad Española”, *Acción Española*, t. VII, nº43, 16 de diciembre de 1933, pp. 713-715 y t. XI, números 62-63, octubre de 1934, pp. 134-137

Pemán contribuye a ese esfuerzo doctrinal publicando sus *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno*, en clara alusión al accidentalismo cedista. La primera de estas cartas, publicada en agosto de 1934, explica la intención y los objetivos que se propone el autor. El tono parece concordar con lo expresado por Sainz Rodríguez en la cita anterior: Pemán se atribuye el deber de dirigirse a los militantes de la CEDA para explicarles cuales son los valores que la derecha debe defender. En esa misma carta preliminar el autor culpa de la indiferencia hacia las formas de gobierno al vacío doctrinal de la derecha española:

El indiferente de las formas de gobierno era el fruto abundante de toda una época de flojedad doctrinal. El accidentalismo de ahora no es más que la franca revelación del indeferentismo de ayer. A este indeferentismo ancho, grave y doctrinal, que no a este accidentalismo circunstancial y táctico, puro retoño de aquel, van dirigidas estas cartas.⁶⁴⁵

La cita pone de relieve una de las obsesiones de los intelectuales monárquicos. Era necesario actualizar la doctrina tradicionalista y, al mismo tiempo, era necesario divulgarla. Pemán debió escribir sus dramas *Cuando las Cortes de Cádiz* y *Cisneros* al mismo tiempo que sus *Cartas a un escéptico*, a juzgar por la coincidencia cronológica entre el estreno de aquel y la publicación de estas. Ya se ha comentado al analizar *Cisneros* que la carga doctrinal de las cartas se contagiaba al contenido del drama. Lo mismo ocurrirá con *Cuando las Cortes de Cádiz*. Esta es, en realidad, una crítica a la democracia, al constitucionalismo, a las ideas de la Ilustración y al papel de la masonería en la introducción de esas ideas en España.

La opción revolucionaria del Partido Socialista debió de estar muy patente en Pemán en el momento de escribir su drama. Los ideólogos de Acción Española consideraban las revoluciones liberales y la Revolución rusa como procesos concatenados. Escribir una obra sobre los acontecimientos españoles de 1812, considerados como un remedo de la Revolución francesa, tenía la intención de poner de relieve las consecuencias negativas de los acontecimientos revolucionarios del pasado y de cualquier revolución en general.

El 27 de septiembre de 1934, días después de su estreno en Cádiz, *Cuando las Cortes de Cádiz* se representa por primera vez en el Teatro Victoria de Madrid. El 2 de noviembre Manuel Herrera Oria escribe a Pemán una carta de carácter comercial de la que deducimos que el éxito y la rentabilidad de la obra fueron menores que los obtenidos por

645 PEMÁN, José M^a, “Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno I”, *Acción Española*, t.X, números 58 y 59, agosto de 1934, pag. 386

El Divino Impaciente. Herrera lo justifica con razones que nada tienen que ver con lo artístico:

(...) no dudo que Las cortes (sic) en otras circunstancias hubiera tenido otro resultado económico, pero hay que atenerse al momento en que vivimos. La inquietud que vivimos subsiste y subsistirá, y para mí lo verdaderamente razonable es sujetarnos a las circunstancias y no rejirnos (sic) por medios normales.⁶⁴⁶

En la carta el empresario explica al autor que, cuando las representaciones “sufren un corte”, es necesario, desde el punto de vista del negocio, sustituir las obras en cartel por otras de autores diferentes. Por ello le propone aplazar el estreno de su nuevo drama *Cisneros*.⁶⁴⁷ Las circunstancias a las que se refiere Manuel Herrera son, sin duda, las desencadenadas por los acontecimientos revolucionarios de octubre, ocurridos pocos días después del estreno en Madrid del segundo drama. El contenido de la carta nos indica también que el autor ya tenía, a principios de noviembre de 1934, su *Cisneros* escrita y lista para estrenar. El éxito y la repercusión de su primera obra aceleraron la producción teatral de Pemán. Es evidente que estaba aprovechando la potencialidad del espectáculo teatral como vehículo de difusión ideológica.

646 “Carta de Manuel Herrera Oria a José María Pemán”, Madrid, 2 de noviembre de 1934.

Correspondencia (1846-1945). ACP. Caja 65/2

647 *Ibidem*.

2. EL ANÁLISIS DEL DRAMA

Cuando las Cortes de Cádiz ofrece una trama dramática más clara que las otras obras de Pemán a pesar de que, como ellas, se encuentra dotada de unos contenidos ideológicos muy explícitos. El drama se estructura en un prólogo, tres actos y un epílogo. El prólogo, del que el autor se sirve para contextualizar la acción, transcurre a finales de enero de 1810, cuando los ciudadanos y la Junta Superior de Defensa y Gobierno de Cádiz, tras enterarse de la inminente caída de Sevilla, se preparan para el asedio al que será sometida la ciudad. Los tres actos cumplen la función canónica de planteamiento, desarrollo y desenlace de la trama. Esta se sitúa en pleno asedio de la ciudad con las Cortes de Cádiz en funcionamiento. El autor no precisa la fecha en las acotaciones pero los diálogos de los personajes nos dan noticia de que la Constitución y otras reformas llevadas a cabo por las Cortes son, en ese momento, tan solo proyectos. La acción debe situarse, por tanto, en torno a 1811. La protagonista de la obra, Lola la Piconera, una tonadillera famosa en toda la ciudad, es engañada por algunos diputados liberales y masones para que, burlando el cerco del ejército francés, lleve a Granada unos documentos. La Piconera, que desconoce el sentido de su misión, cree que está actuando contra el enemigo francés cuando en realidad la empresa está destinada a favorecer la posición de la masonería en las Cortes de Cádiz. Finalmente la emisaria es descubierta por los franceses que acabarán fusilándola creyendo que realizaba una actividad de espionaje.

El epílogo tiene lugar ya acabada la guerra, antes de la llegada del Fernando VII a España. En él Pemán hace dialogar a dos personajes de la obra. Uno de ellos, Otero, es el enamorado de la Piconera que, tras la muerte de esta, se alista en el ejército a las órdenes de Wellington. El otro es, ni más ni menos, que Francisco de Alvarado, el Filósofo Rancio. Ambos personajes reflexionan en este diálogo final sobre el episodio de la Piconera y sobre los hechos que propiciaron su muerte. El epílogo tiene una función de pura exhortación ideológica sin ninguna relación con la trama dramática. La crítica reprochará a Pemán la inclusión de este aditamento tanto desde el punto de vista ideológico como desde el punto de vista dramático. Así por ejemplo, Fernández Almagro, en su crítica para *El Sol* afirma:

lo evidente es que la realización dramática a que obedece el epílogo queda muy por bajo. El epílogo no demuestra nada y sin él, el «episodio dramático» quedaría completo, redondo, en la plenitud de su rica emoción.⁶⁴⁸

648 FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, “Estreno del episodio dramático en un prólogo, tres actos y un epílogo de José María Pemán «Cuando las Cortes de Cádiz...»”, *El Sol*, Madrid, 28 de septiembre de 1934, pag. 8

El objetivo de *Cuando las Cortes de Cádiz* no era divulgar las bondades de la monarquía o la necesidad del caudillismo autoritario, sino afirmar la perversidad de la revolución. Siguiendo la concepción dualista de la historia como tensión entre bien y mal, verdad y error u orden y caos, *El Divino Impaciente* y *Cisneros* serían modelos de bien, verdad y orden; *Cuando las Cortes de Cádiz* será, por el contrario, una reflexión sobre el mal, el error y el caos.

La Revolución francesa, por ser considerada el inicio de la destrucción de los valores tradicionales, se convirtió en el centro de las atenciones por parte de los ideólogos alfonsinos. Los procesos que dieron luz a la Revolución francesa se situaban en la Edad Media, en la que comenzaron a gestarse los primeros elementos de descomposición de la civilización cristiana que culminaron en el Renacimiento y en la Reforma. El libre examen suponía el encumbramiento de la interpretación subjetiva y, por tanto, la ruptura con los dogmas cristianos que constituían el nexo de unión de la civilización occidental. El libre examen era la base de conceptos como la voluntad y la libertad individual, que desembocaron en la idea de la soberanía popular.⁶⁴⁹ Esos conceptos constituirán en el siglo XIX la base del liberalismo político cuyo origen era atribuido en exclusiva a Rousseau. Siguiendo a Maurras y a los autores de la Acción Francesa, los hombres de Acción Española objetivaban en Rousseau la responsabilidad última de la Revolución francesa y de todos los procesos revolucionarios posteriores, incluida la Revolución rusa de 1917 que, desde su punto de vista, derivaba de aquella.⁶⁵⁰

Gil Pecharromán afirma que los numerosos artículos que la revista doctrinal dedica a analizar y comentar la Revolución francesa nos la muestran como “la revolución por antonomasia” o “la mayor tragedia de la historia”.⁶⁵¹ De ella se destacan los episodios que ofrecen mayor paralelismo con los cercanos acontecimientos españoles como la caída de la Monarquía o aquellos que, como la etapa del Terror, pudieran servir para poner en alerta sobre el caos que la revolución traía consigo, todo ello en un intento de asimilar la Segunda República a los hechos de 1789. Pero sobre todo, la Revolución francesa era considerada como la referencia para el desarrollo del liberalismo español que comienza a actuar en las Cortes de Cádiz.

Aunque las Cortes de Cádiz se interpretaban como el comienzo de la

649 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, op. cit., pag. 225

650 MORODO, Raúl, op. cit. pag. 188

651 GIL PECHARROMÁN, Julio, “Pensamiento contrarrevolucionario...”, op. cit., pag. 292

descomposición de la monarquía tradicional en nuestro país, las raíces del proceso se hundían en el siglo XVIII. Ya se ha comentado como Pemán pensaba que en España los principios disolventes de la Reforma y el Renacimiento no habían logrado atravesar la costra densamente religiosa de la sociedad española. Antes al contrario, ambos procesos habían tomado aquí matices enriquecedores al contagiarse del arraigado catolicismo nacional. Pemán y sus correligionarios pensaban que la ruptura había comenzado a fraguarse con la llegada de los monarcas borbones, una dinastía foránea que propició la expansión de las ideas ilustradas entre una aristocracia constituida en élite política. Para Pemán, los ilustrados españoles eran el origen de la antiespaña y la masonería el vehículo fundamental de su difusión.⁶⁵² Sin embargo, la expansión de las ideas ilustradas no afectó a todas las élites intelectuales del siglo XVIII. Pensadores antiilustrados como Zeballos, Francisco de Alvarado, Rafael de Vélez o Fray Diego de Cádiz habían sabido ver la dimensión de la ruptura y mantener vivo el pensamiento tradicional y católico del pueblo.⁶⁵³

Sobre esta base descansaba la explicación de los hechos derivados de la invasión napoleónica: la Guerra de la Independencia y las Cortes de Cádiz. Las Cortes de Cádiz se interpretan como la eclosión definitiva en nuestro país de los principios de la Revolución francesa. Saínz Rodríguez dirá de ellas que son “una caricatura o un remedo de lo que fue para el Estado francés la Asamblea Constituyente” y que su trascendencia posterior reside en el hecho de que son “las primeras Cortes donde se deshizo la estructura tradicional del Estado.”⁶⁵⁴ Frente a esta asamblea, manejada por unas élites masónicas, afrancesadas y totalmente contaminadas de liberalismo, la guerra contra la invasión francesa se interpreta como un hecho heroico protagonizado por un pueblo de cuya mentalidad no habían desaparecido los elementos de integración nacional. Es el primer enfrentamiento de España con la antiespaña. Ambos acontecimientos constituyen el marco histórico en el que Pemán sitúa su segundo drama.

La visión de la República como una fase más de la descomposición nacional propiciaba el hecho de que, a pesar de la distancia cronológica con los acontecimientos, la actualidad se interpretara como un reflejo de estos. En este sentido, la Guerra de la Independencia se extrapola a la realidad del momento. La Segunda República es la versión actual de la antiespaña y la reacción popular contra la invasión francesa y la subida al trono

652 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, op. cit., pp. 262

653 GIL PECHARROMÁN, Julio, “Pensamiento contrarrevolucionario...”, op. cit., pag. 294

654 SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, “La tradición nacional”, *Acción Española*, t.X, números 60 y 61, 1 de setiembre de 1934, pag. 519

de la dinastía Bonaparte deben servir de ejemplo. En un artículo publicado en *Acción Española* en mayo de 1934 se dice en referencia a los acontecimientos del dos de Mayo:

Es preciso actuar, y hay que hacerlo contra las órdenes recibidas; hay que rebelarse contra el poder constituido con una indiscutible legitimidad; pero un poder que se ejerce, como tantas veces después, contra el interés de la patria. (...) La rebeldía puede ser un deber.⁶⁵⁵

Al achacar a la masonería y a las sociedades secretas la responsabilidad de la expansión y el arraigo de las ideas disolventes, los monárquicos reaccionarios continuaban una idea que ya habían desarrollado los contrarrevolucionarios franceses y españoles de principios del siglo XIX. La condición de masones de muchos de los políticos republicanos españoles de los años treinta, aireada con frecuencia en las páginas de actualidad política de *Acción Española*, servía también como argumento para establecer líneas de conexión histórica entre la Revolución francesa y la Segunda República:

El origen tenebroso de las revoluciones lo dice. Los posos de todas las conmociones populares que tienen por enemiga a la Corona y la Iglesia, suelen ser siempre los mismos: judaísmo, marxismo y masonería. (...) Son las sombras fatídicas que se congregan en aquelarre, en torno al pueblo dominado y vencido para someterle a la peor esclavitud conocida en los tiempos modernos. La esclavitud del espíritu que es consecuencia lógica de la prevaricación revolucionaria.

¿Quién manda en España? (...) Se descubre el auge masónico, la preponderancia del compás y el mandil que ya no se recatan, sino que se exhiben en un alarde de impunidad y privilegio. (...) La presa es España, que a esto y a nada más ha quedado reducida nuestra Patria. (...) Presa de las sectas que antes maniobraban en lo tenebroso y que un buen día salieron al sol porque sabían que al triunfar los principios demoleedores habían triunfado también todas las fuerzas de la Antipatria que espían la ruina de España.⁶⁵⁶

En *Cuando las Cortes de Cádiz* el autor escenifica los anteriores puntos de vista sirviéndose de tres elementos: los liberales miembros de las Cortes, el pueblo y Francisco de Alvarado, el Filósofo Rancio. Cada uno de estos personajes o grupos de personajes cumplirán un papel en la trama dramática y en la construcción doctrinal de la obra. Los liberales, personificados en Agustín de Argüelles, Acuña y Alfonso Santamaría, son la representación de la antiespaña. Urdidores de trampas y mentiras, el autor hace de ellos agentes masónicos cuyo único objetivo es la destrucción de la España tradicional. Para ello no reparan en traicionar y utilizar al pueblo tratando de aprovechar su impulso espontáneo en la lucha contra el invasor francés en beneficio propio. Acuña es explícito al referirse a sus artimañas para manejar al pueblo, al que considera ingenuo y maleable:

(...)/También es, al mismo tiempo,/ todo un monte de inocencia/ y de entusiasmos

655 "Dimensión nacional del 2 de Mayo" *Acción Española*, t. IX, nº 52, 1 de mayo de 1934, pag. 314

656 ARRARÁS, Joaquín, "Actualidad Española" en *Acción Española*, t. VIII, nº 48, op. cit., pp. 1240-1241

*ingenuos./ Hablándole de la Patria,/ la Libertad y el Progreso,/ se le lleva de la mano/
dondequiera, como un perro./ (...) En estos días/ de vibración que corremos,/ es fácil
labrar la cera/ de esas almas.* ⁶⁵⁷

Las Cortes de Cádiz están corrompidas porque en ellas los masones han conseguido imponerse. De hecho, toda la trama dramática gira en torno a una maniobra que la masonería urde para no perder peso en la asamblea gaditana. Otra vez Acuña, verdadera personificación del mal, lo dice explícitamente: *“Hay que obrar/ con cautela y en secreto./ Hay que tirar de los hilos/ y mover bien los muñecos./ Las Cortes serán los títeres,/ y nosotros..., Maese Pedro.”* ⁶⁵⁸

Mediante asimilaciones y evocaciones el autor consigue una vinculación de acontecimientos históricos. La identificación de la masonería con la Ilustración queda clara en una pequeña intervención de Argüelles en la que afirma: *“Por la causa de las luces/ (...) haremos/ lo que haga falta”.* ⁶⁵⁹ En otros momentos de la obra se alude al afrancesamiento de las Cortes, como cuando Paquita Larrea afirma *“con esas Cortes a España/ me la estáis afrancesando”* ⁶⁶⁰ o en alguna de las intervenciones del Filósofo Rancio: *“Se os derrite el corazón/ por Francia y la hacéis espejo/ donde aprender, sin mirar/ que es peligroso tomar/ del enemigo el consejo.”* ⁶⁶¹

El afrancesamiento de los liberales masones de Cádiz y la unión de masonería e Ilustración evocan a la Revolución Francesa que, al fin y al cabo, es el principio generador de la propia invasión. La asamblea gaditana, corrupta, afrancesada, liberal y masónica evoca, a su vez, a la asamblea constituyente republicana. Mediante este juego de sugerencias Pemán concatena los tres momentos históricos y los hace formar parte de un mismo proceso de degeneración.

El tratamiento que Pemán hace del pueblo, otro elemento del que se sirve para construir el drama, se encuentra muy relacionado con su concepción de la historia. Para él, las élites son las generadoras de las ideas que, a su vez, son previas a los hechos. Cuando las élites se desvían del camino marcado por la providencia arrastran en su error a las masas. Estos conceptos son inseparables de la visión jerárquica y aristocratizante que los pensadores reaccionarios tenían sobre la sociedad. Para ellos, el individuo carece de sentido sin cumplir las funciones que se le encomiendan en un orden jerárquico que es imagen del orden divino. Para Pemán, la jerarquía es, además, el elemento que materializa

657 PEMÁN, J. M., “Cuando las Cortes de Cádiz” en *Trilogía Dramática*, Cádiz, Establecimientos Cerón, 1938, pag. 67

658 Idem, pag. 63

659 Idem, pag. 61

660 Idem, pag. 44

661 Idem, pag. 52

el freno de la civilización; sin ambas los individuos tenderían al caos como consecuencia de una naturaleza humana marcada por el pecado.⁶⁶²

En *Cuando las Cortes de Cádiz* tanto el pueblo, tratado como masa, como los individuos aislados de las clases populares se representan como seres inocentes sin voluntad propia, en manos de los que rigen sus destinos. Ya se ha mencionado a la Piconera que aparece como el símbolo de la inocencia del pueblo español manejado por los oscuros propósitos de las élites masónicas. La obra nos da también la imagen de un pueblo seducido por los discursos igualitarios y los logros políticos de las Cortes pero, a la vez, manso y sumido en las inercias que los siglos de orden jerárquico han dejado en él. Así lo expresa el Filósofo Rancio cuando, en el epílogo, observa desde su ventana el desfile que las autoridades de la ciudad organizan para recibir a un Wellington triunfador:

*Mira el sombrero/de don Bartolo el indino.../ Mira allí a Muñoz Torrero.../ Mira a Argüelles, el divino.../ Ellos creen con arrogancia/ que son el pueblo...¡jactancia/ de su loca vanidad!/ Nuestro pueblo el de verdad,/ el que luchó contra Francia/ y adoró a la Piconera,/ es esa gente tranquila/ que en una infinita espera/ está en una y otra acera/ quieta, callada... ¡y en fila!*⁶⁶³

En *Cuando las Cortes de Cádiz* el pueblo es también el principal portador de los valores nacionales. Las esencias de la nación española se reflejan, en este caso, en la sustitución de lo racional por la valentía, el honor y la voluntad, características clave de la lucha colectiva contra el invasor. Estos elementos son la base de todas las hazañas históricas: de Sagunto y de Numancia, “muertas antes que vencidas”⁶⁶⁴ y de la formación de un imperio en el siglo XVI. En la obra, Wellesley, futuro duque de Wellington, se asombra ante la determinación de la ciudad de resistir por sí sola el asedio francés rechazando el ofrecimiento de ayuda y exclama:

*(...) que tiene esta nación/ tan extraña condición/ y suertes tan extremosas,/ que siempre acierta en las cosas/ que están fuera de razón./ Suele este pueblo al azar/ en lo leve fracasar/ y en lo grande ser fecundo./ Sabe descubrir un mundo./ No lo sabe administrar./ Y así, aunque, en la guerra trate/ de emprender algún dislate,/ no falta un santo bendito/ que baje en un caballito/ blanco, a ganarle el combate. Ni la mayor fantasía/ profetizar osaría/ lo que el porvenir encierra/ para esta nación, que es tierra/ de milagro y lotería.*⁶⁶⁵

Uno de los miembros de la Junta de Gobierno de Cádiz replica a este parlamento: “*Y para otra vez, llamad,/ Milor, con más cortesía,/ valor a la lotería,/ y al*

662 ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo. op. cit., pag. 187

663 PEMÁN, José M^a, “Cuando las Cortes...” op. cit., pag. 134

664 Idem, pag. 19

665 Idem, pag. 25

milagro, voluntad.”⁶⁶⁶ Luis M. González ha observado en su análisis del drama que Pemán, remarcando el desdén por lo racional del que hacen gala Otero, la Piconera y otros personajes que simbolizan al pueblo, desvincula la Ilustración de las esencias nacionales. De este modo se acentúa la idea de que todo lo relacionado con aquel movimiento es ajeno e importado y que las esencias nacionales están más conectadas con las “filosofía premoderna de los Siglos de Oro”.⁶⁶⁷

El pueblo se representa como un bloque compacto, cargado de inocencia e ingenuidad. Se muestra sumiso al poder cuando este es nacional pero dotado de valor ante la imposición de una autoridad extranjera que no reconoce como propia. Para el pensamiento reaccionario la actuación de las masas en la Guerra de la Independencia representa el acontecimiento más heroico de la época contemporánea. La guerra suscitó un comportamiento en el pueblo que lo convirtió en depositario de las esencias nacionales.⁶⁶⁸ Frente a unas élites fascinadas por lo francés, él supo conservar, gracias a la labor de los pensadores antiilustrados, el compendio de virtudes propias de la nación.⁶⁶⁹ Pemán expresa estas virtudes en el parlamento exaltado de Otero, otro personaje de la obra que, como la Piconera, simboliza la inocencia pero que también personifica el valor y el honor consustanciales al carácter español:

*¡La prudencia tendrá veinte! (razones)/ ¡El honor una y no más!:/ resistir hasta venir/ al término de esta guerra,/ resistir por mar y tierra,/ y un año y dos resistir;/ y si es preciso morir;/ morir antes que pactar;/ y si el francés ha de hollar/ estas tierras españolas,/ antes pedirle a las olas/ que las hunda bajo el mar. (...)*⁶⁷⁰

El pensamiento antirrevolucionario y antiilustrado, tercer elemento del que se sirve Pemán para articular su discurso en el drama, está personificado por Francisco de Alvarado, el Filósofo Rancio y, en menor medida, por Frasquita Larrea. el Filósofo Rancio representa el último reducto de pensamiento contrarrevolucionario en una ciudad seducida por la elocuencia de las élites liberales en las Cortes. Su papel en la obra, ajeno a la trama dramática que podría perfectamente pasar sin él, es, sin embargo, fundamental en la intención doctrinal de la obra.

Los intelectuales de Acción Española pensaban que la actualización doctrinal no podría hacerse sin recuperar a los pensadores antiilustrados españoles. Muy influido por

666 Idem, pag. 27

667 GONZÁLEZ, Luis M., “Fascismo, modernidad y kitsch en *Cuando las Cortes de Cádiz* de José María Pemán” en LÓPEZ CRIADO, Fidel (coordinador), *La república de las letras y las letras de la república: estudios de literatura española contemporánea*, Ayuntamiento de La Coruña, 2005, pag. 213

668 “Dimensión nacional del 2 de Mayo...” op. cit., pp. 314-315

669 GIL PECHARROMÁN, Julio, “Pensamiento contrarrevolucionario...” op. cit., pag. 294

670 PEMÁN, José M^a, “Cuando las Cortes...” op. cit., pag. 29

Menéndez Pelayo, Pemán creía que el arrinconamiento de estos pensadores se debía al hecho de que su estilo, agrio y difícil de digerir, desvirtuaba sus altísimos valores doctrinales, que quedaban eclipsados por las formas más floridas de sus contemporáneos, los pensadores ilustrados.⁶⁷¹ Al introducir a Alvarado en su drama el autor contribuía a la tan necesaria divulgación de los ortodoxos españoles. El personaje es caracterizado como un fraile gruñón pero con una gran clarividencia en su interpretación de la realidad. Su dialéctica es capaz de competir y vencer a la de los diputados de las Cortes, incluso a la del mismo Argüelles el Divino, con quién coincide en una tertulia. La importancia del personaje crece en el epílogo. En él el autor pone en boca de el Rancio largos y elocuentes parlamentos con el objeto de dejar claras las enseñanzas de la trama. Algunas de estas intervenciones, aunque relacionadas con el drama, tienen la suficiente atemporalidad para que puedan ser aplicados al momento histórico en el que se representa la obra:

*Y entretanto, la nación / dividida y arruinada;/ la moral, pisoteada;/ perdida la Religión./ y por toda solución:/ promesas, conceptos..., ¡nada! / Y la plebe ilusionada,/ que esperando desespera,/ con esta prosa extranjera,/ ni entenderá el manifiesto...*⁶⁷²

Uno de los recursos de los que se sirve Pemán para mostrar la ideología distinta de cada grupo de personajes es la atribución de distintos significados al término *libertad*. El equívoco semántico, fomentado por los malintencionados liberales, es fundamental en la construcción de la trama dramática. Para el pueblo, la *libertad* solo cobra significado contra el yugo francés. Él no entienden de libertades individuales y cuando escucha las proclamas y discursos de los liberales identifica el concepto de libertad de estos con el suyo. Los liberales se aprovechan de este error para utilizar al pueblo. Esta ambigüedad puede verse muy bien en el diálogo en el que Acuña engaña a la Piconera:

ACUÑA: (...) *Lo que te pido es en nombre/ de España y la Libertad.*
 LOLA: *No pudistes (sic), en verdad,/ ninguna cosa pedir/ que me diera más contento./ Mi ansia mayor es servir/ el afán de este momento/ ¡Si yo he pensado que siento,/ mi bien, este loco amor/ porque me llega un olor/ de libertad cuando vienes!/ ¡Te quiero por lo que tienes,/ Acuña de luchador!/(...)*⁶⁷³

Para los antiliberales de la obra las libertades individuales son un asunto importado. En España son innecesarias ya que “*libertad siempre la hubo/ para lo bueno y cristiano.*”⁶⁷⁴ Pero además, su implantación es negativa porque ha sembrado de diferentes

671 “Carta de José María Pemán a José María Arauz de Robles”, Cádiz, 4 de febrero de 1933,

Correspondencia 1846-1945. ACP. Caja 65/2 y ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo. op. cit., pp. 263-264

672 PEMÁN, José M^a, “Cuando las Cortes...” op. cit., pp. 135-136

673 Idem, pp. 88-89

674 Idem, pag. 44

puntos de vista y de discusiones la ciudad. Mientras la gente pierde el tiempo en defender sus opiniones en innumerables tertulias, los franceses conquistan el territorio español tomando la delantera:

*(...)/ que nuestra ciudad entera/ hierva como una puchera/ de discusiones sin fin./ Opiniones a granel/ en continua ebullición; que si aquel es clasicón;/ y afrancesado es aquel/ (...)/ ¡y mientras tanto el francés/ haciendo fuego en Puntales!”*⁶⁷⁵

el Filósofo Rancio, consciente en todo momento del error en que los liberales están haciendo caer al pueblo en nombre de la libertad, deja bien claro que la única libertad que existe es la que defiende el pueblo: la libertad del yugo francés: “*Tienes razón, que esa es/ de veras la libertad.../ ¡no esa que cuatro escritores/ se empeñan en fabricar!*”⁶⁷⁶

Cuando las cortes de Cádiz es, como *Cisneros*, un poderoso instrumento doctrinal e ideológico. La cercanía del estreno a los acontecimientos de octubre del 34 amplifica su valor. La obra es una advertencia sobre los peligros de la revolución en un momento en el que esta era sentida como algo cercano por los monárquicos alfonsinos.

En este caso el adoctrinamiento no se muestra valiéndose del ejemplo abnegado de un personaje histórico como ocurría con los anteriores dramas de Pemán y con *Santa Isabel de España*. La protagonista de *Cuando las Cortes de Cádiz*, Lola la Piconera, no es una heroína. Su papel es el de la inocente que sufre martirio pagando así una culpa que no es suya. La Piconera representa al pueblo español que cándidamente derrama su sangre en la Guerra de la Independencia sin sospechar que unas élites corruptas lo están utilizando. Otro personaje de la obra, el Filósofo Rancio, aunque no es un héroe activo, será en este drama el paradigma moral. El desarrollo de los hechos bloquea su capacidad de actuar pero es el único que no se deja engañar y sabe anticiparse a las consecuencias negativas para España de los acontecimientos gaditanos. Su papel será el del iluminado que, uncido por la voluntad divina, interpreta los hechos y deja constancia para las generaciones venideras.

675I dem, pag. 54

676I dem, pag. 126

CAPÍTULO 5: LOS MONÁRQUICOS Y LA ACCIDENTALIDAD DE LAS FORMAS DE GOBIERNO. ¿QUIÉN SOY YO? DE LUCA DE TENA Y LA CRÍTICA A LA AMBIGÜEDAD DE GIL ROBLES

Aunque la indefinición de la derecha católica ante la República fue una de las cuestiones sobre las que más se escribió en los periódicos y revistas monárquicas, no hay ninguna producción teatral que afronte esa cuestión con profundidad. Existe, sin embargo, una obra de Juan Ignacio Luca de Tena cuyo propósito es poner en entredicho la actuación política y la ambigüedad del discurso de Gil Robles. *¿Quién soy yo?*, calificada por su autor como farsa, fue estrenada con gran éxito –211 representaciones– en el Teatro Alcázar Madrid el 4 de octubre de 1935. Nueve días antes había tomado posesión un gabinete presidido por Chapaprieta en el que figuraban tres ministros de la CEDA; entre ellos se encontraba Gil Robles que ocupaba, por segunda vez, la cartera de Guerra.

Los biógrafos afines ideológicamente a Juan Ignacio Luca de Tena siempre han puesto de manifiesto el hecho de que uno de los protagonistas de la obra, Mario Colomer, aludía en realidad a un personaje político de la época. Nunca han revelado su nombre, quizás en atención a la expresa advertencia de su autor que ha sostenido siempre el argumento de la desvinculación de *¿Quién soy yo?* con el momento político.⁶⁷⁷ De hecho, la obra se inicia con un prólogo en el que el primer actor, en nombre del autor, “afirma de manera rotunda que la acción de su obra nada tiene que ver con la política española ni de ningún país”.⁶⁷⁸ Muchos años después, en sus memorias *Mis amigos muertos*, Luca de Tena sigue afirmando lo mismo.⁶⁷⁹ Estamos, por tanto, otra vez ante el recurso ya utilizado por todos los autores de desvincular la obra de su verdadero propósito. Sin embargo, parece evidente que, como ha comentado Eduardo González Calleja en un análisis de la figura de Gil Robles, Mario Colomer y Juan Brandel, ambos protagonistas de *¿Quién soy yo?*, son

677 Los comentaristas son: LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Más de cien españoles*, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 172-175 y MARTÍN, Miguel, *Las cuatro vidas de Juan Ignacio Luca Tena*. Barcelona, Planeta, 1998, pp. 11-12

678 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, “¿Quién soy yo?” en *Obras Selectas*, Barcelona, AHR, 1973, pag. 21

679 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Mis amigos...*, op. cit., pag. 291

un trasunto del líder de la CEDA.⁶⁸⁰

680 GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, “José María Gil Robles: «Quién soy yo?»” en QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro y DEL ARCO BLANCO, Miguel Angel (eds.) *Soldados de Dios y apóstoles de la patria. Las derechas españolas en la Europa de entreguerras*. Granada, Comares, 2010, pp. 301-302

1. EL AUTOR Y EL CONTEXTO POLÍTICO

Juan Ignacio Luca de Tena fue uno de los personajes de la derecha monárquica de mayor influencia en el periodo republicano. No en balde era el director del *ABC*, el periódico monárquico de mayor venta en España. Nacido en Madrid en 1897, era hijo de Torcuato Luca de Tena, fundador del semanario *Blanco y Negro*, del diario *ABC* y de la empresa periodística Prensa Española. A la muerte de su padre en 1929, Juan Ignacio heredó la dirección de Prensa Española y del diario. Su entorno familiar se encontraba relacionado con la alta burguesía ideológicamente monárquica y conservadora. Desde muy joven se vinculó con el conservadurismo dinástico pero fue a raíz del 14 de abril cuando los acontecimientos le llevaron a una defensa a ultranza de la monarquía. El *ABC* se convirtió entonces en uno de los principales órganos alfonsinos que dio cabida a amplios sectores políticos antirrepublicanos, más allá de la propia ideología del diario. Este era el portavoz de la corriente monárquica liberal, un grupo minoritario que, como se ha analizado en otro capítulo de este trabajo, se resistió durante la mayor parte del periodo a desvincularse ideológicamente de la Monarquía, la Restauración y la Constitución de 1876. Debido a su posición directiva en el *ABC*, Juan Ignacio Luca de Tena fue, sin duda, el representante más destacado de este grupo.

Juan Ignacio Luca de Tena estudió en el colegio de El Pilar y en 1918 se licenció en Derecho en la Universidad Central. Según cuenta su hijo Torcuato Luca de Tena, Juan Ignacio sintió una apasionada inclinación por el teatro desde la infancia. En contra de los deseos de su padre, pronto frecuentó ese mundo y estrenó sus primeras comedias con menos de veinticinco años.⁶⁸¹ Algunas de esas obras tempranas no evitaron los temas de actualidad política y social. Es el caso de *El dilema* (1923) cuyo argumento gira en torno a las relaciones entre el Ejército y la sociedad en unos momentos en los que aún se vivía la resaca de los acontecimientos de 1917 y se acababa de producir la polémica derrota de Annual.⁶⁸² Salvo raras excepciones, el teatro de Luca de Tena se adscribe al conservadurismo formal y a la ambientación y la temática burguesas. Su primer éxito le llegó en 1927 con *La Condesa María*, llevada al cine en 1928. También se hizo célebre en aquellos años por el libreto de la zarzuela *El huésped del sevillano*, escrito junto con Enrique Reoyo con música de Jacinto Guerrero. Esta pieza fue uno de los éxitos de la

681 LUCA DE TENA, Torcuato, *Papeles para la pequeña y la gran historia. Memorias de mi padre y mías*. Barcelona, Planeta, 1991, pag. 69

682 MARTÍN, Miguel, op. cit., pp. 63-66

escena madrileña de 1926.⁶⁸³

La enorme afición al teatro de Juan Ignacio Luca de Tena, que incluso se hizo construir en su mansión de Serrano una sala de espectáculos para deleite de parientes y amigos con un aforo de cien personas,⁶⁸⁴ no le hizo descuidar las tareas políticas y periodísticas que sus obligaciones familiares le imponían y por las que, a tenor de su trayectoria, sentía también verdadera pasión. Siempre había colaborado con su padre desempeñando en la empresa familiar cargos de cierta responsabilidad. En el terreno político, siendo aún muy joven, presentó su candidatura por Sevilla en las elecciones de diputado a Cortes en 1923 como liberal independiente. Sus biógrafos destacan como un rasgo de altruismo que renunciara a su escaño a favor de su adversario, el republicano Diego Martínez Barrio, por considerar que su triunfo no se cimentaba en un número de votos suficientemente amplio.⁶⁸⁵ En realidad, el discutido escaño se había asignado a los conservadores por una maniobra electoral fraudulenta, como se sabe, práctica muy común en esa época. La operación se convirtió en un escándalo aireado por la prensa, por los republicanos y por otras fuerzas políticas que protestaron abiertamente contra el amaño de los votos. Luca de Tena, en vista de la situación, prefirió ceder su puesto a ser criticado por no haberlo obtenido con total limpieza.⁶⁸⁶

En 1929, cuando nuestro autor pasa a desempeñar los cargos directivos de la empresa familiar, *ABC* dará un giro y los asuntos políticos se convertirán en prioritarios.⁶⁸⁷ Probablemente en eso influyera no solo el talante del nuevo director, sino la propia situación declinante de la Monarquía que siempre tuvo en el periódico un seguro sostén.⁶⁸⁸ La llegada de la Segunda República reforzará esa línea y el periódico pasará a ser uno de

683 Esta zarzuela será la causa de una polémica entre el autor y uno de los críticos teatrales más denostados por la derecha monárquica: Enrique Díez-Canedo. El libreto, que se desarrollaba en el Toledo de principios del siglo XVII, introducía como personaje al mismo Cervantes. Luca de Tena y Enrique Reoyo habían señalado en la autocrítica del día previo al estreno que harían hablar a Cervantes utilizando fragmentos de sus obras. Díez-Canedo censuró en su crítica de *El Sol* la “prosa pedestre y (el) verso ramplón” que los autores habían puesto en boca de Cervantes. Quizás, como indican Dougherty y Vilches de Frutos, lo que Díez-Canedo criticaba era el tono de exaltado patriotismo, cargado de tópicos nacionalistas que emanaba el libreto. Juan Ignacio Luca de Tena contestó al crítico en las páginas de *ACB* reprochándole su desconocimiento de Cervantes y, en general, su labor de crítico por su tono adoctrinador “dogmático y absoluto”. El incidente indica los enfrentamientos políticos del mundo teatral antes incluso de los años treinta. LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Mis amigos...* op. cit., pp. 214-216; MARTÍN Miguel, op. cit., pag. 119; VILCHES, M^a Francisca y DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926...*, op. cit., pag. 186

684 LUCA DE TENA, Torcuato, op. cit., pp. 70-71.

685 MARTÍN Miguel, op. cit., pp. 77-78 y OLIVENCIA RUIZ, Manuel, “Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1997)” *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*, N^o 26, 1998, pp. 126

686 ÁLVAREZ REY, Leandro, *Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (La Unión Patriótica sevillana. 1923-1930)*, Diputación provincial de Sevilla, 1987, pp. 57- 58

687 A partir del 15 de abril de 1929, Juan Ignacio Luca de Tena ocupa los cargos de Presidente del Consejo de administración de Prensa Española y de director de *ABC* y de *Blanco y Negro*.

688 DE LUIS MARTÍN, Francisco, *El grupo monárquico...*, op. cit., pag. 20

los órganos monárquicos con más capacidad de influencia en la opinión pública. Paralelamente, las actividades políticas de Juan Ignacio Luca de Tena se incrementarán.

La llegada del nuevo régimen se vivió con miedo y consternación en el hogar de los Luca de Tena. Según cuenta en sus memorias Torcuato Luca de Tena, Juan Ignacio proclamó aquel día ante su familia lo que durante el periodo sería su postura y el hilo conductor de sus actos: mantener el *ABC* como un baluarte de defensa del rey y de la Monarquía.⁶⁸⁹ Efectivamente, el mismo 14 de abril de 1931 el periódico en su editorial sostenía su apoyo al régimen que estaba feneciendo en aquel mismo momento:

Nuestra fe y nuestros principios no se los lleva el huracán de pasiones que ha turbado tantas conciencias y ha extraviado a una gran parte del pueblo (...). Seguimos y permaneceremos donde estábamos: con la Monarquía constitucional y parlamentaria, con la libertad, con el orden, con el derecho, y nunca fuera de la ley; respetuosos de la voluntad nacional, pero sin sacrificarle nuestras convicciones. La Monarquía es el signo de todo lo que defendemos; es la historia de España. Los hombres y los azares pueden interrumpir; pero no borrar la tradición y la historia, ni extirpar las raíces espirituales de un pueblo, ni cambiar su destino.⁶⁹⁰

En días sucesivos siguieron declaraciones en este mismo sentido.⁶⁹¹ Poco después del cambio de régimen, Luca de Tena, pensando en incrementar su compromiso con la Monarquía y en dar un salto al activismo político, viajó a Londres donde se encontraba el monarca exiliado. Los objetivos eran entrevistarle para el diario y pedirle su aquiescencia para formar un partido monárquico. El exrey manifestó en la entrevista que era de su agrado que los monárquicos encauzaran en una junta o comité sus pretensiones políticas y electorales pero a condición de que

actúen públicamente y que, sin perjuicio de propagar con el mayor entusiasmo, pero legalmente, sus convicciones monárquicas, manifiesten su propósito de no crear dificultades al Gobierno español (...) E incluso estar con él para todo lo que sea defensa del orden y de la integridad de la Patria.⁶⁹²

A su regreso a España el director de *ABC* se dispuso a llevar a cabo el proyecto de crear la organización monárquica que el rey había aprobado. Junto con un nutrido grupo de monárquicos, entre los que destacaba como estrecho colaborador Honorio Maura, se fundó el denominado Círculo Monárquico Independiente.⁶⁹³ Los artífices del proyecto pretendían

689 LUCA DE TENA, Torcuato, op. cit., pp. 82-83

690 "Grave situación política" en *ABC*, 14 de abril de 1931, pag. 23

691 DE LUIS MARTÍN, Francisco, "Aproximación al..." op. cit., pp. 126-127

692 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, "Entrevista con D. Alfonso XIII en Londres" en *ABC*, 5 de mayo de 1931, pag. 24

693 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Mis amigos...* op. cit., pag. 110

atraerse no solo a los distintos grupos monárquicos, sino también a los accidentalistas católicos de cara a una gran coalición electoral. El día 10 de mayo el Círculo se reunía por primera vez en sus locales de la Calle de Alcalá. Los acontecimientos que siguieron a esa reunión son de todos conocidos. La actitud del Gobierno frente a los graves altercados y a los incendios de conventos en la capital y en otras ciudades fue interpretada por los monárquicos como inacción cómplice con los anticlericales incendiarios. Juan Ignacio manifestará mucho más adelante en su libro de memorias *Mis amigos muertos* que, tras aquellos días, la República había mostrado su verdadera cara y que con ello comenzó a disiparse “el candor de algunos burgueses que la votaron, so pretexto de instaurar en España un régimen de libertad y democracia.”⁶⁹⁴ La suspensión del *ABC* y de otros periódicos de la derecha y el encarcelamiento de muchos de los participantes en el Círculo Monárquico, entre los que se encontraba el propio Luca de Tena, fue visto como una maniobra del gobierno para neutralizar la oposición monárquica en vísperas de las elecciones constituyentes.⁶⁹⁵

Tras estos acontecimientos, Juan Ignacio Luca de Tena abandonó momentáneamente los proyectos políticos y mantuvo su postura desde las páginas del *ABC*, que continuó siendo un faro para monárquicos y en cuyos editoriales podemos identificar la ideología y la postura del autor. Desde el periódico se aconsejó a los monárquicos que se integraran y apoyaran, como un mal menor, las candidaturas de Acción Nacional de cara a las elecciones del 28 de junio.⁶⁹⁶ A lo largo del periodo constituyente, el *ABC* sostuvo su compromiso con el monarquismo restauracionista y el respeto a la legalidad vigente manteniendo la equidistancia tanto con el accidentalismo de los católicos como con el radicalismo antiliberal de los monárquicos aglutinados en torno a Acción Española.

De Luis afirma que no ha encontrado indicios de que la línea editorial del diario hiciera incitación a la violencia en las semanas anteriores al golpe de Sanjurjo. Sin embargo, tras el 12 de agosto de 1932 el diario fue nuevamente suspendido.⁶⁹⁷ En la decisión del Gobierno pesó, sin duda, el fuerte rechazo del diario a las políticas republicanas pero también el hecho de que sus páginas estuvieran abiertas a la firma de los monárquicos radicales en cuyo entorno se había gestado la intentona.

En los meses posteriores las posiciones del diario no cambiaron un ápice, incluso

694 Idem, pag. 97

695 DE LUIS MARTÍN, Francisco, *El grupo monárquico...*, op. cit., pag. 82

696 Idem, pp. 83-85.

697 Idem, pag. 91

cuando los cada vez más radicalizados monárquicos alfonsinos formaban Renovación Española y comenzaban una estrategia de acercamiento al tradicionalismo dinástico. En su lealtad a Alfonso XIII y al liberalismo, Juan Ignacio Luca de Tena y los pocos monárquicos que seguían la línea editorial del periódico comenzaban a quedarse políticamente aislados. De Luis ha reseñado las numerosas polémicas que el *ABC* sostuvo a lo largo de todo el periodo republicano con otros órganos de la derecha, como *El Debate* y *El Siglo Futuro*, en las que el periódico de los Luca de Tena se mantenía firme en la defensa de unos principios que, en aquellos momentos, eran francamente minoritarios en el contexto de la derecha.⁶⁹⁸ Es interesante, en este sentido, la polémica que el propio Juan Ignacio sostiene con José Antonio Primo de Rivera en marzo de 1933, meses antes del célebre mitin del teatro de la Comedia. En unas cartas abiertas al hijo del dictador, el director del *ABC* dejaba diáfano su rechazo al fascismo, su concepción del liberalismo, la defensa de la libertad de expresión y su repudio a la violencia como estrategia política.⁶⁹⁹

En las elecciones de 1933 Juan Ignacio Luca de Tena se presenta como candidato independiente por Madrid en las listas de la coalición de las derechas. En aquellos momentos se mostraba convencido de la necesidad de la unidad de las derechas pero tenía una actitud muy crítica hacia la estrategia planteada por Gil Robles sobre la necesidad de pactar con los republicanos moderados. El candidato monárquico no obtuvo el número suficiente de votos para ser elegido.⁷⁰⁰ Se puede interpretar este hecho como una clara muestra de lo residual de su posición política, lo que induce a plantear el contraste entre la importancia del *ABC* como periódico y la escasa repercusión de la postura de su director y de quienes sostenían la línea editorial del mismo. Luca de Tena había declarado en numerosas ocasiones el talante políticamente independiente del *ABC* y el suyo propio. Si bien es cierto que el periódico no se vinculó orgánicamente con ningún partido y el propio Juan Ignacio se presentó como independiente a las elecciones de 1933, De Luis piensa que las relaciones políticas de algunos colaboradores del *ABC* así como la firme y combativa postura del periódico y de su propio director ponen en entredicho esa supuesta independencia.⁷⁰¹ En mi opinión, si el periódico y el propio Luca de Tena se mantuvieron lejos de la identificación con un partido político concreto se debió, sin duda, al fracaso político del Círculo Monárquico y al escasísimo seguimiento que en aquel momento tenía la defensa de una vuelta a la monarquía restauracionista. De haber tenido éxito esta opción,

698 Idem, pp. 77 y 94

699 GIL PECHARROMÁN, Julio, *José Antonio Primo...*, op. cit., pp. 159-163

700 DE LUIS MARTÍN, Francisco, *El grupo monárquico...*, op. cit., pag. 96.

701 Idem, pag. 62.

probablemente la vinculación del periódico y la propia militancia de Luca de Tena se hubieran hecho efectivas, como se hicieron realmente desde las páginas del *ABC* defendiendo una tendencia que nunca pudo sustanciarse en un proyecto político.

Tras las elecciones, *ABC* dedicará gran parte de su espacio editorial a combatir los movimientos políticos de Gil Robles. La línea del periódico, reflejo del pensamiento político de Luca de Tena, criticó duramente entre finales de 1933 y finales de 1935 la estrategia de Gil Robles y la inhibición de Acción Popular ante el sistema político. En términos generales, los argumentos se centraban en tres aspectos: los movimientos políticos de Gil Robles, encaminados en teoría a dar un vuelco al régimen e incluso a terminar con él a medio plazo, eran la vía equivocada porque obligaban a hacer concesiones que suponían un reforzamiento de la República; por otra parte, el líder derechista no podía olvidar que debía su victoria electoral a un pacto con los monárquicos y que con su estrategia estaba traicionando a aquellos que habían depositado en él su confianza; por último, los editoriales del *ABC* partían de una premisa, básica en la derecha española, que identificaba la nación con la monarquía. Por ello la diferencia esencial entre monarquía y república imposibilitaba no solo la inhibición con respecto a una u otra forma de gobierno, sino la opción de hacer una política de derechas sobre esta indefinición.⁷⁰²

Al mismo tiempo que se producía el rechazo a los pasos políticos de la CEDA, *ABC*, jactándose de seguir su propio criterio incluso en la valoración del líder de la formación, nunca dejó de señalar sus virtudes como jefe y conductor de un partido de masas. Muy poco después del triunfo electoral, el periódico señalaba que Gil Robles “ha sido hasta ahora el único caudillo de las derechas españolas que ha actuado con eficacia plena en la política nacional”. Se reconocían sus “dotes de organizador” y su “talento político”⁷⁰³ pero las alabanzas del diario tenían siempre la finalidad de hacer recaer en las espaldas del líder católico la responsabilidad política que los votos de derechistas y monárquicos le habían concedido. Los periódicos afines a Renovación Española como *La Época* y *La Nación* criticaban esa supuesta equidistancia del *ABC* frente al líder de la CEDA. Especialmente contestado fue un editorial publicado el 10 de noviembre de 1934. En él, *ABC* volvía a hacer gala de una postura intermedia señalando cierta afinidad ideológica con la CEDA en relación a lo que Gil Robles había planteado en una intervención parlamentaria en respuesta a Calvo Sotelo. En aquella ocasión, debatiendo sobre una futura reforma del Estado, el líder de la CEDA había defendido un poder

702 Vid. “Las derechas en la República” en *ABC*, 6 de febrero de 1934, pag. 15

703 “El hombre del Día. José María Gil Robles”. *ABC*, 5 de diciembre de 1933, pag. 25

ejecutivo fuerte que no implicara la negación de los derechos de los individuos. Como contrapartida, en el mismo editorial el diario ensalzaba el monarquismo de Clavo Sotelo frente a la ambigüedad que los parlamentarios de la CEDA venían practicando.⁷⁰⁴ Una de cal y otra de arena, esta doble postura servía al periódico liberal monárquico para reafirmarse en su independencia de criterio a la hora de ensalzar o criticar lo que le parecía más conveniente de los movimientos políticos de la CEDA y, a la vez, hacer hincapié en su propia doctrina.

En muchos de los editoriales se insistía en la doble cara política de un Gil Robles que en los mítines electorales había mantenido un discurso muy crítico con la República y cuya actuación política real se basaba en una actitud temporizadora con los gobiernos del Partido Radical, a los que mantenía con el apoyo parlamentario de su grupo. A principios de junio de 1934 las relaciones de la CEDA con sus socios monárquicos se encontraban muy deterioradas. Ante las constantes críticas a su táctica, Gil Robles había preferido despojarse de los compromisos de la alianza electoral. En este contexto de ruptura el editorial de *ABC* del día 5 de julio le reprocha al líder cedista no solo la cancelación de la coalición electoral, sino también la ambivalencia de su actuación:

El Sr. Gil Robles ha creído que debe añadir otra prenda de adhesión al régimen, el cual es todavía enteramente el que se propuso combatir a sangre y fuego, porque tal como era, tal como lo describían los bizarros y sugestivos carteles electorales de noviembre, no cabía servirlo ni aceptarlo siquiera sin que lo cambiara radicalmente un proceso de revisión. Ahora, sí; ahora, si el Sr. Gil Robles y su partido estuviesen gobernando, como desean y piden, tendrían que velar celosamente en la guarda de lo que han combatido (...).⁷⁰⁵

Cuando más adelante se avanza en la táctica y algunos cedistas son nombrados ministros, *ABC* seguirá criticando la conducta bifronte del líder y de su partido. Especialmente feroces fueron los editoriales cuando, como vaticinaba la cita anterior, los compromisos políticos de la CEDA le obligaban a hacer declaraciones de apoyo casi explícito a la República, en contradicción flagrante con lo que había sostenido en la campaña electoral. El 15 de diciembre de 1934 el editorial del periódico reprochaba con dureza las declaraciones del diputado de la CEDA, Federico Salmón, en representación de su grupo parlamentario, con motivo del homenaje del Congreso a los capitanes sublevados en Jaca cuatro años antes. Se le criticaba haber participado en un homenaje a quienes se consideraba mártires de la República pero, sobre todo, el tono laudatorio de sus palabras en

704 "Doctrina y Actitudes", *ABC*, 10 de noviembre de 1934, pag. 17 y "A tiempos confusos posiciones claras", *ABC*, 25 de noviembre de 1934, pag. 25

705 "El fracaso de una táctica" *ABC*, 5 de junio de 1934, pag. 15

las que, según el periódico, llegaba a justificar “la violencia por la salud de la patria”.⁷⁰⁶ El editorial provocó la respuesta del propio Gil Robles que, mediante una carta al diario, desmentía que el contenido de las palabras del diputado hubieran llegado al extremo que el periódico señalaba. La carta, publicada al día siguiente, fue contestada por *ABC* el mismo día. En la respuesta el periódico ratificaba las palabras de Salmón basándose en los testimonios de “diputados de diversas tendencias que escucharon en el salón de sesiones las palabras del representante de la CEDA”.⁷⁰⁷

El tono de desaprobación a la CEDA seguirá a lo largo de la primavera y el verano de 1935 cuando la coalición derechista consigue integrar cinco ministros, entre ellos al propio Gil Robles, en un nuevo gobierno presidido por Lerroux. *ABC* interpretó en aquella ocasión que la CEDA contribuía a apuntalar el régimen sacrificando definitivamente las afinidades monárquicas: “Han tenido que abandonar la Monarquía y apresurar su acatamiento a la República y extremar las manifestaciones de su celo en el nuevo culto”.⁷⁰⁸

No cabe duda que la concepción y el estreno de *¿Quién soy yo?* están muy relacionados con estas críticas del *ABC* a los pasos políticos de la CEDA, que se convirtieron en un tema recurrente de los comentaristas políticos del periódico. El 26 de marzo de 1935, Wenceslao Fernández Flórez ironizaba en un artículo del diario sobre un mitin que en fechas cercanas Gil Robles había dado en La Coruña. La asistencia al mismo había sido tan numerosa que los organizadores se vieron obligados a habilitar dos teatros. Se dio la curiosidad de que Gil Robles comenzó el mitin en uno de los teatros para terminarlo en el otro. Sobre este detalle se preguntaba con socarronería el cronista de *ABC* si, en el tránsito entre uno y otro teatro, el líder de la CEDA habría cambiado de opinión como lo había hecho al llegar al poder.⁷⁰⁹ El artículo, titulado significativamente “La ubicuidad”, se encuentra enormemente emparentado con el argumento de *¿Quién soy yo?*

706 “El Homenaje del Congreso a Galán y García Hernández”, *ABC*, 15 de diciembre de 1934, pag. 17

707 “Una carta del Sr. Gil Robles”, *ABC*, 16 de diciembre de 1934, pag. 23

708 “Los discursos de Salamanca”, *ABC*, 26 de junio de 1935, pag. 19

709 FERNANDEZ FLOREZ, Wenceslao, “La ubicuidad”, *ABC*, 26 de marzo de 1935, pag. 3

2. EL ANÁLISIS DE LA OBRA

El protagonista de la obra, Mario Colomer, es el hombre del momento en Saldaria, un país imaginario. Su capacidad de trabajo, su voluntarismo y su inteligencia política le han convertido en una estrella ascendente. Llegado hace poco al ministerio de Finanzas de un gobierno en el que no gozaba de una posición ventajosa, ha sabido ganarse la adhesión de todos. Los miembros de su propio partido le apoyan incondicionalmente, ha afianzado su situación en el gobierno, el pueblo ha comenzado a admirar sus cualidades y sus propios enemigos se asombran de sus éxitos. Su objetivo es hacerse el hombre fuerte de ese gobierno y llegar a controlarlo con el tiempo. Si algo obstaculizara sus pretensiones, contaría con el apoyo absoluto del Ejército, representado en la obra por el general Barclano, cuyas simpatías ha sabido también ganarse. Entre tantas cualidades, Mario Colomer tiene algunas deficiencias. Sus dotes de convicción y liderazgo con las masas contrastan con sus incapacidades sociales en las distancias cortas. Carece de simpatía para moverse en los círculos sociales y considera un calvario atender esas obligaciones que son la otra cara de la moneda de su posición política. Esa ausencia de simpatía le produce el pesar de no saber ganarse sentimentalmente a la mujer que ama, Claudina Lisón, una notable afiliada a su partido que le admira como líder pero que es incapaz de ver en él otros atractivos personales.

La llegada de Juan Brandel va a cambiar el rumbo de las cosas. Idéntico físicamente a Colomer, Brandel es un hombre culto y muy inteligente, con una simpatía personal cautivadora; el justo complemento de Colomer. Entre ambos acuerdan dividirse las tareas. Colomer se ocupará de las cuestiones políticas en cuerpo y alma; Brandel se ocupará de la cara pública asistiendo a los actos sociales que tanto odia Colomer y que le quitan su preciado tiempo de trabajo. Al principio el tándem funciona a la perfección. La simpatía de Juan Brandel en los salones y las recepciones contribuye positivamente a la carrera ascendente de Colomer; por su parte, este puede redoblar su tiempo de trabajo.

La simpatía de Brandel conquista el corazón de Claudina, que desconoce el engaño. Este hecho va a acabar trastocándolo todo. Colomer sentía ya desde hacía tiempo cierta incomodidad ante algunas decisiones políticas que había tomado Brandel por su cuenta y que, siendo un éxito, podrían comprometer su posición. Pero al descubrir la relación de Brandel y Claudina, enloquece de celos. Tras un enfrentamiento entre ambos, uno de ellos

mata al otro sin que el público sepa con certeza quién ha sido el homicida. El superviviente se convierte en el triunfador: ha conseguido el amor de Claudina y se ha hecho depositario del poder político, conquistado por el Ejército tras un golpe de Estado.

En Colomer hay cualidades que se podrían atribuir a Gil Robles. La inexperiencia de un político prácticamente desconocido queda compensada por la capacidad de trabajo y el tesón que le lleva a triunfar porque “se ha trazado un camino y lo sigue en línea recta”.⁷¹⁰ Colomer se ha convertido en la promesa de Saldarria y se ha propuesto “hacer un orden distinto y que el país vuelva a tener confianza en sí mismo.”⁷¹¹

La obra se estrena el 4 de octubre de 1935, cuando la táctica de Gil Robles comenzaba a dar muestras de convertirse en una quimera irrealizable. Dieciséis días antes, el 17 de septiembre, se había disuelto el gobierno Lerroux en el que participaban cuatro ministros de la CEDA. La incompatibilidad política de las fuerzas que integraban el gobierno había provocado otra de las frecuentes crisis del periodo. El 25 de septiembre se formaba el gobierno de Joaquín Chapaprieta con tres ministros de la CEDA. El *ABC*, en un editorial del día 26, se preguntaba descreído sobre la potencial eficacia del nuevo gobierno que en nada se diferenciaba del anterior.⁷¹² Poco después del estreno estallaría el conocido escándalo del estraperlo con la consiguiente crisis gubernamental. Gil Robles exigió entonces, sin conseguirlo, lo que siempre consideró la finalidad de su estrategia: formar un gobierno en el que él figurara como presidente. Poco después se convocarían las elecciones que las derechas tanto temían.

Entretanto los militares habían ofrecían a Gil Robles la posibilidad de una intervención militar que facilitara que el Presidente de la República le entregara el poder. Incluso en esta ocasión la actuación de Gil Robles fue ambivalente. Según González Calleja, Gil Robles había tanteado con los militares antirrepublicanos la posibilidad de ese pronunciamiento y, al mismo tiempo, hacía declaraciones públicas contrarias a facilitar ningún golpe de Estado ni maniobra alguna que pudiera trastocar la legalidad vigente.⁷¹³

En la obra sucede algo parecido. De hecho, el ofrecimiento de Barclano a Colomer para ayudarle a hacerse con el poder es uno de los ejes principales del argumento. Colomer no acepta en ningún momento el ofrecimiento del general. Lo mismo que Gil Robles manifestaba en muchas de sus declaraciones, a Colomer no le complacía inmiscuir al Ejército en las cuestiones políticas y confiaba además en sus propias posibilidades para

710 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, “¿Quién ...”, op. cit., pag. 29

711 Idem, pag. 40

712 “Se resuelve la crisis con un gobierno presidido por el Sr. Chapaprieta”, *ABC*, 26 de septiembre de 1935, pag. 17

713 GONZALEZ CALLEJA, Eduardo, *Contrarrevolucionarios...*, op. cit., pp. 296-298

sostener la situación.⁷¹⁴ Pero Brandel, a causa de su facundia y su inexperiencia política, da el beneplácito al general sin tener en cuenta la opinión del propio Colomer:

GENERAL.- (...) yo respeto profundamente esos escrúpulos. Todo ello quiere decir que si algún día yo estimara como un deber el actuar y lo hiciera en nombre de usted, usted se haría el tonto....

BRANDEL.- ¡Por la Virgen, mi general! ¿Cómo voy a hacerme yo el tonto? Eso es imposible.

GENERAL.- ¿Pero va usted a dejar que le quiten el Poder?

BRANDEL.- ¡Ah, eso no!

GENERAL.- Entonces.... ¿Qué otro medio tiene usted de evitarlo?

BRANDEL.- Le voy a prometer a usted una cosa, mi general: ayudarle a usted a convencerme. Palabra. Se lo prometo a usted.⁷¹⁵

La estrategia de Gil Robles, puesta en práctica tras una victoria electoral en la que contó con el apoyo de las derechas antirrepublicanas, era muy difícil de sostener ya que tenía que contentar a los socios republicanos a la vez que se evitaba defraudar a los votantes monárquicos. El autor se sirve de la ambivalencia de las declaraciones de los personajes ficticios –Colomer/Brandel– ante la intervención militar para sacar a escena y poner en tela de juicio la ambigüedad del discurso del político español. Dos señoras vinculadas al partido, Sofía y Margarita, discuten en un momento de la obra porque no encuentran una coherencia en las declaraciones de Colomer. El verdadero Colomer ha declarado al marido de Sofía, en una reunión de “la Junta Arancelaria” –no olvidemos que Colomer es Ministro de Finanzas de Saldaria– que “no asumiré el Poder íntegramente jamás sino por la vías legales”.⁷¹⁶ Margarita, en cambio, afirma con rotunda seguridad que Colomer, en este caso más bien su sosias, le ha dicho “tomando un Martini en el Bar del Claridge...” que “estaba resuelto a no dejarse quitar el poder (...) y que en caso necesario (...) daría un golpe para impedirlo.”⁷¹⁷ La discusión sube de tono y llega incluso al insulto personal entre las dos mujeres. La escena es quizás el instrumento del que se sirve el autor para mostrar las disputas entre monárquicos y posibilistas. La Junta de Aranceles representaría el ámbito republicano donde Gil Robles tiene que pasar por hacerle el juego al sistema; el Bar del Claridge representaría los mítines donde Gil Robles hace la corte a los más extremistas tratando de sostener su posición de líder de las derechas porque, como alguien afirma en un momento de *¿Quién soy yo?*, “en política el secreto del éxito es impresionar a las muchedumbres”.⁷¹⁸

714 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, “¿Quién ...”, op. cit., pag. 94

715 Idem, pag. 95

716 Idem, pp. 81- 82

717 Idem, pp. 82- 83

718 Idem, pag. 39

Esa es precisamente otra de las claves de la obra. Claudina, la mujer de la que tanto Colomer como Brandel están enamorados, representa en realidad a las masas. Tener o no tener el amor de Claudina se convierte en la cuestión fundamental que precipita el desenlace. Colomer, trabajador y retraído consigue la admiración de Claudina pero no su afecto. Brandel, inteligente, simpático, locuaz y, en ocasiones, imprudente en su verborrea consigue que aquella caiga a sus pies ciega de amor. El enamoramiento entre Brandel y Claudina hace que esta, en un momento determinado, piense que el Partido siente celos de esa relación.⁷¹⁹ El autor podría estar aludiendo con este detalle a la profunda impresión que debieron causar a los sectores más moderados de la CEDA algunas intervenciones de Gil Robles en los mítines. En esas ocasiones el líder parecía dirigirse más a los antirrepublicanos extremistas en contradicción con la línea política de su propio partido.

En el cuadro segundo del acto tercero, en el que se produce el desenlace, el autor da alguna clave para que el público interprete que quien finalmente queda vivo es el menos cerebral de los personajes. Brandel, más vivaz, se ha ganado con su simpatía el amor de Claudina y ha propiciado con su facundia un golpe de Estado que acaba encumbrándolo definitivamente en el poder. Podríamos decir que Luca de Tena ha apostado, al menos en la obra, por el lado más radical de Gil Robles.

No sé si puede resultar osado poner el desenlace en relación con la propia evolución política del autor y del equipo editorial del *ABC*. En algún momento de este trabajo se destacó el contraste entre la amplia difusión del periódico y la marginalidad de su línea editorial. No cabe duda de que su importancia estribaba más en el amplio elenco de sus colaboradores. Ya se ha señalado que muchos de ellos –Ramiro de Maeztu, Honorio Maura o el mismo Calvo Sotelo– se vinculaban directamente con Acción Española y eran activos militantes de Renovación Española. *ABC*, defendiendo posiciones diferentes, se aprestó durante todo el periodo a dar voz al monarquismo más radical. Finalmente los acontecimientos darán un viraje en la línea del periódico. No solo los colaboradores ocasionales, sino también algunos de los de la casa se vincularán con el proyecto del Bloque Nacional. La vinculación no significó en todos los casos la adhesión al proyecto pero sí, como señala De Luis, una aquiescencia con el mismo.⁷²⁰ Juan Ignacio Luca de Tena no firmó el manifiesto del Bloque Nacional pero, al igual que sus colaboradores, radicalizó su postura política. De Luis lo sitúa, junto con otros liberales del periódico, en el homenaje a las minorías monárquicas celebrado en Madrid el 12 de enero de 1936. En aquella

719 Idem, pag. 86

720 DE LUIS MARTÍN, Francisco, “Aproximación al...” op. cit., pp. 139-140

ocasión los monárquicos de todas las familias, más unidos que nunca, lanzaron violentas consignas contra el régimen. El propio diario comenzó a mostrar una gran transigencia hacia los que habían abandonado el liberalismo y exaltaban la violencia como solución política.⁷²¹ En marzo de 1936, Luis de Galinsoga, uno de los redactores del periódico menos afines a su línea editorial, colaborador de *Acción Española* y militante de Renovación Española, es designado por la Junta Directiva de Prensa Española para asumir la dirección del diario. Esta es quizás la prueba más evidente de la radicalización sufrida por el diario *ABC*. Por su parte, Juan Ignacio Luca de Tena, en esa misma senda, se convierte en una pieza clave en los preparativos del golpe de Estado actuando como enlace entre los diversos sectores del alzamiento, como él mismo y su hijo relatan en sus respectivos libros de memorias.⁷²²

Todavía no había acabado la Guerra Civil cuando Luca de Tena escribió *Yo soy Brandel* (1938), la continuación de *¿Quién soy yo?*⁷²³ La obra, que se estrenó en San Sebastián en enero de 1939, muestra el compromiso del autor con el alzamiento y la victoria del bando de Franco. Más que la anterior, *Yo soy Brandel* es una obra de toma de partido en la que se hace una apología de la dictadura y la mano dura como único medio de triunfar en la política. La obra muestra de que el liberalismo y la apuesta por el juego político que el *ABC* y su propio director habían esgrimido como bandera en años anteriores se trastocó en una radicalización activa en los últimos meses de la República y durante los años de la Guerra Civil.

721 Ibidem.

722 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Mis amigos...* op. cit., ag. 82 y LUCA DE TENA, Torcuato, op. cit., pp. 200 y 205-210

723 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, "Yo soy Brandel" en *Obras selectas*, op. cit., pp. 139-268

CAPITULO 6: CONSIDERACIONES FINALES

La ideología de los autores y su evolución, el contexto político en el que las obras han sido estrenadas o concebidas y la relación de las mismas con otros textos producidos por los autores o por su entorno en ámbitos distintos al teatral son los factores que se han tenido en cuenta a la hora de analizar las ocho producciones en las que se centra este estudio.

Atendiendo al contexto político se puede afirmar la existencia de una correlación entre las obras y la situación política. Lo que primero que llama la atención es que durante el primer bienio, de las ocho obras analizadas, el único estreno es *Un momento* de Felipe Sassone que aparece en cartel el primero de julio de 1931. La mayoría de las producciones verán la luz entre abril de 1933 y diciembre de 1934. Desde ese momento y hasta el 18 de julio de 1936, tan solo contamos con el estreno de *¿Quién soy yo?* de Juan Igancio Luca de Tena que se produce el 4 de octubre de 1935.

La escasa presencia de estrenos de contenido doctrinal durante los primeros meses del nuevo régimen se puede muy bien poner en relación con la timorata actitud de los monárquicos ante la rapidez de los cambios y el franco avance de las izquierdas. La situación cambiará hacia 1933; el desgaste de la coalición de izquierdas y la reorganización de los partidos de derecha infunden dinamismo a los monárquicos. Tras la victoria electoral comprenderán que sus esfuerzos en el campo de la propaganda han dado sus frutos y redoblarán las tareas de divulgación y adoctrinamiento para hacer frente a las amenazas de la izquierda y a las supuestas carencias teóricas de sus coaligados de derechas, los miembros de la CEDA. Por ello, el grueso de las obras y precisamente las de mayor carga doctrinal se estrenen en este periodo.

El recrudecimiento de la situación política desde finales de 1934 y la reorganización de las izquierdas mantuvieron a los alfonsinos ocupados en cuestiones más

puramente políticas. Esto explicaría la menor participación de los monárquicos en aventuras teatrales para centrarse en tareas que seguramente consideraban de mayor importancia estratégica como el acercamiento de todos los sectores antirrepublicanos en aras de la creación del Bloque Nacional y, quizás también, las actividades conspirativas.

La temática de las obras ofrece abundantes puntos de contacto con la realidad política y con el propio desarrollo doctrinal de los monárquicos alfonsinos y, en especial, con los monárquicos autoritarios del grupo de Acción Española. *Un momento* de Sassone y *El rebelde* de Calvo Sotelo que, según su propio testimonio, fue compuesta en los primeros momentos de la República aunque su estreno no se produjo hasta diciembre de 1934, desarrollan argumentos muy emparentados con lo que por entonces ocupaba muchas páginas en la revista *Acción Española*. En aquellos momentos los monárquicos consideraban prioritario buscar una explicación al repentino cambio de régimen. Una excepción sería el prólogo de *El Príncipe que todo lo aprendió en la vida* que plantea esta cuestión con un poco de retraso respecto a los otros autores. En cualquier caso, el propósito de Honorio Maura al llevar al escenario la caída de una monarquía dirigida por un rey con unos atributos muy parecidos a los de Alfonso XIII, no era otra que dar un arranque oportuno a una trama dramática de contenido doctrinal y facilitar así que las enseñanzas de la misma fueran aplicadas al caso español.

La obra de Maura y el resto de las estrenadas en 1933 y 1934 tienen una clara relación con lo que en aquellos momentos los monárquicos consideraban prioritario: incidir en los aspectos doctrinales para ayudar a extender el modelo de monarquía que debía suplantarse a la República cuando esta cayera. La reflexión sobre la monarquía en *El príncipe que todo lo aprendió en la vida* alecciona sobre los peligros de romper las tradiciones políticas y deja ver las influencias de Maurras en los monárquicos españoles. *El divino impaciente* de Pemán lleva a las tablas las instituciones que para los antirrepublicanos constituían las esencias nacionales y cuya integridad había sido destruida por el nuevo régimen: la monarquía y la religión católica.

En septiembre de 1934, muy poco antes de los acontecimientos revolucionarios, Pemán vuelve a los escenarios para advertir de los peligros de la revolución y para reivindicar a los pensadores del tradicionalismo clásico con *Cuando las cortes de Cádiz*. Tres meses después, con *Cisneros*, Pemán hará una apología del autoritarismo y de la intervención militar en unos momentos en los que los monárquicos alfonsinos comenzaban a ver que una dictadura provisional era la única salida a la República dando así un paso adelante en su proceso de radicalización. Mariano Tomás con su *Santa Isabel de España*,

en el mismo sentido que *Cisneros*, reivindicaba un poder fuerte capaz de mantener la homogeneidad ideológica y la unidad nacional.

Por último, en 1935, cuanto los monárquicos se mostraban más expectantes por el resultado de la, para ellos equivocada, estrategia de Gil Robles, Juan Ignacio Luca de Tena estrena *¿Quién soy yo?* En ella pone en entredicho el discurso ambiguo del líder de la CEDA y, con su incierto desenlace, apuesta por la solución golpista. Ese final nos da un certero mensaje sobre la radicalización del alfonsinismo esgrimido por el equipo editorial del diario *ABC*, que acabará por abandonar sus presupuestos liberales muy poco después.

Los seis autores analizados eran colaboradores habituales de al menos una de las dos publicaciones que más repercusión tuvieron en el ámbito alfonsino: la revista *Acción Española* y el diario *ABC*. *Acción Española*, aunque minoritaria, tuvo, como sabemos, una gran importancia como referente doctrinal. Su cometido era dar a conocer el pensamiento de autores extranjeros y españoles que no siempre eran de fácil acceso y también crear un clima antirrepublicano allanando así el camino hacia una nueva realidad política. *ABC*, reducto del alfonsinismo liberal, tuvo una gran importancia a la hora de crear opinión. Cuantitativamente era el periódico monárquico que gozaba de una mayor difusión; cualitativamente el diario abrió sus puertas a los monárquicos de cualquier tendencia y se convirtió, de este modo, en portavoz de las corrientes más radicalizadas.

José M^a Pemán, uno de los más conspicuos miembros de *Acción Española*, era también colaborador habitual en las páginas de la revista homónima. Autor de varios artículos de contenido ideológico, sus creaciones teatrales dejan traslucir muchos aspectos de sus obras doctrinales hasta el punto de que, en ocasiones, se puede observar literalidad entre ellas. El resto de los autores publicaban, con mayor o menor frecuencia, en el diario *ABC*. Algunos como Sassone, Calvo Soteo y Tomás, escribían sobre teatro, literatura y, más raramente, sobre temas políticos. Honorio Maura y Juan Ignacio Luca de Tena, director del diario, escribían fundamentalmente sobre los acontecimientos políticos cotidianos. A pesar de no ser colaboradores de *Acción Española*, casi todos los autores muestran en sus obras teatrales tal afinidad con los contenidos de la revista que se podría afirmar, casi con total seguridad, que eran asiduos lectores de la misma o, al menos, seguidores de sus directrices ideológicas.

Una excepción a esto es *¿Quién soy yo?* El texto solo ofrece paralelismos con el enfoque del diario *ABC* respecto a la ambigüedad del discurso y de la acción política de Gil Robles. En él no se aprecia ninguna afinidad doctrinal con los contenidos de *Acción Española*, como no sea el rechazo a la doctrina de la accidentalidad de las formas de

gobierno, elemento que los alfonsinos liberales compartían con los autoritarios, y el sutil acercamiento del autor a la posibilidad de una intervención militar.

En definitiva, el análisis de las obras teatrales ha permitido dar nuevos argumentos para apoyar el sentido político y propagandístico del que hablábamos en las consideraciones preliminares. Las producciones teatrales hacen referencia a los acontecimientos políticos y en ellas se aprecia una correlación con el desarrollo ideológico de los monárquicos alfonsinos. La doctrina y el análisis político que producen la revista *Acción Española* y el diario *ABC* se vierte de lleno en los diálogos teatrales, aunque el enfoque de la revista monárquica parece ser la guía doctrinal de la mayoría de los autores. La finalidad de éstos era, sin duda, aprovechar las potencialidades divulgativas del teatro con la finalidad de incrementar la conciencia monárquica y hacerla llegar a un público más extenso.

El análisis permite hacer también algunas concreciones para determinar, con más rigor, el *sujeto transindividual*. En las consideraciones metodológicas se hicieron algunas observaciones que permitieron definirlo desde el punto de vista social. Ahora, tras estudiar las afinidades políticas de las obras, podemos añadir una dimensión ideológica a ese concepto, crucial en el enfoque de este trabajo. Ya se ha visto la importancia de *Acción Española* en las producciones teatrales. Los puntos de vista y los contenidos doctrinales de la revista están presentes en casi todas ellas. *Acción Española* se financiaba por las aportaciones de diversos individuos pertenecientes a un estrato social concreto ya que la revista y el grupo cultural reflejaban los intereses de determinados colectivos que se sentían amenazados por las reformas republicanas. Según González Cuevas, la nobleza y la alta burguesía industrial y financiera, miembros del clero y del Ejército, grandes propietarios terratenientes, entre otros grupos participarán en la empresa sosteniéndola económicamente o colaborando en la misma.⁷²⁴ Siguiendo la metodología de Berenguer, podemos afirmar que los dramas de este estudio nacerían de ese mismo fermento ideológico y social que dio lugar al grupo de *Acción Española*. En este sentido, el *sujeto transindividual* de las obras son esos grupos sociales comprometidos con el proyecto doctrinal y político de la asociación cultural y de la revista. Los autores, cuyo origen social ya hemos reseñado, se encontraban cercanos al ambiente político que rodeaba a los monárquicos del grupo cultural. Esa cercanía debió de incrementarse a medida que los monárquicos en general radicalizaban su discurso. Los autores, como portavoces de esos grupos sociales, subieron a las tablas sus miedos y sus anhelos. Las representaciones

724 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C., *Acción Española...*, op. cit., pp. 148-155

teatrales se convirtieron, en muchas ocasiones, en encuentros políticos en los que, contagiados del mensaje que emanaba de los dramas, el público se llenaba de optimismo y, de paso, se nutría doctrinalmente. Se podría afirmar que los mismos grupos sociales que ven en el proyecto de *Acción Española* una forma de defender sus intereses serán, al mismo tiempo, generadores y receptores de las producciones teatrales. En los próximos capítulos se analizarán los aspectos relacionados con la recepción de las mismas.

PARTE III: LA INSTANCIA RECEPTORA

“El autor conoce a su público; el público a su autor. No van a sorprenderse mutuamente. La sorpresa es lo más arriesgado para una y otra parte.”
(Enrique Díez-Canedo, *El Sol*, 19 de agosto de 1931)

CAPÍTULO 1: CONSIDERACIONES PRELIMINARES

1. ASPECTOS METODOLÓGICOS. LA CRÍTICA COMO FUENTE PARA ANALIZAR LA RECEPCIÓN

En la segunda parte de este trabajo, al exponer los principios metodológicos en los que se basa la investigación, se comentaba la importancia del público en el proceso de generación del producto teatral. Las obras no se consideran solo una creación individual, sino que son también el fruto de la mentalidad del *sujeto transindividual*. Éste se definía como un grupo social en el que está inserto el autor que comparte una visión del mundo. El autor sería, según este enfoque, el elemento activo de ese *sujeto transindividual* que, utilizando sus capacidades, elabora y transmite un mensaje para hacerlo llegar a ese mismo grupo o a otros. Así, el público adquiere en la metodología una doble función pues no es solo el destinatario de lo representado, sino que participa en el proceso creativo.

El análisis de los dramas y del contexto en el que fueron generados y representados dio algunas claves para caracterizar al *sujeto transindividual* de los mismos. Se concluyó que, al igual que los autores, el público pertenecía a las capas más altas de la sociedad madrileña y que ideológicamente se enmarcaba en los grupos monárquicos que se fueron perfilando y desarrollando durante los años republicanos. Un análisis más profundo del texto de las obras sugería que, en concreto, público y autores se encontraban cerca del grupo de Acción Española cuyos principios ideológicos se habían vertido al contenido de las obras.

El análisis de las obras teatrales se quedaría incompleto si, tras analizar el proceso de creación de las mismas, no tuviéramos en cuenta al público como receptor. Uno de los puntos de partida de este trabajo es que las obras habían formado parte de las actividades propagandísticas que surgieron de la febril actividad desarrollada en el ámbito de la derecha monárquica por lo que analizar su acogida, también desde los puntos de vista

ideológico y político, debe complementar necesariamente el análisis de su gestación. Si en la parte segunda del trabajo todo giraba sobre la intencionalidad política de los autores, en esta el objetivo será la recepción política del público a fin de saber si las obras cumplieron su cometido propagandístico.

Ya se ha comentado que la metodología utilizada se encuentra emparentada con los estudios de la recepción. Estos valoran al destinatario del producto cultural, en este caso el teatro, como un elemento activo. Tradicionalmente los estudios habían puesto más el acento en la instancia generadora considerando sólo el sentido inmanente del texto teatral. Como se ha visto, los estudios de la recepción consideran producción y recepción teatral como dos ámbitos con implicaciones recíprocas, por lo que se valorara, junto con el texto teatral, los elementos relativos a la representación escénica y la interpretación que el público hace de ellos. El enfoque de este trabajo no tiene apenas en cuenta las cuestiones escénicas porque lo que interesa es el texto en cuanto que aparece revestido de un sentido político. Sin embargo, es sobre el escenario donde la mayoría de las veces va a darse a conocer el texto teatral y, por lo tanto, el teatro será el lugar donde el público tomará contacto, por primera vez, con el contenido de las obras. Por ello, algunos presupuestos de la metodología de Berenguer siguen siendo adecuados para el enfoque de este trabajo en la vertiente relacionada con la recepción de las obras objeto de análisis.

En su papel de receptor, la actividad del espectador es considerada por los estudiosos del teatro desde una doble óptica valorando tanto los factores psicológicos que intervienen en la acogida de la obra por un receptor individual como la recepción de la obra por un público. En esta segunda consideración, el público sería una instancia inseparable de un momento histórico, un grupo social y una ideología determinados.⁷²⁵

En un ámbito más netamente histórico, tomar al público, una parte de la sociedad al fin y al cabo, como elemento de análisis ofrece una dimensión enriquecedora del estudio ideológico y político. Es interesante, en este sentido, el punto de vista de Javier Ugarte Tellería para quien el análisis histórico no tiene que centrarse únicamente en los aspectos teóricos y debe

adentrarse en las comunidades de vida y los sentidos de experiencia de las gentes, en las relaciones sociales de poder disperso y cotidiano, estimar el peso de las creencias (...) y los mitos, valorar los modos de comunicación y transmisión narrativa y vivencial antes que ideográfica, (...) y el atractivo que produce el agrupamiento ritual o festivo para sectores de población en situaciones de vida críticas.⁷²⁶

725 Pérez JIMÉNEZ, Manuel, "Hacia una teoría de la crítica teatral" *Teatro XXI, Revista del GETEA*, n.18, otoño de 2004, pp. 14-21 [En línea] Consultado el 30 de mayo de 2017 <http://hdl.handle.net/10017/773>

726 UGARTE, Javier, "El carlismo hacia los años treinta del siglo XX", *Ayer*, N° 38, 2000, pag. 157

Aunque aplicado a sus estudios sobre el carlismo, el planteamiento de Ugarte podría ser válido para esta parte del trabajo en la que se pretende valorar la recepción tanto de los espectadores en su vertiente individual como del público entendido como grupo.

Lamentablemente, los años que nos separan del objeto de estudio hace prácticamente imposible estudiar la recepción de la obra directamente a través del espectador. Son muy escasas las fuentes primarias que nos permiten acercarnos a la recepción individual de una obra teatral y esa escasez limita mucho el conocimiento de los factores psicológicos. Las fuentes epistolares y memorialísticas que aluden a las experiencias personales de los espectadores al ver la obras objeto de este trabajo son escasísimas aunque se han utilizado siempre que ha sido posible acceder ellas. Estas carencias condicionan el estudio de la recepción teatral de este análisis y de todos aquellos que estudian el teatro en el pasado.

Son, sin embargo, mucho más abundantes los testimonios de críticos y comentaristas teatrales que solían publicar sus críticas en la prensa los días posteriores al estreno o que escribían artículos de carácter general cuando había pasado algo más de tiempo desde la primera representación. Desde finales de los años ochenta, el estudio de la prensa y en concreto de la crítica comienza a ser una fuente esencial en los estudios teatrales que, como ya hemos señalado, ponen el acento en lo escenográfico abandonando la exclusividad del estudio del texto teatral. María Francisca Vilches de Frutos ha incidido en la necesidad de “re-escribir” la historia del teatro español con la aportación de la prensa que considera esencial para “descubrir relaciones, dismantelar juicios de valor e iluminar facetas oscuras de su devenir”⁷²⁷ y en definitiva para realizar una “historia del teatro de una forma mas objetiva que vuelva a revisar desde una óptica moderna imparcial algunas imágenes distorsionadas.”⁷²⁸ Por su parte, los estudios de la recepción teatral han valorado el papel de la crítica como una instancia fundamental de su análisis.

El crítico es considerado como un receptor especial del hecho teatral ya que la emisión de su crítica refleja dos formas de acoger las obras. Por un lado experimenta el impacto psicológico producido por la pieza teatral sobre el receptor, igual que cualquier espectador común. En ese sentido, se considera que sus emociones pueden ser extrapolables al resto del público. Por otro lado, el crítico no es solo un receptor que

727 VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, “Nuevos enfoques críticos para la historia del teatro español del siglo XX: Las páginas teatrales en la prensa periódica”. *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, vol XXIV, nº 1 pag. 50

728 Idem, pag. 51

contempla, sino que es un espectador experto, un receptor que juzga y sus juicios están en relación con su posición ideológica. La crítica es inseparable de la mentalidad del sector ideológico y social en el que el mismo crítico está incluido, por lo que su visión de la obra teatral tiene relevancia transindividual.⁷²⁹ Desde este punto de vista, los críticos no actúan mostrando su punto de vista personal, sino que son portavoces de un estado de conciencia y opinión colectivos que reflejan la mentalidad de un sector social en una época histórica.

El crítico actúa además como una especie de mediador entre el creador de la obra y el público. El autor construye en sus obras un universo ficticio en el que vuelca su propia experiencia determinada por las mediaciones a las que hacíamos referencia cuando hablábamos en otro capítulo del proceso de creación de la obra. El crítico descifra el sentido de la obra haciendo una inversión en el proceso: la ficción es interpretada para llegar al plano mental de la creación. La crítica ofrece así unas interpretaciones que pueden guiar al público en la comprensión de la obra.⁷³⁰ La repercusión social de la crítica en las funciones que hasta aquí hemos descrito será enorme porque su destino es la publicación en un medio de comunicación que también reflejará la ideología de un sector de la sociedad.⁷³¹ Por ello, la interpretación y el juicio del crítico tienen un valor fundamental para el estudio de la recepción de las obras ya que, por un lado, son portavoces del estado de opinión de un sector ideológico del que el crítico forma parte y, por otro, actúan como creadores de opinión.

Los estudiosos de la recepción, en su consideración del teatro como una suma de los elementos que no se circunscriben solamente al texto, valoran también la crítica como herramienta de análisis porque aporta elementos descriptivos que permiten hacer una apreciación de lo espectacular. Me atrevería añadir que la actividad crítica, en su papel descriptivo, incluye un aspecto de capital importancia y es el hecho de que, en ocasiones, los críticos dan detalles de las reacciones del público durante la representación de la obra. Esas descripciones encierran una gran espontaneidad porque son transmitidas de primera mano por el testigo privilegiado que es el crítico. Tenerlas en cuenta, además de añadir una función más a las que ya tiene la crítica, enriquece los datos sobre la recepción de las obras y, en cierto modo, suple la ausencia de las fuentes primarias que nos permitirían valorar los aspectos subjetivos de los espectadores. Sin embargo, conviene añadir que el crítico cuando reseña las actitudes del público se muestra también mediatizado por sus posiciones ideológicas.

729 Pérez JIMÉNEZ, Manuel, op. cit.

730 Ibidem.

731 Ibidem.

Se han destacado la importancia y la calidad de la actividad de críticos y comentaristas en la prensa de los años en los que se enmarca el presente trabajo. Como se ha comentado en otro capítulo dedicado a las polémicas teatrales de los años treinta, en la prensa de la época el teatro ocupaba un lugar relevante en consonancia con la gran repercusión social de esta actividad. Vilches de Frutos señala la inclusión de secciones teatrales en muchos de los periódicos de la amplia panoplia que constituía la prensa republicana. En ellos solían escribir intelectuales de prestigio que se ocupaban también de la crítica de los estrenos.⁷³² Eduardo Pérez Rasilla ha apuntado que quienes se ocuparon del teatro y de la crítica entre mediados del siglo XIX y el primer tercio del XX fueron “las mentes más lúcidas de su tiempo.”⁷³³

Es conveniente distinguir entre el comentario teatral, fruto de una mayor reflexión y la crítica inmediata mucho más veloz y condicionada por la premura. Será esta última en la que mayormente se basará este estudio de recepción. La mayoría de los periódicos publicaban una crítica de los estrenos de las carteleras madrileñas, por lo que se dispone de información suficiente para las ocho obras que se analizan. Estos comentarios de prensa constituyen una auténtica *crítica de urgencia* por el apremio con el que los críticos, llamados también revisteros, tenían que enviar sus artículos para que salieran en los periódicos al día siguiente. Esta precipitación produce en ocasiones comentarios poco meditados que, a veces, son modificados por el propio autor de la crítica cuando, pasado un tiempo, vuelve a escribir sobre la obra. Tendremos ocasión de ver algunos ejemplos de esto a lo largo del análisis. Con todo, como opina Luis M. Gonzalez, “es quizás esa inmediatez la que le da (a la crítica) valor de testimonio puesto que la opinión del público va a basarse también en esa primera y única impresión”.⁷³⁴

Pérez Rasilla ha comentado que una de las características de los críticos teatrales de principios de siglo es la importancia que conceden al texto teatral y “sus repercusiones culturales, estéticas, ideológicas y sociales” en detrimento de otras cuestiones a las que han prestado menor atención.⁷³⁵ Lo cierto es que en las críticas no hay apenas espacio para valorar las cuestiones escénicas y estas suelen reducirse a unas someras referencias a los decorados y la iluminación así como unas pocas valoraciones sobre el trabajo de los actores. La mayoría de las veces, el grueso de los comentarios se dedica a reseñar y valorar

732 VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, op. cit., pag. 50

733 PÉREZ RASILLA, Eduardo, “Panorama de la crítica teatral española. Antecedentes”, *ADE. Teatro. Revista de la Asociación de directores de escena de España*, números 43-44, Abril de 1995, pag. 16

734 GONZÁLEZ, Luis M., *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo (1931-1936)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pag. 19

735 PÉREZ RASILLA, Eduardo, op. cit., pag. 16

el argumento de la obra y la evolución literaria del autor. Antonio Gago Rodó ha señalado que los críticos y comentaristas teatrales españoles de los años treinta, incluso los más cultos y lúcidos, poco impregnados aún de las nuevas tendencias teatrales europeas, exhiben un discurso teatral que asumía el teatro como escritura para ser representada que seguía siendo teatro aunque nunca llegara a un escenario.⁷³⁶

Basándose en la significación transindividual de las críticas, Josep Lluís Sirera propone una metodología para el estudio del teatro a través de los comentarios teatrales de la prensa. Sirera parte de la base de que tanto las críticas como la prensa en la que son publicadas pueden ser analizadas con los mismos presupuestos que Ángel Berenguer había desarrollado para el teatro. Considera este autor esencial dejar de valorar la crítica como un comentario anónimo e impersonal y propone analizarla ligada a un autor.⁷³⁷ Del mismo modo, piensa que cada diario tiene su propia “personalidad” y se adscribe a una tendencia política ya que detrás de cada órgano de prensa hay “un editor o un empresario” con “unos intereses” que pueden ir de lo político hasta lo personal.⁷³⁸ Ligada la crítica a una autoría y el periódico a unos intereses, es muy factible aplicar para su análisis los conceptos de *conciencia transindividual*, *visión del mundo* y *mediaciones* que ya se han aplicado en el análisis de las obras teatrales.

El método que propone Sirera para analizar las críticas supone estudiar a fondo al autor de las mismas y al medio en el que aparecen publicadas con el objetivo de completar el estudio teatral en todas sus dimensiones, incluyendo las cuestiones escénicas. Esta parte del trabajo, insisto una vez más, se propone comprobar si el público y la crítica percibieron el sentido político de las obras y si el contenido de las mismas llegó a ellos tal y como los autores se habían propuesto. El principal objetivo es el análisis del texto teatral y, en ese sentido, es interesante la utilización de las críticas que, como se ha señalado, hacen mucho mayor hincapié en el análisis del texto literario y en el desarrollo literario del autor que en lo escénico.

Por ello, seguir las propuestas de Sirera desbordaría los intereses de este trabajo y lo alargaría innecesariamente. Sin embargo, se han asumido algunas de sus propuestas. Si la base fundamental de este estudio es analizar las ideas políticas vertidas en unas obras

736 GAGO RODÓ, Antonio, “Diez-Canedo y la condición del texto teatral: Ante Bragaglia y Valle Inclán”, *Cauce. Revista de Filología y su didáctica*, números 22- 23, 1999- 2000, pp. 109-112

737 SIRERA, Josep Lluís, “La crítica teatral como documento para el estudio de la historia del teatro español (reflexiones metodológicas)” *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, 2009, pp.191-215 [En línea] (Consultado el 28/1/18) pag. 195
<http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol23/iss23/>

738 Idem, pag. 196

teatrales, al analizar su recepción sería absurdo no valorar las críticas teatrales y los medios es las que son publicadas en un contexto así mismo político. Esto se hace más necesario en la medida en que la prensa fue incrementando su grado de politización a lo largo del periodo.⁷³⁹ Enmarcadas en un periódico de tal o cual ideología la críticas adquieren una dimensión más completa y facilitan la comprensión de las obras teatrales como artefactos de propaganda política. Se distinguirá, por tanto, entre críticos monárquicos y republicanos en función de la ideología de los periódicos en los que publican sus comentarios.

Sobre la prensa monárquica y sobre los críticos que escriben en ella ya se han hecho algunas consideraciones cuando se trató, en la parte primera, sobre la derecha monárquica y sobre sus ideas teatrales. Entonces, se hizo referencia a algunos de los periódicos y revistas que serán utilizados como fuente en esta parte del trabajo –*ABC, El Debate, La Época, La Nación, El siglo Futuro*–, y su relación, en ocasiones orgánica, con las diversas tendencias monárquicas. En cuanto a los críticos nos hemos referido a alguno de ellos, como Luis Gabaldón, Luis Araujo Costa o Jorge de la Cueva, al hablar del teatro y sus polémicas en los años treinta, por lo que ya se encuentran enmarcados en una ideología y en un posicionamiento estético.

Para completar la crítica de los periódicos monárquicos y obtener así un análisis más completo de la recepción de las ocho obras teatrales se ha utilizado prensa republicana, en su mayoría izquierdista. Sobre estos medios no se han hecho valoraciones en las páginas anteriores. Siguiendo a Antonio Checa Godoy en su estudio sobre las relaciones entre la prensa y los partidos políticos durante la época republicana se han elegido aquellas cabeceras que suponían un claro contraste con la prensa monárquica y católica. Así, se han tenido en cuenta las críticas de *El Socialista*, el único de los periódicos utilizados afín al Partido Socialista, y los republicanos de izquierda, *Heraldo de Madrid, El Liberal, El Sol, La Voz, La Libertad* y, en ocasiones, *Luz y Crisol*. Todos ellos incluían páginas teatrales y críticas de los estrenos, en especial *Heraldo de Madrid* y *El Sol*, que solían dedicar bastante espacio a este tema. También se ha utilizado el diario republicano *Ahora* aunque el tono de sus críticas es escasamente político en consonancia con la naturaleza del diario que, según Checa Godoy, fue muy independiente, poco politizado y cercano al centro político.⁷⁴⁰

Los críticos que escribían en esos periódicos tienen en general unas ideas sobre el teatro que se distanciaban bastante del pensamiento teatral de la derecha. Todos ellos se

739 CHECA GODOY, Antonio, *Prensa y partidos políticos durante la II República*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro, 2008, pag. 35

740 Idem, pp. 175 y 238

muestran defensores de la innovación teatral y algunos fueron figuras clave en los debates sobre la crisis teatral que se venía produciendo en los ámbitos intelectuales desde los años veinte. Cabe destacar a Enrique Díez- Canedo, al que ya nos hemos referido en otros momentos de este trabajo. Considerado como uno de los críticos teatrales con mayor formación intelectual del periodo, su figura no fue siempre bien vista por los autores monárquicos. Desde muy joven había frecuentado los círculos literarios madrileños en los que se consideraba una autoridad en cuestiones teatrales. Como se verá, sus críticas muestran que poseía una capacidad de análisis del producto teatral mayor que la de otros críticos. En consonancia con su republicanismo liberal, sus juicios suelen ser muy certeros y su percepción detecta significaciones políticas donde otros críticos solo ven imparcialidad. Durante el periodo llevó a cabo la crítica de estreno en *El Sol* y, posteriormente, en *La Voz*.

También era una autoridad en temas teatrales Melchor Fernández Almagro que ejerció la crítica teatral desde los años veinte. Sus comentarios muestran una gran intransigencia hacia las obras que consideraba ancladas en el pasado y no aportaban elementos de renovación, como puede verse en las opiniones que le merecen algunas de las piezas analizadas en este trabajo.⁷⁴¹ En general, sus críticas no suelen centrarse en las cuestiones políticas de las que apenas hace alusiones, en relación, seguramente, a su propia evolución política que fue paulatinamente atemperando un republicanismo que siempre había sido moderado.

Otro crítico muy inteligente y certero en sus juicios es Arturo Mori. Interesado en temas literarios, Mori era también autor de piezas teatrales y de algunos ensayos sobre teatro. Participó en las páginas literarias de *El Liberal*, periódico en el que, además de ejercer la crítica teatral, era redactor jefe.⁷⁴² Esa misma pluralidad de ocupaciones periodísticas la encontramos en otros críticos. Por ejemplo, Eduardo Haro Delage, también comediógrafo y conocedor del teatro, fue durante toda la Segunda República subdirector de *La Libertad*, diario en el que hizo también crítica teatral.⁷⁴³

Algo similar les ocurre a Juan González Olmedilla y a Alfredo Muñiz, críticos teatrales de *Heraldo de Madrid* donde ejercían además como periodistas. Alfredo Muñiz, redactor jefe de ese periódico, había escrito también alguna pieza para el teatro. Juan González Olmedilla había publicado poesía y, además de encargarse de los temas políticos

741 HUERTA CALVO, Javier y otros, *Teatro español. De la A a la Z*, Madrid, Espasa 2005, pag. 272

742 MOLINA, Cesar Antonio, *Medio siglo de prensa literaria española*. Madrid, Endymion, 1990, pag. 265;
LOPEZ DE ZUAZO, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*. Madrid, Universidad Complutense, 1980, pag. 401.

743 LOPEZ DE ZUAZO, Antonio, op. cit., pag. 273

en el diario, participaba en las páginas literarias del mismo.⁷⁴⁴ Gonzalez Olmedilla era conocido por sus artículos sobre la actualidad teatral, que firmaba con su nombre completo, y por sus críticas, que firmaba con sus iniciales J.G.O. A pesar de no ser ajeno a la actualidad política, las críticas de González Olmedilla sobre las obras analizadas en este trabajo no son especialmente incisivas. En la mayoría de los casos o pasa de puntillas en lo que a la intencionalidad de la obra se refiere o las juzga desde un punto de vista afín al de la autocrítica del propio autor.

Un enfoque más politizado se puede encontrar en las críticas de *El Socialista*. Los principales críticos del periódico, Boris Bureba (Isidoro Bureba Muro) y Francisco Cruz Salido,⁷⁴⁵ suelen enfocar sus comentarios buscando una posible lectura política y dejando en un segundo plano otros aspectos. Boris Bureba, que se ocupaba de las cuestiones culturales en el periódico, es autor de críticas más sosegadas que las que firma Cruz Salido. Este solía utilizar un tono bastante ácido similar al que utilizaba en otros artículos de cariz político.

Entre los críticos de la prensa catalana podemos destacar a María Luz Morales, que escribía sobre asuntos teatrales para *La Vanguardia*. Sus críticas se caracterizan por un estilo mesurado y frío. En ellas la periodista, que también había hecho incursiones en el teatro como autora, se mostraba partidaria de un teatro innovador aunque en las críticas de las obras que aquí se estudian no se mostró especialmente severa. Mucho más duros con las obras monárquicas fueron los críticos catalanistas y republicanos de la prensa barcelonesa. Entre ellos se destacan Domènec Guansé y Lluís Capdevilla. Ambos, colaboradores del semanario *Mirador*,⁷⁴⁶ abogaban por la renovación teatral y en sus críticas no dejaron de ponderar cuanto de ella había en las obras, reservando un tono mucho más severo para las obras de factura más tradicional y con un contenido monárquico.

744 TOLL, Gil, *Heraldo de Madrid. Tinta catalana para la II República española*. Sevilla, Renacimiento 2013, pp. 450-51 y 461

745 “Cruz Salido, Francisco” y “Bureba Muro, Isidoro (Boris)” entradas en *Diccionario Biográfico del Socialismo Español*. Fundación Pablo Iglesias [En línea] consultado el 20 de diciembre de 2017; URL: <http://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico>.

746 SANZ ROIG, Diana, “Crítica y debate sobre la crisis del teatro en la prensa barcelonesa de la Segunda República”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 35, nº 2, 2010, pp. 172 y 184

2. LOS DRAMAS Y EL ÉXITO

Las obras que se analizan tuvieron un éxito de público y una repercusión política muy desigual. En algunas ocasiones se ha hecho alusión a la importancia del factor comercial en el teatro español de la época. Salvo el teatro subvencionado que se representaba en el Español y en el María Guerrero, sede del TEA hasta 1935, la permanencia en cartelera de lo representado en las salas comerciales dependía de una empresa teatral que no podía permitirse perder dinero. La afluencia de público al teatro era, por tanto, un factor fundamental para la continuidad de una creación teatral. El contenido político a menudo ayudó a la permanencia de la obra pero no siempre fue así. Bien porque el sentido político no fuera apreciado por la crítica y por el público, bien porque la obra no se estrenara en el momento adecuado, lo cierto es que algunas producciones no alcanzaron gran repercusión. A la inversa, si la obra era eliminada de la cartelera el contenido político que pudiera contener dejaba de llegar al público.

Las obras menos veces representadas fueron *Un momento* de Felipe Sassone, con diecisiete funciones, y *El rebelde* de Joaquín Calvo Sotelo con veintisiete. Algo más de suerte tuvo Honorio Maura con *El Príncipe que todo lo aprendió en la vida* que se representó cuarenta y dos veces. El moderado éxito de esas obras palidece si lo comparamos con el que tuvieron los dramas históricos en verso que superaron con creces las cien representaciones solamente en Madrid y sin contar las funciones benéficas y las especiales organizadas para colectivos religiosos o políticos. Pero, de todas las obras seleccionadas, es la de Juan Ignacio Luca de Tena la que mayor repercusión comercial tuvo en los escenarios superando las doscientas once funciones. Como actividades rentables solo aquellas obras de mayor éxito fueron llevadas a otras ciudades como Barcelona donde Pemán, Tomás y Luca de Tena pudieron estrenar sus creaciones.⁷⁴⁷

Estas diferencias de éxito comercial condicionaron la repercusión del mensaje político. Las representaciones de los dramas históricos, por ejemplo, se convirtieron en auténticos actos de exaltación política. Su estreno en provincias venía precedido por las noticias del éxito en la capital lo que producía, a su vez, una gran afluencia de público. La capital de provincia como elemento de articulación territorial era un centro de difusión desde el que el mensaje de la obra tenía posibilidades de extenderse a zonas del país menos

⁷⁴⁷ Los datos sobre el número de representaciones se encuentran en: GONZÁLEZ, Luis M., *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo (1931-1936)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017

conectadas con las grandes centros de generación cultural y política.⁷⁴⁸

El divino impaciente fue la primera obra teatral de carácter político que tuvo un gran éxito y una enorme repercusión. Su representación rompió la atonía con la que el público había recibido las otras obras teatrales por razones que se analizarán más adelante. La obra vendió más de cien mil ejemplares el primer año de su edición y en Madrid estuvo en cartel durante varios meses con gran afluencia de público. El gran éxito en la capital provocó que cuatro compañías teatrales la representaran al mismo tiempo en diferentes puntos del país. Fue traducida a varios idiomas y se estrenó en Alemania, Italia, Irlanda y en varios estados latinoamericanos.⁷⁴⁹ Además se hicieron ediciones reducidas en chino y árabe para el uso de misioneros.⁷⁵⁰ En 1934 *El divino impaciente* recibe el premio *Espinosa y Cortina* correspondiente al quinquenio 1929-1933 concedido por la Real Academia Española.⁷⁵¹ El éxito del drama debió de marcar un hito en la vida de José María Pemán, quién hace alusiones al mismo en todos sus escritos autobiográficos. Los beneficios generados impulsaron al empresario teatral Manuel Herrera a financiar nuevos proyectos teatrales de autor.⁷⁵²

Cuando las Cortes de Cádiz y Cisneros no cosecharon los triunfos del primer drama provocando incluso pérdidas, tal como el empresario teatral le comunica al autor en una carta:

(...) las cifras (...) han representado un estrago de pérdidas, entre las cuales figuran las del Teatro Victoria por la temporada del 27 de septiembre al 15 de enero, o sea, en la que se pusieron “LAS CORTES” y “EL CISNEROS” (sic), pérdidas que se elevan a la cantidad de Ptas. 94.358,25. (...) Unido a esto el que yo tomé el Teatro Victoria ex profeso para tus obras, por considerarlo un teatro de categoría y de más fácil defensa que el Beatriz; esto ha aumentado en términos verdaderamente extraordinarios las pérdidas anteriores.⁷⁵³

El fracaso comercial no significó que las obras hubieran tenido poca trascendencia entre el público. Ferrer Hortet señala que, en Madrid, *Cuando las Cortes de Cádiz* estuvo tres meses en cartel al ser repuesta tras la suspensión por los acontecimientos de octubre de

748 Sobre la importancia de la capital de provincia como puente entre la Madrid y las zonas rurales ver UGARTE, Javier, “El carlismo...”, op. cit., pp. 170-171

749 TUSELL, Javier y ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, *Pemán. Un trayecto intelectual desde la extrema derecha hasta la democracia*. Barcelona, Planeta, 1998, pag. 33

750 CIRIZA, Marisa, op. cit., pag. 25

751 “Carta de la Academia Española a José María Pemán.” Madrid, 2 de marzo de 1934. *Escritos Varios*. ACP. Carpeta L 24/2

752 “Carta de Manuel Herrera Oria a José María Pemán”, Madrid, 27 de diciembre de 1933. *Correspondencia*, 1846-1945 ACP. Caja 65/2, 1930-1935

753 “Carta de Manuel Herrera Oria a José María Pemán”, Madrid, 23 de diciembre de 1935. *Correspondencia* 1846-1945. ACP. Caja 65/2, 1930-1935

1934. El mismo biógrafo reseña que *Cisneros* tuvo incluso más vida escénica que el segundo drama por la “fenomenal interpretación de Ricardo Calvo”, elogiada por todos los críticos.⁷⁵⁴ Ricardo Calvo, uno de los más famosos actores de la escena madrileña, había actuado en las dos primeras obras de Pemán con papeles importantes –Ignacio de Loyola en *El Divino Impaciente* y el Filósofo Rancio en *Cuando las Cortes de Cádiz*– pero de pequeña extensión. Según Hortet, su vanidad le hacía estar descontento con el escaso lucimiento que estos papeles le permitían, por lo que hizo prometer a Pemán que la siguiente obra la escribiría para él.⁷⁵⁵ El dramaturgo cumplió lo prometido, como se desprende de la autocrítica publicada en *ABC* el día del estreno de *Cisneros*.⁷⁵⁶

El éxito de la fórmula de los tres dramas de Pemán explica, en gran medida, el también extraordinario triunfo escénico de Mariano Tomás con *Santa Isabel de España*. El 28 de septiembre de 1934, tan solo dos días después del estreno, varios periódicos madrileños introducían un breve remitido por el Teatro Eslava en el que se indicaba que la obra estaba siendo “uno de los éxitos más rotundos del teatro moderno.”⁷⁵⁷ El 12 de octubre, Fiesta de la Raza, el *ABC* e incluso *La Vanguardia* de Barcelona se hacían eco del “fervoroso y emocionante acto de afirmación patriótica” que se había producido la noche anterior en el Eslava durante la representación de la obra, cuando el numeroso público asistente vitoreó enardecido a España y obligó a salir a escena al autor.⁷⁵⁸ El 24 de noviembre, al cumplirse cien representaciones de la obra, el *ABC* se hizo eco del homenaje que la compañía teatral brindó a Mariano Tomás. En el acto el público dio muestras de admiración y entusiasmo hacia el autor y la obra “que parecía que anoche se ofrecía al público por primera vez”.⁷⁵⁹ La revista *¡Tararí!*, especializada en espectáculos, comentaba a finales de diciembre de 1934, al hacer un resumen del año teatral, que Mariano Tomás destacaba sobre los autores noveles de ese año “con una fuerza inconcebible y arrolladora”.⁷⁶⁰

La profusión de adjetivos ensalzando al autor y a su drama no deja lugar a dudas sobre el éxito de los mismos. El modelo inaugurado por Pemán con *El divino impaciente* había tocado la fibra sensible del público mucho más que las comedias dramáticas de

754 FERRER HORTET, Eusebio, op. cit., pp. 131-133

755 Idem, pag. 132

756 PEMÁN, José M^a, “Autocrítica”(Cisneros), *ABC*, Madrid, 15 de diciembre de 1934, pag. 50

757 “Eslava”, *La Voz*, 28 de septiembre de 1934, pag.3 y “Eslava”, *ABC*, 28 de septiembre de 1934, pag. 42

758 “Un espectáculo emocionante”, *ABC*, 12 de octubre de 1934, pag. 32 y “Manifestación patriótica en un teatro”, *La Vanguardia*, 12 de octubre de 1934, pag. 22

759 J .D., “Eslava: la 100 representación de «Santa Isabel de España». Homenaje a Mariano Tomás”, *ABC*, 24 de noviembre de 1934, pp. 47-48

760 P.M.D., “El año dramático de 1934...”, *¡Tararí!*, 27 de diciembre de 1934, pag. 4

Sassone, Maura y Calvo Sotelo, cuyo significado político no llegó a calar con intensidad. Bien sea por el momento político en el que se estrenan las obras, bien porque el lenguaje poético en verso movía mejor la sensibilidad del público, los dramas históricos se mostraron como un vehículo idóneo para las ideas políticas.

Con un estilo teatral muy diferente al de los dramas históricos en verso, *¿Quién soy yo?* de Luca de Tena fue una de las obras de mayor éxito en el panorama teatral republicano y la de mayor éxito de las ocho analizadas en este trabajo. Mucho más cercana en forma y contenido a la comedias dramáticas de Sassone, Maura y Calvo Sotelo, existen dos factores que quizás posibilitaron que sobrepasara en mucho a estas en número de representaciones. Por un lado, el autor utilizó algunos recursos argumentales y escénicos que otorgaron a su producción cierto aire innovador aunque, como ya se ha apuntado, con la suficiente carga de conservadurismo formal para que el mensaje político llegara al público que frecuentaba las comedias burguesas. Esas innovaciones dan a la obra visos de originalidad que la diferencian de las numerosas comedias que se representaban casi a diario y que, a la fuerza, debían resultar repetitivas para el público. Por otro lado, semanas antes del estreno se había generado ciertas expectativas sobre la obra. No solo volvía a los escenarios un autor de enorme significación monárquica que, desde la caída del régimen anterior, había abandonado el teatro y se había volcado en el periodismo político, sino que circulaba el rumor de que los protagonistas de la nueva comedia de Luca Tena –Colomer y su sosias– eran en realidad el trasunto de una estrella ascendente en el panorama político español. Un mes antes del estreno, la prensa republicana había publicado ya algunos comentarios a ese respecto; así se desprende de una carta que el propio Luca de Tena dirigía al director de *La Voz* y que este diario publicaba a principios de septiembre de 1935. En ella, el dramaturgo insistía en la idea de que su nueva comedia no tenía ninguna relación con ningún partido ni acontecimiento político español.⁷⁶¹ Semanas más tarde, poco antes del estreno, el mismo periódico publica una entrevista con el autor en la que este reiteraba lo anterior y se refería explícitamente a Gil Robles, respondiendo seguramente a los rumores que debían circular por los cenáculos políticos y teatrales de Madrid:

— (...) Lo que yo he hecho no es, ni mucho menos, un retrato. Me molestan profundamente las comedias políticas: las de derechas, las de izquierdas... Empiezan molestándome como espectador. El teatro no es eso. Y ya comprenderá usted que pensando yo así no voy a venirme ahora con un mitin en tres actos...

Se calla, se corrige el nudo de la corbata azul y sigue:

— Una demostración: lo último que yo estrené es «Las hogueras de San Juan» Puede que

761 “La comedia de Luca de Tena. Su autor dice que no tiene política”, *La Voz*, 9 de septiembre de 1935, pag. 5

usted se acuerde. Fué hace cinco años, efectivamente en el Español. (...) Bueno; pues inmediatamente después de «Las hogueras de San Juan» pensé yo escribir esto que estreno ahora. Y entonces, ni yo ni nadie sospechaba siquiera la existencia de Gil Robles...⁷⁶²

Parece que ni el contenido de esa entrevista ni las diversas aclaraciones del autor consiguieron acallar el runrún y la expectación sobre la obra. El crítico de *La Nación* comenta en su crítica, al día siguiente del estreno, que los rumores de que la nueva obra encerraba un mensaje político fueron tales que los últimos ensayos habían estado vigilados por la policía.⁷⁶³

Días después del estreno algunos periódicos introdujeron breves que se referían al triunfo de la obra que era calificada de “magnífica” y de “éxito creciente”.⁷⁶⁴ La compañía teatral, capitaneada por Rafael Rivelles, protagonista de la obra, inició en enero de 1936 la gira por provincias. El primer destino era Barcelona donde, sobre todo la prensa más conservadora, procuró dar oportuna cuenta del éxito que la obra había tenido en Madrid.⁷⁶⁵ Antes de que *¿Quién soy yo?* abandonara la cartelera madrileña, otras compañías estrenaron la obra en ciudades como La Coruña o en Carmona, donde el propio autor hizo el papel de protagonista junto con los actores de la compañía de Eugenia Zúffoli.⁷⁶⁶

En Barcelona, aunque estuvo menos tiempo en cartel, la obra también tuvo cierto éxito, según se desprende de un breve que publicaba *La Vanguardia* unos días después del estreno:

El éxito de Madrid lo está refrendando, con creces, en Barcelona la hermosa comedia de Juan Ignacio Luca de Tena «¿Quién soy yo?» Tarde y noche se representa todos los días, y en ambas sesiones se repiten las ovaciones a la obra, a los artistas y a la presentación.⁷⁶⁷

A pesar de este gran éxito comercial *¿Quién soy yo?* no consiguió la repercusión política ni la trascendencia posterior de *El divino impaciente*. El drama de Pemán, tuvo el mérito de ser un revulsivo para las derechas en un momento en el que, tras su organización, comenzaban a vislumbrar su triunfo con las izquierdas aún en el poder. La primera incursión teatral del gaditano suscitó, como se verá, abundante literatura no solo periodística, sino también epistolar. Esta presente en las memorias y recuerdos de muchos

762 SALADO, José Luis, “La palabra de honor de Luca de Tena”, *La Voz*, 4 de octubre de 1935, pag. 4

763 LATORRE, Gonzalo, “Juan Ignacio Luca de Tena obtiene un triunfo completo y verdadero en el Alcazar”, *La Nación*, 5 de octubre de 1935, pag. 12

764 “Gacetilla”, *El Sol*, 8 de octubre de 1935, pag. 2 y “Gacetillas”, *Ahora*, 27 de octubre de 1935, pag. 43

765 “Teatro Barcelona”, *La Vanguardia*, 12 de enero de 1936, pag. 12

766 “«¿Quién soy yo?» en La Coruña”, *Heraldo de Madrid*, 23 de noviembre de 1935, pag.10 y “La compañía de Eugenia Zúffoli estrena en Carmona «¿Quién soy yo?»”, *Heraldo de Madrid*, 3 de diciembre de 1935, pag. 9

767 “Teatro Barcelona”, *La Vanguardia*, 23 de enero de 1936, pag. 12

personajes que la vivieron como un acontecimiento remarcable y que percibieron, sin ambages, su sentido político. Además tuvo un efecto de movilización política ya que supo desatar una especie euforia colectiva en las derechas. Aunque estos fenómenos se repitieron con los otros dramas históricos de Peman y con *Santa Isabel de España* de Mariano Tomás, *El divino impaciente* tuvo el merito de ser la primera obra teatral con una gran poder de transmisión del mensaje político de los monárquicos.

3. LA NATURALEZA DEL PÚBLICO

Al analizar la gestación de las obras se afirmó el papel activo del entorno social e ideológico de los autores. Siguiendo la metodología de Ángel Berenguer, ese entorno constituye el *sujeto transindividual* en el que se originaron los productos teatrales y los autores son los transmisores de la *visión del mundo* de ese entorno. También se dijo que ese *sujeto transindividual* era, al mismo tiempo, el principal receptor de las obras ya que el autor había elegido una estética concreta para que su teatro llegara a un destinatario determinado que, por su ideología, no se sentía atraído por otros lenguajes teatrales más innovadores.

Las críticas y los artículos periodísticos hacen algunas alusiones a las características del público y a sus reacciones. Sin embargo, en estas alusiones se pueden detectar diferencias. En las obras cuyo sentido político no fue claramente apreciado por el crítico y probablemente tampoco por el público las referencias a la naturaleza de los asistentes inciden sobre todo en su filiación política y, en general, muestran una cierta heterogeneidad mediante la que los críticos quieren probar la imparcialidad del enfoque del autor. Se ha podido apreciar esto en *Un momento*, *El rebelde* y *¿Quién soy yo?* En cuanto a las obras cuyo contenido político es más claro y apreciado por el público y la crítica, las referencias son mucho más numerosas, sobre todo en lo que se refiere a la condición social de los asistentes a las funciones y, lejos de ser meramente descriptivas, tienen un propósito político. Esto ocurre, sobre todo, con los dramas históricos en verso de José María Pemán y de Mariano Tomás.

Uno de los argumentos que los críticos, de izquierdas y de derechas, utilizaron para demostrar la supuesta imparcialidad de *Un momento* de Felipe Sassone fue precisamente la heterogeneidad política del público. Como afirmaba Floridor en *ABC*, los asistentes, de diversas filiaciones, manifestaron su gusto por la obra aplaudiendo por igual al margen de su ideología.⁷⁶⁸ El crítico del republicano *Heraldo de Madrid* matizaba que ese público estaba compuesto por unos pocos monárquicos y una gran mayoría de republicanos y que fueron estos últimos los más conmovidos por la actitud del héroe, un viejo monárquico que no está dispuesto a renunciar a sus convicciones.⁷⁶⁹

La crítica vuelve a incidir en esa heterogeneidad política al reseñar *El Rebelde* de Joaquín Calvo Sotelo aunque algunos comentaristas aportan el dato de que, entre la

768 F. “Alkazar.- «Un momento»”, *ABC*, 2 de julio de 1931, pag. 50

769 J.G.O., “Felipe Sassone estrena una comedia de ambiente político en el Alkázár y alcanza un gran éxito con Rosario Pino y Emilio Thuiller”, *Heraldo de Madrid*, 2 de julio de 1931, pag. 5

asistencia, abundaban elementos de las élites sociales atraídos por los apellidos del autor. La nota común a casi todas las críticas es la constatación de que ese público monárquico de la alta sociedad se sintió defraudado por el enfoque de Joaquín Calvo Sotelo cuyos verdaderos propósitos no supieron apreciar.⁷⁷⁰

Existen pocos comentarios sobre la naturaleza del público que asistió al estreno de *¿Quién soy yo?* A pesar de la breve referencia de *Heraldo de Madrid* a los aplausos obtenidos por los asistentes de “uno y otro bando”,⁷⁷¹ al leer esos comentarios se podría concluir que el público era en su mayoría afín social y políticamente al autor, como apunta Arturo Mori en *El Liberal*⁷⁷² o Gonzalo Latorre en *La Nación*. Este último afirma el aspecto brillante y selecto del público pero apunta que en él había “literatos eminentes e ilustres políticos de todos los campos”⁷⁷³ lo que viene a reafirmar la existencia de cierta heterogeneidad, si no social sí, al menos, ideológica. Tanto el crítico de *La Nación* como el de *Heraldo de Madrid* utilizan este dato para remachar la carencia de contenido político de la obra. Por el contrario, Díez-Canedo en *La Voz* se refiere al público de la sala como mayoritariamente afín al autor –“El señor Luca de Tena (...) no convenció del todo a su público”⁷⁷⁴– y utiliza precisamente este dato para afirmar la posibilidad de que la obra tuviera un sentido político que, aunque negado por el autor, salía a la superficie de diversas maneras.

Como vemos, en estas obras las referencias al público no son meramente descriptivas, sino que se utilizan como apoyatura de lo que los críticos han defendido en su comentarios.

En las obras históricas en verso, cuyo contenido político fue más fácilmente captado, las referencias al público son mucho más frecuentes y sirven para constatar precisamente la politizada recepción de las mismas. En general, los comentarios de la prensa republicana ponen el acento en la pertenencia del público a las clases elevadas, sin

770 Podemos apreciar esto en A.C., “Muñoz Seca: «El Rebelde»”, *ABC*, 9 de diciembre de 1934, pag. 57; MUÑIZ, Alfredo, “Muñoz Seca: «El Rebelde»”, *Heraldo de Madrid*, 8 de diciembre de 1934, pag.5; DíEZ-CANEDO, Enrique, “Anoche se estrenaron con muy buen éxito «El Rebelde» en el Muñoz Seca y «El joven piloto» en el Calderón”, *La Voz*, 8 de diciembre de 1934, pag. 3; SOMOZA SILVA, “Muñoz Seca.- «El Rebelde», apuntes para la biografía de un joven de hoy, en un prólogo y cinco cuadros de Joaquín Calvo Sotelo”, *La Libertad*, 8 de diciembre de 1934, pag. 5

771 J.G.O., “«¿Quién soy yo?» es una moderna farsa dramática, que valió anoche un limpio éxito a su autor, Juan Ignacio Luca de Tena, y a sus intérpretes Rafael Rivelles y Ana María Custorio”, *Heraldo de Madrid*, 5 de octubre de 1935 pag. 9

772 MORI, Arturo, “Anoche en el Alkazar. «¿Quién soy yo?» farsa en tres actos, de Juan Igancio Luca de Tena.”, *El Liberal*, 5 de octubre de 1935, pag. 5

773 LATORRE, Gonzalo, “Juan Ignacio Luca de Tena obtiene un triunfo completo y verdadero en el Alkazar”, *La Nación*, 5 de octubre de 1935, pag. 12

774 DíEZ-CANEDO, E., “«¿Quién soy yo?» en el Alkazar. «El Uno» y «El Otro». Elogio de Rivelles”, *La Voz*, 5 de octubre de 1935, pag. 6

olvidar su monarquismo. Por su parte, los periódicos monárquicos destacan la asistencia masiva del público al teatro y sus muestras de entusiasmo manifestando de ese modo que el éxito de los dramas era suscrito por toda la sociedad. Las siguientes citas pueden ser, respectivamente, ejemplos de estas dos actitudes:

El teatro Victoria tenía el sábado todas las características de una reunión de buena sociedad. A nuestro habitual público de estrenos a penas se le encontraba, confundido entre blasones caducados y monarquismos histéricos.⁷⁷⁵

(El éxito y los aplausos que ha recibido *El Divino Impaciente*) son para mí el plebiscito de España, el voto unánime del catolicismo ibérico, pidiendo a gritos la derogación inmediata de una ley (...).⁷⁷⁶

También es habitual encontrar en los periódicos monárquicos referencias al ambiente social en los estrenos de José María Pemán. Esas descripciones se hacen mucho más frecuentes una vez que el éxito de *El divino impaciente* ya estaba consolidado y se había producido la victoria electoral de las derechas en 1933. Por ejemplo, *El Diario de Barcelona* publicaba la siguiente nota la mañana del estreno del primer drama de Pemán en la capital catalana para anunciar la presencia del autor de la obra:

(...) el ilustre patricio andaluz don José María de Pemán y Pemartín, caballero de la Orden de Montesa y diputado independiente de derechas por Cádiz, tan querido y admirado en los círculos aristocráticos barceloneses, en los que goza de gran prestigio y simpatías. Se nos ruega, por un grupo de damas barcelonesas, avisemos que, en atención al significado de la obra y a la personalidad del autor, el público asista la noche del estreno vestido de etiqueta.⁷⁷⁷

La nota es reveladora porque no solo está enviando un mensaje exclusivamente a las élites sociales de la localidad, sino que considera al autor como uno de los suyos. Esos comentarios, que muchas veces forman parte de las críticas, muestran como la asistencia de la alta sociedad a los estrenos o a las funciones ordinarias de las obras de Pemán son prueba de que la victoria electoral ha cambiado la actitud de unos grupos sociales que en el bienio anterior se sentían amedrentados. Para ellos, la nueva situación política podía interpretarse como un primer paso para la liquidación de la República y las representaciones de los dramas eran ocasiones de exhibir la fuerza adquirida por la derecha. La crítica del estreno de *Cisneros* en Madrid publicada por *La Época* comenzaba

775 MORI, Arturo, "Cisneros", *La Voz de Guipúzcoa*, 18 de diciembre de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. N° 6-3, 1934-1935

776 RUANO, José M^a, "La Compañía de Jesús disuelta en España por las Cortes Constituyentes" *Hoy*, Badajoz, 27 de diciembre de 1933. *Libretas de recortes*. ACP. N° 6-2, 1934

777 Nota publicada en *El Diario de Barcelona* el 6 de diciembre de 1933 con el seudónimo *Ruy de Vivar*. *Libretas de recortes*. ACP. N° 6-2, 1934

así:

Noche de expectación, de gala y de triunfo fue la del sábado en el Victoria. Pocas ocasiones ofrece la actualidad para ver reunida a la sociedad madrileña. A los segundos turnos del Real, a los miércoles del Español y de la Princesa, tan solo substituyen, muy de tarde en tarde, las charlas de Sanchiz y los estrenos de Pemán. Ya el aspecto de la sala hace soñar en días más felices que los presentes.⁷⁷⁸

La siguiente nota, publicada en *El Correo Catalán* el mismo día del estreno de *El Divino Impaciente* en Barcelona, es mucho más explícita:

(...) todas las personas de nuestra aristocracia que, a raíz del éxito de su estreno en Madrid, ansiaron conocer este poema dramático, piensan asistir esta noche al Teatro Romea, rompiendo muchos el retrainamiento que habían mostrado hasta ahora hacia toda manifestación que pudiera revestir ostentación mundana.

No será, por tanto, prematuro presagiar que el teatro Romea presentará esta noche el aspecto de las grandes solemnidades de antaño, pues además nuestra aristocracia asistirá al mismo de etiqueta como corresponde a tan señalado acontecimiento.⁷⁷⁹

No se han encontrado estas referencias elitistas y de alto contenido político en las críticas al estreno de *Santa Isabel de España*, quizás porque el autor no pertenecía a los medios aristocráticos a los que se vinculaba Pemán. Sin embargo, los comentarios se encuentran repletos de alusiones a las actitudes de un público que vibraba de emoción ante los alardes patrióticos del poema dramático estrenado en unos momentos de gran tensión entre Madrid y Barcelona. Así puede percibirse en esta breve nota que describe la función del 11 de octubre de 1934 en Madrid, cuando la obra volvía a los escenarios tras la suspensión por los sucesos de octubre:

Ayer, en Eslava, el público madrileño interrumpió repetidas veces la representación del españolísimo poema de Mariano Tomás «Santa Isabel de España», y expresó su enardecido entusiasmo y su fervor patriótico con ruidosas aclamaciones y vítores, sobre todo en los momentos en que el poema es un canto a la unidad intangible de España.⁷⁸⁰

Estas mismas referencias de los periódicos monárquicos sobre las calurosas acogidas para expresar acuerdo con el contenido político de las obras las podemos encontrar en los comentarios a los dramas de Pemán. Los comentaristas describen a un público que aplaude acaloradamente cuando sale en escena San Ignacio de Loyola, o

778 ARAUJO COSTA, Luis, “Estreno del poema dramático en tres actos (...) de José Mº Pemán «Cisneros»”, *La Época*, Madrid, 17 de diciembre de 1934, pag. 3

779 “El magno acontecimiento de esta noche”, en la sección “De sociedad”, *El Correo Catalán*, Barcelona, 7 de diciembre de 1933. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 6-2, 1934.

780 “Un espectáculo emocionante. El público puesto en pie interrumpe con sus vítores y aplausos la representación de «Santa Isabel de España»”, *ABC*, 12 de octubre de 1934, pag. 54. Nota de prensa completa en Anexo 1.8

estalla en ovaciones cuando “en la obra se iniciaba algún parlamento de encendido amor a España” porque los sucesos revolucionarios de octubre de 1934 “han exaltado el sentimiento patriótico” de los asistentes a una representación de *Cuando las Cortes de Cádiz* en Zaragoza.⁷⁸¹

La prensa de izquierdas se hace eco de esa misma actitud. Por ejemplo, el crítico de *El Socialista* que se ocupa del estreno de *El Divino Impaciente* en Madrid opina que el público “puso sus aplausos con evidente desacierto siempre que les sonaba a música de la pasión.”⁷⁸² De igual modo, Cruz Salido, crítico teatral en el mismo periódico, reseña el hecho de que en el estreno de *Cuando las Cortes de Cádiz* en la capital, durante el epílogo, dotado como hemos visto de una acentuada carga ideológica, el público “aplaudió con la trepidación pasional que no tuvo para la obra literaria”.⁷⁸³ Un periódico republicano y catalanista publicaba una crítica del estreno de *Santa Isabel de España* en Barcelona en la que comparaba la frialdad del público catalán con el entusiasmo del público en el estreno de Madrid al que el crítico decía haber asistido y en el que había constatado la actitud de las “dametas castellanas” que lloraban y aplaudían enfervorecidas.⁷⁸⁴

La prensa nos ofrece información sobre otro tipo de funciones ofrecidas por las compañías teatrales para un público selecto. Se han podido constatar varias funciones benéficas de *Santa Isabel de España* en Barcelona organizadas por la Juventud Tradicionalista en febrero y marzo de 1935 a las que asistió una “distinguida y numerosa concurrencia formada en su mayor parte, por elemento femenino.”⁷⁸⁵ El poema dramático de Mariano Tomás fue también representado en Madrid a Beneficio de Renovación Española tras los acontecimientos de octubre del 34. La prensa se hace eco de la asistencia a esa función de importantes líderes del partido monárquico entre los que se encontraba José Calvo Sotelo, Antonio Goicoechea y Honorio Maura.⁷⁸⁶

De *El divino impaciente* se hicieron, al menos, dos representaciones especiales destinadas a la jerarquía eclesiástica y al clero en general. Una de ellas se produjo en el Teatro Beatriz de Madrid el 27 de diciembre de 1933. Tenemos bastantes detalles de la

781 Nota en *El Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 13 de octubre de 1934. *Libretas de Recortes*. ACP. Nº 19-1, 1934-1939

782 “Cines y teatros”, *El Socialista*, Madrid, 28 de septiembre de 1933, pag. 5

783 CRUZ SALIDO, “«Cuando las Cortes de Cádiz...» de José María Pemán”, *El Socialista*, Madrid, 28 de septiembre de 1934, pag. 5

784 AGUSTÍ, Ignasi, “Al Barcelona va ésser estrenada «Santa Isabel de España», obra que ha enternit durant un temps al públic madrileny”, *L’Instant*, 21 de febrero de 1935, pag. 5

785 “Abono benéfico”, *La Vanguardia*, 17 de febrero de 1935, pag. 11; “Teatro Barcelona”, *La Vanguardia*, 22 de febrero de 1935, pag. 4; “Función teatral benéfica”, *La Vanguardia*, 23 de febrero de 1935, pag. 10

786 “Una función patriótica en Eslava”, *ABC*, 23 de noviembre de 1934, pag. 51; “Función patriótica en homenaje a Renovación Española”, *La Época*, 23 de noviembre de 1934, pag. 3

misma por una carta que Manuel Herrera remite a Pemán. La carta está escrita a vuelapluma en el mismo teatro una vez finalizada la obra y en ella el empresario, con un tono de gran entusiasmo, trasmite al autor el enorme éxito de la función. Esta, dedicada a los jesuitas de los que asisten más de ochenta, se realizó con un teatro abarrotado de público entre el que se encontraban también el nuncio y los obispos de Madrid y Málaga.⁷⁸⁷ La otra representación especial para el público eclesiástico se produjo en Roma el 8 de febrero de 1934. La función estuvo presidida por el Padre Prepósito General de la Compañía de Jesús, miembros del cuerpo diplomático español, representantes de las órdenes religiosas y otros prelados. En ambas representaciones la obra tuvo un enorme éxito.⁷⁸⁸

Todos estos testimonios permiten afirmar que los dramas históricos en verso fueron recibidos por el público al que iban dirigidos. La mayoría de los espectadores asistentes a las funciones teatrales tenían la misma ideología que los autores y pertenecían a su mismo ámbito social. Pemán, en particular, ya era conocido entre la derecha por su activa militancia política y sus capacidades como articulista y orador eran muy alabadas. Posiblemente el enorme éxito de sus dramas se encuentre, en cierta medida, condicionado por este hecho; así lo sugiere una carta enviada al autor desde la secretaría de Cámara del Obispado de Coria. El remitente, tras agradecer a Pemán su intensa actividad política y propagandística, le anima a continuarla en los siguientes términos:

No olvide que en Vd. tienen puestos sus ojos los buenos católicos españoles como en uno de los más distinguidos adalides de la Religión y de la Patria precisamente ahora en que de aquellos andan tan necesitadas”.⁷⁸⁹

Al contrario de las comedias de Sassone, Calvo Sotelo, Maura y Luca de Tena, los dramas históricos en verso no estaban destinados a convencer porque el público estaba ya convencido. Mientras que aquellos pretendían hacer llegar su mensaje a todos los sectores políticos y en particular a los que se habían alejado del camino recto del monarquismo, estos tenían una función propagandística destinada a alentar a una derecha que se encontraba resurgiendo tras el duro golpe que había supuesto la proclamación de la República. En ellos se puede apreciar también la clara voluntad de divulgar la

787 “Carta de Manuel Herrera Oria a José María Pemán” Madrid, 27 de diciembre de 1933. ACP *Correspondencia* 1846-1945. Caja 65/ 2, 1930-1935

788 Notas sobre la función en *Ellas*, Madrid, 4 de marzo de 1934 y en *La Época*, Madrid, 28 de febrero de 1934. *Libretas de Recortes*. ACP. Nº 6-2, 1934

789 “Carta (con membrete del Secretario de Cámara del Obispado de Coria) de Antolín G. Cañada a José M^º Pemán”, Coria, 4 de febrero de 1932. *Correspondencia* 1932-1939. ACP. Caja 9/1, 1932-1933

interpretación tradicionalista de la historia de España complementando, sobre todo en el caso de Pemán, la labor doctrinal de *Acción Española*.

Con las fuentes consultadas, podemos afirmar que probablemente los sectores de ideología republicana o izquierdista no asistieron, en la misma medida que los monárquicos, a ninguna de las obras analizadas en este trabajo. Sin embargo, como se verá a continuación, la crítica permite un acercamiento a la recepción que ambas ideologías hicieron de las mismas.

CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DE LAS OBRAS

1. LA RECEPCIÓN DE *UN MOMENTO*

Semanas antes de su estreno, algunos periódicos madrileños introducían en las secciones teatrales referencias a *Un momento*. Se anunciaba que la obra había despertado una “inusitada curiosidad” y se sugería que el próximo estreno del conocido dramaturgo Felipe Sassone tendría cierto sentido político pero que no sería un drama “circunstancial al uso”, a pesar de que el argumento incluía una pugna entre un monárquico convencido y “sus hijos, republicanos(sic)”.⁷⁹⁰ Los rumores sobre la actualidad del argumento y la cercanía cronológica entre el estreno y los acontecimientos políticos vividos en los últimos meses debieron excitar la curiosidad del público porque dos días antes del estreno *La Voz* anunciaba que las localidades estaban casi agotadas.⁷⁹¹

El día 30 de julio *Heraldo de Madrid* publicaba una entrevista con el autor. En ella se esgrimían los mismos argumentos de la autocrítica que al día siguiente aparecería en las páginas de *ABC* y a la que se ha hecho referencia. Felipe Sassone se declaraba enemigo de hacer obras de circunstancias pero afirmaba que, en esta ocasión, no había podido sustraerse a la “sugestión del ambiente” aunque afirmaba que lo que prevalecía en el drama no era la “vida pública”, sino la “vida familiar” de los personajes. También remarcaba que se había acercado a un problema actual sin partidismo y pedía al público que asistiera a la obra con un talante “tan liberal, tan sereno, que supiera escuchar a los personajes sin interrumpirles ni atribuirme a mí nada de lo que ellos dijeran”.⁷⁹²

Como se ha comentado, la obra no estuvo mucho tiempo en cartel pero las críticas recogen la expectación y la gran afluencia de público en el día del estreno. Algunas de ellas

790 “Sección de rumores” (“Teatros y cines”), *Heraldo de Madrid*, 20 de junio de 1931, pag. 5 y “Gacetillas” (“Los teatros y los cines de Madrid), *Ahora*, 28 de junio de 1931, pag. 29

791 “Gacetillas teatrales”, *La Voz*, 29 de junio de 1931, pag. 8

792 GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan “En «Un momento» – «Escenas de la vida de un hombre» – Felipe Sassone ha reflejado el ambiente dramático de un país que cambia de régimen”, *Heraldo de Madrid*, 30 de junio de 1931, pag. 5

aportan información sobre la filiación política de los asistentes. Los comentaristas de periódicos tan distintos ideológicamente como *ABC* y *Heraldo de Madrid* introducen breves notas al respecto. Ambos diarios coinciden en que la curiosidad suscitada por el estreno había congregado a miembros de la derecha y de la izquierda. *El Herald* afirmaba que entre el auditorio dominaban los republicanos mientras los espectadores “que el domingo anterior habían votado a Goicoechea Cosculluela” eran una “exigua minoría”.⁷⁹³ El diario monárquico destacaba que el público de derecha y de izquierda había aplaudido por igual y que eso era una muestra de la ponderación y de la objetividad de la comedia.⁷⁹⁴

Este último aspecto, defendido en numerosas ocasiones por el autor, fue recogido por la inmensa mayoría de los críticos de todo el espectro ideológico. De hecho, la cuestión que domina todas las críticas, por encima de lo espectacular y lo meramente escenográfico y por encima, incluso, de la valoración del trabajo de los actores, es el posible contenido político del argumento.

Tan solo los críticos de algunos periódicos monárquicos y del periódico católico *El Debate* introducen argumentos, más o menos sutiles, que parecen poner en entredicho la supuesta ausencia de referencias a la actualidad política. Así por ejemplo, *ABC*, aunque defendía la postura del autor y destacaba la objetividad de la obra, exponía el reproche de que, en contra de lo esgrimido en la autocrítica, en el drama existían personajes que podrían considerarse un trasunto de personas reales vinculadas a la política española, en clara referencia al parecido entre el duque de Villalunada y Antonio Maura. Esta misma objeción la podemos leer en *La Época* que recrimina al autor por el mismo hecho manifestando su disgusto porque la vida privada de ese personaje de ficción pudiera siquiera ser comparable a la del personaje real al que se refería:

Además, yo no se hasta que punto puede ser lícito poner clave para unos instantes y quitarla para otros, pues resulta que como la clave es muy sencilla, se adivina tras ella al personaje de la vida real, y luego se le pone en evidencia, haciéndole víctima de desventura conyugales cuando el hogar de quien todos nos figuramos es digno del más profundo respeto, por la honorabilidad sin tacha de su esposa.

El autor dice en el prólogo por él recitado, y ha dicho también en la autocrítica, que solo se trata de un sueño, pero entonces las cosas y las personas no deben ir tan semejantes a otras de la realidad política.⁷⁹⁵

793 GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan, “Alkazar.- «Un momento»”, *Heraldo de Madrid*, 2 de julio de 1931, pag. 5

794 F. “Alkazar.- «Un momento»”, *ABC*, 2 de julio de 1931, pag. 50

795 ARAUJO-COSTA, Luis, “ALKÁZAR.- Estreno de las escenas de la historia de un hombre, comedia en un prólogo y tres actos, de Felipe Sassone, «Un momento»”, *La Época*, 2 de julio de 1931, pag. 1. La crítica completa en Anexo 1.1

Pero lo que más les importaba a los críticos de los periódicos monárquicos no eran los deslices de la vida privada del protagonista de la comedia, sino el talante liberal del que hacía gala a lo largo de la misma. La derecha monárquica no aceptó que el héroe de la obra, cuya actuación pretendía ser ejemplar, mostrara cierta tolerancia hacia las ideas de su amigo y de su hijo, republicanos acérrimos. Ésto era mucho menos tolerado siendo el personaje un trasunto de Antonio Maura, antiguo líder del maurismo, movimiento en el que muchos de los monárquicos alfonsinos del momento habían militado. Esa podría ser la razón de la crítica negativa de Araujo Costa en *La Época*, para quien la obra, contra lo sostenido por su autor, reflejaba claramente la situación española. El crítico, además, tachaba a Sassone de oportunista porque había aprovechado las “circunstancias políticas para llamar la atención”.⁷⁹⁶

Mucho más duros se mostraron los críticos de *El Debate* y de *El Siglo Futuro* que, desde un punto de vista netamente religioso y antiliberal, desdeñaban al autor y a su producción. *El Siglo Futuro* criticaba a Sassone por contemporizar con todas las ideologías políticas. La obra, calificada de inmoral, salía peor parada al censurar que en ella se reflejaba el adulterio y la condescendencia con respecto al suicidio.⁷⁹⁷ Jorge de la Cueva, el crítico de *El Debate*, usaba las mismas razones para descalificar, en esta ocasión, al héroe de *Un momento* a quién no perdonaba su talante liberal y pasivo ante los acontecimientos:

Se proclama católico y olvida el deber primordial de un padre católico, la guía y educación religiosa e ideológica de su hijo, por un absurdo respeto a la libertad de conciencia (...). Ante el engaño matrimonial, su personalidad se esfuma diluida en frases tópicas, y luego, ante el casamiento de su hija (...) se refugia en un suicidio cobarde muy del siglo XIX, con su justificación en un apostrofe a Dios, que ha dicho «no matarás» pero no ha dicho «no te mates» (...)

(...) Y siempre es un hombre el que vemos arrastrado por los momentos, sin luchar, sin enfrentarse a ellos. Esto es pesimista y deprimente en el aspecto moral (...)⁷⁹⁸

Los asuntos de la incorrecta educación del hijo y del suicidio son también esgrimidos por el crítico de *La Nación* que, a pesar de esas objeciones, se muestra mucho más favorable que los anteriores.⁷⁹⁹

Frente a esta postura de la mayoría de los periódicos monárquicos y católicos, los críticos de la prensa republicana, en especial *Heraldo de Madrid*, *La voz*, *El Sol* y *Ahora*, se revelan más benévolos con el autor y con la obra. Todos ellos afirman que, como

⁷⁹⁶ Ibidem.

⁷⁹⁷ UN ESPECTADOR SENCILLO, “Alkazar: «Un momento»”, *El Siglo Futuro*, 2 de julio de 1931, pag. 3

⁷⁹⁸ DE LA CUEVA, Jorge, *El Debate*, 2 de julio de 1931, citado por GONZÁLEZ, Luis M., *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo (1931-1936)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 415- 416

⁷⁹⁹ VIDAL, Buenaventura L., “Alkazar.- «Un momento»”, *La Nación*, 2 de julio de 1931, pag. 11

Sassone se había encargado de remachar, *Un momento* carecía de propósitos políticos y su contenido era, más bien, una exposición de los problemas de un personaje cuya actuación era en todo momento ejemplar. Ese personaje se enfrentaba a una situación familiar que se complicaba a causa de un cambio de régimen similar al que se había operado en España algunas fechas atrás. La similitud entre la situaciones ficticia y real obedecía, según Fernández Almagro en *La Voz*, a un intento del autor por mostrar la realidad de tantos hogares españoles alterados por la situación política. En opinión del crítico, el autor había conseguido evitar todo género de alusiones:

Lo interesante era partir de la sugestión brindada por el momento y luego conducir la acción inventada sin paralelismo de ninguna especie. Y eso ha hecho nuestro autor: evitar toda sospecha de clave, eludir cualquier sombra alusiva.⁸⁰⁰

Algo similar opina el crítico de *El Heraldo* para quien el autor, al escribir la obra, había hecho “una gimnasia mental formidable para no inclinar voluntariamente el ánimo del espectador”.⁸⁰¹ Argumentos parecidos da el crítico de *Ahora* que reconoce, sin embargo, que el público se mostraba mucho más interesado por las cuestiones políticas que por las personales.⁸⁰²

No todos los críticos de la prensa republicana interpretaron *Un momento* desde la aquiescencia con el autor. Enrique Díez-Canedo, que en su crítica de *El Sol*, publicada inmediatamente después del estreno, confirmaba el apoliticismo de la obra tantas veces esgrimido por Sassone, se desdecía días más tarde en un artículo sobre la actualidad de los escenarios madrileños escrito para la revista *Crónica*. El contraste entre ambos análisis del comentarista teatral nos muestra como las críticas inmediatas, hechas para que llegaran a las redacciones de los periódicos la misma noche del estreno, carecían, en ocasiones, de una maduración en el juicio de sus autores. Mientras en *El Sol* afirma Díez-Canedo que la comedia de Sassone “en nada alude a los recientes sucesos de España. Lo de España es muy otra cosa”,⁸⁰³ en *Crónica* sostiene que *Un momento* es “comedia española y de hoy” y que “el tejido de la escena está tramado con materiales de la realidad hispana.”⁸⁰⁴ Tampoco se muestra muy seguro de las intenciones de Sassone el crítico de *La Libertad* para quien

800 FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. “En el Alkázar estreno de «Un momento»” *La Voz*, 2 de julio de 1931, pag. 7

801 J.G.O., “Felipe Sassone estrena una comedia de ambiente político en el Alkázar y alcanza un gran éxito con Rosario Pino y Emilio Thuiller”, *Heraldo de Madrid*, 2 de julio de 1931, pag. 5

802 SONO, “Estreno en el Alkázar de «Un momento» de Felipe Sassone”, *Ahora*, 2 de julio de 1931, pag. 19

803 DÍEZ-CANEDO, Enrique, “Alkazar. «Un momento», comedia de Felipe Sassone”, *El Sol*, 2 de julio de 1931, pag. 8

804 DÍEZ-CANEDO, Enrique, “Un espectador en Madrid”, *Crónica*, 12 de julio de 1931, pag. 5

las cuestiones políticas se esconden tras un argumento sentimental que convierte a la obra en una “confusa mezcla literaria y no una humana combinación vital”.⁸⁰⁵

Resulta evidente que, salvo la opinión de Díez-Canedo en *Crónica* y las reticencias del crítico de *La Libertad*, los periódicos republicanos interpretan la obra en los mismos términos de objetividad que el autor no se había cansado de repetir. A todos les pasa desapercibida la vertiente ejemplar del héroe monárquico con cuya conducta el autor quiso crear un modelo de actuación. Un modelo poseedor de un talante liberal que no cuadraba con la ideología de los monárquicos más radicalizados pero cuya supuesta ecuanimidad deslumbró a los críticos republicanos y a ese público de amplio espectro que, según algunos comentaristas, aplaudía el desarrollo de la comedia.

La actitud condescendiente de la prensa republicana hacia el autor, hacia su obra y hacia el monarquismo del protagonista podría explicarse por las concepciones sobre teatro político de los propios críticos. Alejandro Miquis en una crítica escrita para la revista *Nuevo Mundo* niega rotundamente el contenido político de la obra. Según se desprende de su argumentación, una obra para que sea política ha de estar documentada y representar “la vida política de un pueblo”, algo que Felipe Sassone no ha pretendido con la suya.⁸⁰⁶ De la crítica se desprende que Miquis identifica teatro político con teatro de recreación histórica y que aquel serviría para mostrar “fases muy interesantes de nuestra vida nacional”. En esa visión de teatro político no cabe el concepto de propaganda y, por contra, está muy presente el componente de objetividad que parece derivar de lo que el autor considera una necesidad de documentación del dramaturgo. La mayoría de los críticos republicanos podrían tener un concepto de teatro político similar al de Alejandro Miquis. Esa concepción de teatro político como teatro histórico de carácter expositivo explicaría que no se percibiera el sentido partidista de la obra de Sassone y que las circunstancias en las que se inscribe fueran interpretadas como un mero telón de fondo o como el acontecimiento que precipita la trama dramática.

Sin embargo, es más probable que los críticos republicanos no captaran el verdadero sentido de la obra al fijar toda su atención en el talante liberal de su protagonista. El mensaje de Sassone no estaba dirigido a los sectores monárquicos del público, sino a aquellas clases medias a las que Álvaro Alcalá Galiano y de Eusebio Zuloaga hacían responsables de la caída de la Monarquía por su actitud silente y

805 M.M., “«Un momento», escenas de la vida de un hombre, tres actos por Felipe Sassone”, *La Libertad*, 2 de julio de 1931, pag. 4

806 MIQUIS, Alejandro, “Semana teatral. Un momento”, *Nuevo Mundo*, 10 de julio de 1931, pp. 14-15

contemporizadora, como se ha analizado en otro capítulo de este trabajo.⁸⁰⁷ En este sentido, la conducta del viejo monárquico, que prefiere sacrificarlo todo, hasta las relaciones con su propio hijo, a cambiar de ideología o colaborar con el nuevo régimen, se vislumbra como un ejemplo a seguir por aquellos buenos burgueses cuya actitud pasiva o colaborativa, tachada de irresponsable por los autores monárquicos, había contribuido al cambio de régimen. Esta interpretación explicaría porque ese héroe aparece revestido de un carácter liberal y transigente a consecuencia del cual se forja la ideología republicana de su hijo. Con un héroe de esas características era más fácil apelar a aquel sector del público que había cometido los mismos errores que él. El marqués de Villalunada se convierte en un ejemplo a seguir precisamente porque no lleva su aquiescencia con la República de Alfaria hasta las últimas consecuencias. Su liberalismo, que le hace aceptar opiniones opuestas a las suyas e incluso tratar de salvar la vida de su rival político, no llega hasta el punto de aceptar el nuevo régimen o de agrandar su figura política participando en él y convirtiéndose en un oportunista. Las diferentes interpretaciones de los críticos parecen confirmar esta idea. Sassone no necesitaba convencer a los monárquicos, que rechazan de plano su planteamiento; trata de convencer a los republicanos o, al menos, a aquellos republicanos de última hora. El liberalismo que emana de la comedia consigue que estos se interesen por la misma y admiren la irreprochable conducta del protagonista. Sassone esta contribuyendo con su obra a lo que aludía Jorge Vigón comentando en *Acción Española* la obra de Alcalá Galiano: a un “examen de conciencia”⁸⁰⁸ para los monárquicos reconvertidos en republicanos y al propósito de enmienda, que siempre sigue a aquel.

807 Ver en este trabajo: Parte II, capítulo 2: “Las causas de la caída”, apartado 1, “Los monárquicos y su interpretación de la caída de Alfonso XIII”. Las obras a las que nos referimos son: ALCALÁ GALIANO, Álvaro, “La caída de un trono”, *Acción Española* febrero y diciembre de 1932. (Números 4 al 18) y ZULOAGA, Eusebio, “Interpretación moderna de la tradición española”, *Acción Española*, t II, nº12, 1 de junio de 1932.

808 VIGÓN, Jorge, “La caída de un trono, por Alvaro Alcalá Galiano.- Madrid, 1933”, *Acción Española*, nº 27, 16 de abril de 1933, pag. 333

2. LA RECEPCIÓN DE *EL REBELDE*

El Rebelde se estrena en un momento en el que el apellido Calvo Sotelo volvía a cobrar relevancia en el panorama político. No era precisamente Joaquín Calvo Sotelo, el autor de la obra, quien suscitaba atención, sino su hermano José que había regresado pocos meses antes de su exilio parisino y que se postulaba como nuevo líder de la derecha monárquica. Los críticos de la prensa republicana introducen en sus crónicas comentarios en los que atribuyen la gran afluencia de público y su naturaleza derechista al apellido del autor. *El Liberal*, *Heraldo de Madrid* y *La Libertad*⁸⁰⁹ comienzan sus críticas constatando este hecho y Enrique Díez-Canedo en *La Voz* señala también que “el público del estreno era distinto al habitual de «estrenistas»”.⁸¹⁰ Este público poco habitual es descrito con cierta ironía por Somoza Silva, el crítico de *La Libertad*:

(...) el teatro estaba brillantísimo. Un público escogido: aristocracia y alta burguesía. Damas exquisitamente maquilladas y lujosamente vestidas; caballeros de empaque característico y mundanidad reveladora de situaciones sociales privilegiadas. El apellido del Sr. Calvo Sotelo era visiblemente un reclamo político.⁸¹¹

Por su parte, la prensa monárquica describe un público más heterogéneo políticamente y atribuye la expectación ante la obra a causas como “el inquietante título de *El Rebelde*”, apuntada por el *ABC*, o a la “distinguida personalidad literaria del joven autor”, como afirmaba una nota publicada por *La Nación* el mismo día del estreno.⁸¹²

Unas causas u otras, o quizás todas a la vez, contribuyeron a que, lo mismo que había ocurrido con *Un momento* de Sassone, la obra fuera esperada con curiosidad. *La Época* y *La Nación* daban cuenta del éxito que habían tenido sendas lecturas de *El rebelde* realizadas por su autor días previos al estreno.⁸¹³ Así mismo, los republicanos *Heraldo de Madrid* y *La Voz* publican el mismo día entrevistas con Antonio Vico y con el propio autor, respectivamente.⁸¹⁴ Los periodistas no dejaron de preguntar por la posible carga política de

809 A.M., “Muñoz Seca.- «El Rebelde», apuntes para la biografía de un joven de hoy, en un prólogo y cinco cuadros por Joaquín Calvo Sotelo”, *El Liberal*, 8 de diciembre de 1934, pag.8; MUÑIZ, Alfredo, “Muñoz Seca: «El Rebelde»”, *Heraldo de Madrid*, 8 de diciembre de 1934, pag.5; SOMOZA SILVA, “Muñoz Seca.- «El Rebelde», apuntes para la biografía de un joven de hoy, en un prólogo y cinco cuadros de Joaquín Calvo Sotelo”, *La Libertad*, 8 de diciembre de 1934, pag. 5

810 DÍEZ-CANEDO, Enrique, “Anoche se estrenaron con muy buen éxito «El Rebelde» en el Muñoz Seca y «El joven piloto» en el Calderón”, *La Voz*, 8 de diciembre de 1934, pag. 3

811 SOMOZA SILVA, op. cit.

812 A.C., “Muñoz Seca: «El Rebelde»”, *ABC*, 9 de diciembre de 1934, pag. 57 y “Verdades y mentiras”, *La Nación*, 7 de diciembre de 1934, pag. 14

813 “Actualidades”, *La Nación*, 27 de noviembre de 1934, pag. 14 y “Don Joaquín Calvo Sotelo lee su comedia «El Rebelde»”, *La Época*, 5 de diciembre de 1934, pag. 3

814 A.M., “«El Rebelde», comedia de don Joaquín Calvo Sotelo con la que inauguran su temporada en el Muñoz Seca Carmen Carbonell y Antonio Vico”, *Heraldo de Madrid*, 7 de diciembre de 1934, pag. 4 y

la obra pero ambos entrevistados, actor y autor, lo negaron categóricamente con argumentos parecidas a los que el propio Joaquín Calvo Sotelo esgrimía en la autocrítica que había publicado el *ABC* esa misma mañana.

Así pues, la obra venía precedida de una gran expectación y los apellidos del autor crearon prejuicios en el público y en la propia crítica, como reconoce el comentarista de *La Libertad*: “No hemos de ocultar que fuimos al teatro con un prejuicio”⁸¹⁵ y el de *Heraldo de Madrid* que se refiere a “nuestro recelo nacido al calor del abecedario de la genealogía”.⁸¹⁶ Al igual que había sucedido con la obra de Sassone, las derechas más extremas consideraron que *El rebelde* contenía una ambigüedad imperdonable, mientras que los críticos republicanos confesaban no haber percibido matiz partidista alguno.

Efectivamente son los críticos de los periódicos derechistas de marcado cariz católico –*El Debate* y *El Siglo Futuro*– los que se muestran más intransigentes con la comedia del joven dramaturgo y no, precisamente, por motivos literarios o artísticos. El crítico de *El Siglo Futuro* no duda de las buenas intenciones del autor pero piensa que su juventud e inexperiencia hacen fracasar estrepitosamente los propósitos moralizantes de su creación. Según su punto de vista, la falta de matices en la caracterización del protagonista reviste el mensaje de la obra de una gran ambigüedad:

El muchacho educado en el seno de una familia honorable que, envenenado por lecturas políticas impregnadas de rebeldía ciega y de odio más ciego todavía, resulta un pusilánime por horror instintivo al crimen; pero nada más que por eso; y fuera del horror instintivo a derramar sangre, consiente en todo lo demás. Es decir, en la acción revolucionaria (...). El protagonista, en suma, repugna el efecto; pero no las causas que lo producen fatalmente.⁸¹⁷

El comentarista piensa que, debido a esa ambigüedad, la obra acaba ofreciendo el efecto contrario al deseado y se convierte en un ejemplo de inmoralidad por lo que aconseja a sus lectores que no vayan a verla: “Ya queda dicho que no se puede admitir y que, por tanto, no se debe ver.”⁸¹⁸ El tono exhortativo de esta última advertencia indica que la sección teatral y cinematográfica de *El Siglo Futuro* cumplía una función de tutelaje moral sobre los lectores que iba más allá de lo puramente informativo.

El crítico de *El Debate* reconoce en el autor valentía al estrenarse en las tablas “con una obra de empeño”⁸¹⁹ y no deja de ver en él potencialidades dramáticas pero detecta las

J.L.S. “Un entremés de los Quintero y un caramelo de ron”, *La Voz*, 7 de diciembre de 1934, pag. 3

815 SOMOZA SILVA, op. cit.

816 MUÑIZ, Alfredo, op. cit.

817 UN ESPECTADOR SENCILLO, “Muñoz Seca, «El Rebelde»”, *El Siglo Futuro*, 8 de diciembre de 1934, pag. 3. La crítica completa en Anexo 1.2

818 Ibidem.

819 ORTIZ TALLO, José, (Crítica de *El rebelde*), *El Debate*, 9 de diciembre de 1934. Incluida en

mismas ambigüedades que su colega de *El Siglo Futuro* y, sin ser tan taxativo, interpreta el mensaje de la obra en el mismo sentido:

Llega el señor Calvo Sotelo a la conclusión, y en este sentido dirige una invocación a los jóvenes del día, de que matar, no, verter sangre, nunca. Claro que nada hemos de argüir sobre este extremo, pero pudiera desprenderse de semejante corolario, que, menos verter sangre, todo es lícito en nombre de la libertad a que se apela, y en eso ya no podemos estar conforme: matar, no, pero el veneno que mata las conciencias, el virus que se infiltra en el espíritu, tampoco, menos, porque esta es la causa sin la cual no surgirían los efectos de la sangre y de la muerte del cuerpo, que tanto asusta al protagonista.”⁸²⁰

Los críticos de los otros periódicos monárquicos son mucho más indulgentes y hacen hincapié en el cometido moralizante de la comedia. Se muestran especialmente benevolentes con el autor al que consideran un joven y prometedor dramaturgo. Sin embargo, censuran algunos aspectos de la obra no solo en lo que a cuestiones formales se refiere. El prólogo, introducido por el autor para mostrar la rebeldía infantil de Agustín, protagonista de la comedia, contiene un pasaje en el que este se niega a vitorear al príncipe, sustituyendo los “viva” de sus compañeros de escuela por un sonoro “muera” que se repetirá en otros cuadros de la comedia. El mismo prólogo contiene también un “¡¡¡ja la mierda!!!”⁸²¹ que Joaquín Calvo Sotelo pone en boca del niño para mostrar lo impetuoso de su rebeldía. Diatribas revolucionarias están presentes con frecuencia en boca de diversos personajes y del propio Agustín. También se ha señalado que, en el cuarto cuadro, el autor introduce por boca del príncipe una crítica a la nobleza en la que destaca su infidelidad para con la monarquías cuando estas se debilitan. Nada de esto gustó a los críticos monárquicos que mencionan estos aspectos como elementos negativos de la obra. *El Siglo Futuro* se refiere a “determinada escena que contiene frases que disuenan y situación ingrata”;⁸²² *El Debate* afirma que “nada se hubiera perdido con prescindir de ciertas frases malsonantes que no son imprescindibles para proporcionar fuerza a una escena (...)”.⁸²³

La Nación fue el periódico monárquico que mayores elogios hizo del autor y de su obra. En su crítica abundan las alabanzas a la pertinencia y “gran actualidad” del argumento y a la intención educadora del final, calificado de “subyugante”.⁸²⁴ Se trata de una crítica propicia que disculpa al autor de las supuestas palabras ofensivas que, al

GONZÁLEZ, Luis M., *El teatro...*, op. cit., pp. 115-116

820 Ibidem.

821 CALVO SOTELO, Joaquín, *El rebelde*, op. cit., pp. 12 -13

822 UN ESPECTADOR SENCILLO, op. cit.

823 ORTIZ TALLO, José, op. cit.

824 LATORRE, Gonzalo, “En el Teatro Muñoz Seca se revela don Joaquín Calvo Sotelo como verdadero autor y en el Calderón triunfa la zarzuela «El joven piloto», *La Nación*, 8 de diciembre de 1934, pag. 14

contrario de las opiniones del crítico de *El Siglo Futuro*, son consideradas “justas” porque “el personaje, la situación y el concepto que han de expresar así lo hacen”⁸²⁵ y que, incluso, se refiere al cuarto cuadro disculpando la dura crítica a la aristocracia cortesana:

Acaso en alguna censura a determinada clase social, no haya la debida justicia e imparcialidad, pero esa misma justicia obliga a confesar que son muchos los que merecen esa repulsa magníficamente expresada, por cierto, en los labios de un príncipe.⁸²⁶

Quizás es el crítico de *La Época*, J. Gallardo Rúa, el que se muestra más contrariado por los episodios en los que se hacían afirmaciones revolucionarias. Piensa que si el éxito no fue rotundo, se debió precisamente a la decepción que esto causó en un sector del público:

No obstante, a nuestro juicio, el triunfo de anoche, porque triunfo hubo a pesar de estas ligeras indicaciones, pudo lograrlo más cumplido, no habiendo acentuado los tonos revolucionarios del protagonista, en algunos momentos excesivos; tonos y diatribas que no consiguieron neutralizar las palabras finales de la obra. La reacción de un alma joven, concepto afirmativo de la vida, ante la idea negativa de matar, arriban demasiado tarde, y al espectador le queda todavía zumbando en los oídos las abejas de la incomprensión y el rumor infecundo de la revuelta.⁸²⁷

Que la obra no gustó al público de derechas parece un hecho cierto que constatan tanto la prensa monárquica como la republicana. A la anterior apreciación del crítico de *La Época* podemos añadir la del crítico de *ABC*, que piensa que “la obra no ha complacido ni a tirios ni a troyanos” porque todos buscaban una justificación ideológica que no hallaron en una comedia cuyo cometido era mostrar la realidad.⁸²⁸ Similares comentarios podemos encontrar en periódicos republicanos. Por ejemplo, en *La Libertad*, políticamente en las antípodas de las anteriores publicaciones, se vierten afirmaciones bastante parecidas ilustradas por el crítico con una anécdota que, de ser cierta, podría reflejar muy bien el ambiente del teatro:

Se esperaba la obra con una expectación (sic) emocionada. Y se frustraron las emociones porque «El Rebelde» no es un banderín sectario.

En el tercer cuadro –ya se habían dicho algunas verdades por el joven protagonista iconoclasta–, un espectador de vecina butaca a la nuestra, exclamó, dirigiéndose a una dama:

–¡Si esto no toma otro sesgo, tendremos que marcharnos!...El ambiente me asfixia.

El Señor Calvo Sotelo no ha contentado al público del estreno. Se ha situado en el término

825 Ibidem.

826 Ibidem.

827 GALLARDO RÚA, J. “Muñoz Seca.- «El Rebelde», apunte para una biografía de un joven de hoy, por Joaquín Calvo Sotelo”, *La Época*, 10 de diciembre de 1934, pag. 5

828 A.C., op. cit., pag. 57

medio. Así mismo no contentará tampoco a los revolucionarios extremistas.⁸²⁹

También coinciden la prensa republicana y *ABC* en negar el sentido político de la producción de Joaquín Calvo Sotelo. Según el crítico monárquico, una obra no debe ser un mitin sino que “solo puede exigirse(le) que el poder de ejemplaridad que tiene toda obra literaria no se emplee en ir contra los principios inmanentes del bien o de la justicia; que no se haga obra perversa o nefanda” y piensa que Joaquín Calvo Sotelo ha cumplido este principio fundamental.⁸³⁰ La crítica republicana se muestra igual de concluyente y, además de alabar la factura del drama, le niega todo sentido político. *El Liberal* sostiene que a *El rebelde* se le podría reprochar ingenuidad pero que no se le puede achacar ni “pasión política” ni “mal gusto”.⁸³¹ Con esta última apreciación parece responder a los comentarios negativos que suscitaron en la prensa de derechas las expresiones a las que ya hemos aludido. Fernández Almagro en *El Sol* reconoce que la obra plantea un problema de actualidad que puede verse en “no pocas familias, que enfrenta a tantos hermanos que sitúa en pie de guerra a padres e hijos”⁸³², pero piensa que el autor trata el tema con objetividad y el crítico ni siquiera menciona la posibilidad de un enfoque político. El crítico de *Heraldo de Madrid* se muestra más contundente:

«El Rebelde» (...) no pertenece al ciclo de dramatismo (...) con el que pescadores en el río revuelto de unas horas de oportunidad, que, naturalmente no han de ser eternas, lanzan sus latiguillos mitinescos desde las tablas de los escenarios. No; insistamos en honor al escritor novel y en honor asimismo a una realidad que nuestro desapasionamiento nos obliga a proclamar a los cuatro vientos: «El Rebelde» no es una comedia política; es una comedia ideológica, cuya línea argumental no está encarrilada por senderos subjetivos.⁸³³

Muy interesantes resultan los comentarios de Enrique Díez-Canedo en *La Voz* quién, al analizar el argumento de la obra, saca conclusiones que curiosamente vienen a coincidir con los críticos del *El Siglo Futuro* y *El Debate*. Sin la severidad de aquellos y sin emitir ningún juicio moral, Díez-Canedo opina que la inexperiencia del autor ha dejado los suficientes cabos sueltos como para que se pueda apreciar grandes dosis de ambigüedad en la obra:

Este Agustín, hijo de buena familia con crédito en la corte, se cree rebelde y toda su

829 SOMOZA SILVA, op. cit.

830 A.C., op. cit. pag. 57

831 A.M., “Muñoz Seca.- «El Rebelde», apuntes...”, op. cit.

832 FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., “Muñoz Seca.- Presentación de la compañía Vico Carbonell.”, *El Sol*, 8 de diciembre de 1934, pag. 8

833 MUÑIZ, Alfredo, op. cit.

rebeldía se reduce a una protesta infantil y al abandono, después, de sus comodidades familiares para entregarse a una vida de privación y austeridad, conforme con sus ideales: no llega a la aceptación de las últimas consecuencias, a la realización efectiva de lo que pregonaba su grito de «¡muera el príncipe!». (...) La lección de Calvo Sotelo podría titularse así «Escuela de rebeldía para chicos bien.» Bastaría cambiar un par de frases, añadir un par de exclamaciones, para que la obra se convirtiera en una apología del regicidio. (...) Claro que el autor no ha querido hacer esto (...) más todo ha de atribuirse a la inexperiencia del autor, bien dotado por otra parte para mejores empeños.⁸³⁴

Como el resto de la crítica republicana, el comentarista de *La Voz* no percibe intencionalidad política en la comedia. Piensa que si el autor hubiera querido hacer una obra de contenido político se hubiera cuidado de que “la posible lección brotara naturalmente de los hechos dramáticos”; pero Calvo Sotelo no lo ha hecho y se ha limitado a ser “simple consejero del público para decirle en las últimas frases: «No matéis, respetad toda vida»”.⁸³⁵

Precisamente esas últimas frases, en las que el autor se convierte en “consejero del público”, según la expresión de Díez-Canedo, es lo que menos gustó a la mayoría de los críticos republicanos. Para ellos ese parlamento, cuyo único cometido era hacer hincapié en la vertiente moralizante de la comedia, es un elemento prescindible puesto que las enseñanzas morales podrían muy bien haber salido de la misma acción, “por el escarmiento sufrido por Agustín”, como indica Fernández Almagro en *El Sol*.⁸³⁶ Es, quizás, el crítico de *Heraldo de Madrid* quién lo expresa mejor:

El episodio último de «El rebelde» es, seguramente, el menos afortunado. Conserva, desde luego, el hálito humano, que es virtud principal de la comedia. La misma reacción de Agustín ante el horror de la violencia y de la sangre tiene sus raíces en un noble sentimiento de humanidad: pero sus frases finales eran de todo punto innecesarias. La misma reacción producida en silencio, obrando de reactivo en el fondo de una conciencia que repudía el asesinato, hubiera tenido más calor emotivo, más eficacia dramática, más honradez literaria.⁸³⁷

Resulta reseñable el hecho de que los críticos republicanos, que niegan con contundencia el sentido político de la obra, critican esa exhortación final sin apreciar que es quizás este episodio el que acerca más a *El rebelde* a muchas de las otras creaciones de carácter propagandístico que se analizan en este trabajo. *El divino impaciente* y *Cuando las Cortes de Cádiz* de José María Pemán, y *Santa Isabel de España* de Mariano Tomás, que ya se habían representado cuando *El rebelde* estaba en cartel, contienen parlamentos exhortativos, bastante similares a los de esta, con los que los autores trataron de hacer más

834 DÍEZ-CANEDO, Enrique, op. cit.

835 Ibidem.

836 FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., op. cit.

837 MUÑIZ, Alfredo, op. cit.

claro el mensaje político y doctrinal de las obras. Estas fueron catalogadas por la mayor parte de la crítica republicana como obras de contenido monárquico.

Cabría preguntarse porque la crítica republicana no ve una vertiente política en la obra de Joaquín Calvo Sotelo. En respuesta a esta cuestión se podría afirmar algo similar a lo que comentamos con respecto a la comedia de Sassone. Como censuraron los críticos de la prensa más católica y como comentó también Díez-Canedo, *El rebelde* plantea un argumento cargado de ambigüedad con el que el autor trató de atraerse a aquellos sectores juveniles que, criados en el seno de familias monárquicas, abrazaron el republicanismo. Se ha visto en muchas ocasiones a lo largo de este trabajo que no fue este un fenómeno infrecuente. El autor, mediante la ambigüedad del argumento, dejaba abierta la posibilidad de que algunos de estos jóvenes pudieran identificarse con el protagonista. Pero la lección de Calvo Sotelo va más allá. No es solo matar la acción que no debe hacerse. Una reflexión más pausada desvela que la obra contiene más moralejas que podrían cifrarse en la máxima “quien mal anda, mal acaba”. La rebeldía no le aportó a Agustín nada bueno. Le alejó de su familia y de sus amigos de siempre. Por contra, le puso en relación con gentes péfidas que le utilizaron aprovechando su ingenuidad. La verdadera intención de la obra no es proclamar que ninguna causa justifica el asesinato; más bien es aconsejar a los jóvenes de familias monárquicas que no deben abandonar su entorno familiar e ideológico. En este sentido, la obra no iría dirigida a un público monárquico al que, según se desprende de algunas críticas, no gustó la mayor parte de su contenido; buscaría, como *Un momento*, propiciar en una juventud descarriada un examen de conciencia y quizás también un propósito de enmienda.

3. LA RECEPCIÓN DE *EL PRÍNCIPE QUE TODO LO APRENDIÓ EN LA VIDA*

A juzgar por lo aparecido en la prensa, cuando en los ambientes teatrales se supo que Honorio Maura estrenaba una nueva comedia con un título muy sugestivo, no se suscitó la gran expectación que se había generado con el estreno de la obra del polémico Felipe Sassone o con la de Joaquín Calvo Sotelo, joven hermano del exministro de la Dictadura. A pesar de su vehemente militancia política y su cercanía a Alfonso XIII, las creaciones teatrales de Honorio Maura eran, en su gran mayoría, comedias suaves de ambiente aristocrático y burgués que emanaban una moral muy conservadora pero en las que la temática política no tenía cabida más allá de algunas ironías puntuales. Esta debió de ser la razón por la que no se esperaba que el autor monárquico, que no había variado el tono de sus obras en los meses que transcurrieron inmediatos al cambio de régimen, llevara a las tablas, bien entrado 1933, una comedia de neto contenido político.

Tan solo se ha encontrado una alusión a la obra en *Heraldo de Madrid* unos diez días antes del estreno. Allí se comentaba una airada carta que el autor había escrito al periódico en respuesta a una nota sobre la futura comedia que bajo el epígrafe *Se dice* había publicado el mismo diario poco antes. Basándose en rumores, el periódico había afirmado que la nueva comedia del autor monárquico recreaba a un rey trasunto de Alfonso XIII. La respuesta de Honorio Maura negaba categóricamente tales extremos:

«La obra —nos escribe D. Honorio—no tiene nada que ver con lo ocurrido en España ni se refiere para nada a D. Alfonso XIII ni a nadie de su familia, a la que respeto y quiero demasiado para traerla y llevarla por los escenarios.»⁸³⁸

A pesar de la escasez de noticias en la prensa sobre el próximo estreno de Honorio Maura, el rumor de que la obra contenía un personaje similar al exrey español y de que, en consecuencia, tenía un trasfondo político debió de estar muy extendido, como se desprende de algunas críticas. Las de *La Nación* y *ABC* se inician desmintiendo el carácter político de la obra cuyo estreno, en virtud de “una atmósfera de hipótesis aventuradas”,⁸³⁹ se había rodeado de rumores. Por su parte, *El Siglo Futuro* afirmaba que “el título de la comedia hizo sospechar a algunos que pudiera tener alcance político.”⁸⁴⁰ Desde otro ángulo, *Heraldo de Madrid* inicia la crítica con el mismo argumento afirmando que la cuestión

838 “¿Por qué se enfadará siempre tanto D. Honorio Maura?”, *Heraldo de Madrid*, 11 de abril de 1933, pag. 5

839 A.C., “Victoria: «El príncipe que todo lo aprendió en la vida»” *ABC*, 22 de abril de 1933, pag. 41

840 UN ESPECTADOR SENCILLO, “Victoria: «El príncipe que todo lo aprendió en la vida»”, *El Siglo Futuro*, 22 de abril de 1933, pag. 2

política “en un principio, parecía tema esencial”;⁸⁴¹ por su parte, Arturo Mori en *El Liberal* confirma que el rumor sobre la obra era solo un prejuicio del que él afirmaba estar libre porque desde el principio sabía que esta no tenía un carácter político.⁸⁴²

Lo cierto es que, en esta ocasión, ninguna de las críticas consultadas hace una interpretación política de la obra aunque algunas lecturas de la misma nos revelan una disparidad en su recepción.

Tal y como se hizo cuando se contextualizó *El príncipe que todo lo aprendió en la vida* en otro capítulo de este trabajo, resulta necesario separar, al analizar su recepción, entre el prólogo y los cuatro actos que la conforman. La razón no es solo porque la temática y el factor espacio temporal varían, sino porque la propia crítica hace una distinción entre las dos partes y las interpreta, en términos generales, de modo diverso.

Los críticos de *ABC* y de *La Nación* reconocen que la temática del prólogo había rozado el tema político al recrear los últimos estertores de una monarquía pero que, por diversas razones, el autor había sabido abstenerse de tomar partido. Honorio Maura, colaborador habitual del *ABC*, tiene en A.C., el comentarista de su comedia en el periódico, un verdadero aliado que disculpa las analogías entre la obra y la realidad por considerarlas inevitables y que opina que su autor tuvo “verdadera habilidad” para salvar las dificultades que conllevaba dar emoción a lo representado en el prólogo, alejándolo, al mismo tiempo, de los acontecimientos españoles.⁸⁴³ El crítico de *La Nación*, periódico muy afín al autor, se muestra también muy condescendiente con este y con su drama. Afirma que los prejuicios que una parte del público había llevado al teatro aumentaron al “levantarse el telón y aparecer el despacho regio, en los instantes en que la revolución que arroja a la Monarquía triunfa”. Sin embargo, el autor, que había querido mantenerse por encima de la lucha política, lo consigue en este episodio mostrando a “las dos cabezas de las tendencias en lucha (...) con toda dignidad y entera nobleza”.⁸⁴⁴ De este modo, el crítico separa entre la faceta teatral de Honorio Maura, supuestamente alejada de la lucha partidista, y su faceta periodística y política en la que se implicó con ardiente entrega y en cuyo desarrollo no mostraba, como se ha visto en su momento, la misma imagen sosegada de los líderes republicanos que ofrecía en su obra.

841 MUÑIZ, Alfredo, “«El príncipe que todo lo aprendió en la vida», obtiene una cordial acogida en el Victoria”, *Heraldo de Madrid*, 22 de abril de 1933, pag. 5

842 MORI, Arturo, “Victoria: «El príncipe que todo lo aprendió en la vida» comedia de Honorio Maura”, *El Liberal*, 22 de abril de 1933, pag. 6. La crítica completa en Anexo 1.3

843 A.C., “Victoria: «El príncipe que...», op. cit.

844 LATORRE, Gonzalo, “Victoria: «El príncipe que todo lo aprendió en la vida» comedia original de Honorio Maura”, *La Nación*, 22 del abril de 1933, pag. 7

Curiosamente, a pesar de ese paralelismo entre lo que se recrea en el prólogo de *El príncipe*.... y los acontecimientos españoles, son pocos los críticos republicanos que lo mencionan en sus comentarios. Tan solo se han podido encontrar alusiones en *Heraldo de Madrid*, *El Socialista* y *Mundo Gráfico* que coinciden en lo innecesario de esta parte de la obra. Esta última revista coincide con *La Nación* en que ese episodio preliminar hizo sospechar que la comedia pudiera encerrar un contenido político, pero que su autor lo eludió.⁸⁴⁵ Por su parte, Boris Bureba, el crítico de *El Socialista*, considera que el prólogo, totalmente desconectado del resto de la comedia, podría ser “un sainete para llenar el programa” y que los acontecimientos del mismo pierden toda relación con los acontecimientos españoles al ser la obra entera “una vulgaridad”, “vacía de fondo y de intención”.⁸⁴⁶

Heraldo de Madrid se muestra más dudoso con la intención de un prólogo en el que percibe una finalidad política que no se continúa en el resto de la obra. Utilizando este criterio de la ausencia o presencia de intencionalidad, el crítico piensa que hay cierta desconexión entre ambas partes de la comedia y se pregunta, entonces, cuáles fueron las pretensiones del autor al introducir esos acontecimientos recientes “latentes aun en su conciencia política”.⁸⁴⁷

Lo que no acertamos a comprender (...) es por que el Sr. Maura hace girar su obra alrededor de un breve prólogo, episodio innecesario en la real historia de sus personajes, que más perjudica a la comedia que la beneficia. ¿Qué se ha propuesto? ¿Convencernos de la bondad del rey y de su cuento? ¿Darnos una sensación de la entereza de su carácter, de la nobleza de sus sentimientos? ¿Demostrar que los reyes no son responsables de los descabros políticos de su reino? ¿Que las miserias que atormentan a sus pueblos son producto del veneno egoísta de unos ministros desaprensivos y cobardes, que se dejan arrebatar el edificio de sus ministerios y huyen cuando el pueblo ansioso de justicia enarbola la bandera de la rebeldía? Si ha sido este el propósito de Sr. Maura, lamentamos tener que discrepar de su criterio. Porque puede darse el caso de un rey humano, inteligente y bueno —la Historia señala algunos ejemplos— pero mientras más humano, más inteligente, más bueno sea un jefe de Estado, más lejos estará de labrar la infelicidad de su pueblo.⁸⁴⁸

Es claro que Alfredo Muñoz, el autor de estas líneas, interpreta el prólogo de *El príncipe* como una evocación de los acontecimientos españoles y una defensa de Alfonso XIII aunque, como el resto de los comentaristas, no advierte el contenido doctrinal del grueso de la comedia. Y lo cierto es que, aparte de este párrafo, no se ha podido encontrar en ninguna de las críticas consultadas una interpretación política ni en lo que respecta al

845 PÉREZ, Pablo, “Farsas y farsantes”, *Mundo Gráfico*, 26 de abril de 1933, pag. 38

846 BUREBA, Boris, (Crítica a *El príncipe que todo lo aprendió en la vida*), *El socialista*, 22 de abril de 1933, incluido en GONZÁLEZ, Luis M., *El teatro...*, op. cit., pag. 306

847 ALFREDO MUÑOZ, “«El príncipe...»”, op. cit

848 Ibidem.

prólogo ni en lo referente a los cuatro actos restantes.

Centrándonos ya en el desarrollo de la obra se puede afirmar que una parte de los comentaristas ve en la negativa de Cristian a asumir sus responsabilidades como príncipe heredero un atisbo de liberalismo. Eso le reprocha a Honorio Maura el crítico de *El Siglo Futuro* que vuelve, como en las críticas de las obras anteriores, a hacer gala de su intransigencia hacia cualquier manifestación de modernidad. Tras negar el contenido político de la obra, el comentarista afirma que “este príncipe piensa en liberal y por eso renuncia derechos y se desentiende de deberes”.⁸⁴⁹ El crítico, que en esta ocasión no desaconseja la asistencia al teatro, recoge el parecer de algunos de los asistentes a la representación:

Se comentaba en los entreactos por los espectadores que tuvo a noche la comedia de don Honorio Maura (...), que si esta comedia se estrena en el primer trimestre del año 31, se le hubieran achacado tendencias republicanas, principalmente por las respuestas que el protagonista da a los razonamientos que le hacen sus padres, y por la negativa a aceptar la corona cuando su padre muere, dejando que el ofrecimiento pueda aceptarlo otro, porque el está bien hallado con la vida tranquila, independiente sin preocupaciones y sin responsabilidades inherentes al trono.⁸⁵⁰

Un planteamiento similar pero con otras conclusiones y desde otro ángulo político lo podemos encontrar en la crítica de Arturo Mori para *El Liberal*. Piensa este que la obra nada tiene que ver con la ideología del autor que buscaba con ella nuevos bríos para no perder a una parte del público. Por ello, sin faltar a las claves de su estilo, hace una comedia con atributos que fácilmente pueden gustar a todo el mundo y se aleja de su tono habitual. Con seguridad se refiere Arturo Mori a los chistes antirrepublicanos que inundan las comedias del autor y que no se encuentran en esta. Es probable que se refiera también a la moral conservadora e incluso reaccionaria que se desprende de sus obras y que, aunque Arturo Mori y el resto de los críticos no hayan sabido verlo, exhala esta también:

Cuando se empieza a tener un estilo y a dar al teatro un tono personal, las complicaciones tendenciosas sientan maliciosamente, porque alejan del autor una parte del público, acaso la más adicta. En cambio, la sátira indefinida, el desenfado intencional, la libertad psicológica, ¡son unos recursos tan admirables y tan prácticos! Honorio Maura ha pensado que la fidelidad se la debe principalmente a su estilo. El teatro no pide más, ni hay que darle más. Luego, en la vida política, cada uno hace lo que mejor le parece.⁸⁵¹

Para el crítico de *El Liberal*, el autor ha tratado de construir un protagonista de

849 UN ESPECTADOR SENCILLO, “Victoria:....”, op. cit.

850 Ibidem.

851 MORI, Arturo, “Victoria: ...”, op. cit.

amplio espectro, capaz de gustar a todo el mundo, pero que no pudo colmar las expectativas de aquellos que asistieron al teatro pensando “que iban a consolarse de sus cuitas tradicionalistas” ni de los que “iban a protestar de las supuestas evocaciones borbónicas”.⁸⁵² Según el crítico, los elementos liberal y sentimental fueron las bazas que Honorio Maura utilizó para ese cometido:

se toma a un príncipe heredero, se le hace liberal, se le imprime toda la simpatía que hace falta en la escena para que el público le tome cariño al personaje y crea todo lo que dice, se le enamora y se le casa (...) con una americanita que él ha elegido, para no acordarse más de tronos ni de quien los fundó. (...)

Pero no contento el autor, se ensaña donosamente con príncipes y reyes, acepta con elegancia el hecho actual del mundo.⁸⁵³

En un tono mucho más irónico, el crítico de la revista *¡Tarari!*, especializada en espectáculos y dotada de un enfoque festivo y humorístico, piensa algo parecido a lo planteado en *El Liberal*:

Maura (...) se limita a decirnos (...) que cuando un pueblo prescinde de un régimen monárquico hace dos grandes bienes: el de libertarse a si mismo de la tiranía de un régimen, y el de libertar al pobre monarca (...) podemos decir que Honorio Maura nos presenta una bella estampa para que quedemos convencidos de que (...) el más favorecido fue el desterrado.⁸⁵⁴

Ironías aparte, el planteamiento de Arturo Mori es interesante porque razona lo que otros críticos aducen sin explicar: que Honorio Maura, en contra de lo que se rumoreaba, había escrito una comedia “blanca” o “banal”; un argumento de opereta, como coinciden en afirmar la mayoría de ellos.⁸⁵⁵ Los que se muestran más partidarios del autor, los críticos de la prensa monárquica, destacan la falta de intención política, la viveza de los diálogos, especialidad de Maura, y coinciden en la sencillez y en la falta de artificios del argumento.

852 Ibidem.

853 Ibidem.

854 M.A., “El estreno del teatro Victoria”, *¡Tarari!*, 27 de abril de 1933

855 La comparación del argumento y el motivo de la comedia de Maura con la opereta aparece en muchas de las críticas. Se detectan grandes dosis de ironía en el comentario de Victorino Tamayo que opina que el príncipe de Maura es semejante a un príncipe de opereta vienesa y que “La cosa sería realmente perfecta si el Sr. Vico, que es un excelentísimo actor, fuera al mismo tiempo un discreto tenor, que de cuando en cuando, se arrancara con una romanza, por un dúo, por un numerito coreado. (TAMAYO, Victorino, “En el Victoria «El príncipe que todo lo aprendió en la vida» Comedia en un prólogo y cuatro actos del Señor Maura (D. Honorio)”, *La Voz*, 22 de abril de 1933, pag. 5) Comentarios similares, aunque no tan irónicos, los podemos encontrar en las críticas de Arturo Mori en *El Liberal* o Fernández Almagro en *El Sol* que recuerda que el argumento de reyes en el exilio fue común en operetas vienesas. (MORI, Arturo, “Victoria: ...”, op. cit. Y FERNÁNDEZ ALMAGRO, M, “Estreno de la comedia en un prólogo y cuatro actos de Honorio Maura «El príncipe que todo lo aprendió en la vida»” *El Sol*, 22 de abril de 1933, pag. 5.) También el crítico de *El siglo futuro* opina que la comedia de Maura es “rica en elementos para la película o para la opereta.” (UN ESPECTADOR SENCILLO, “Victoria:....”, op. cit.)

Los críticos más hostiles que, en general, escriben en la prensa republicana, argumentan que no se puede encontrar intención política en una obra banal e insulsa aunque valoran positivamente el ingenio del autor para los diálogos y la interpretación de los actores.

Ningún crítico supo leer el verdadero mensaje de la obra ni percibir a quien iba dirigido. Quien más se acerca es Arturo Mori que advierte que Maura ha cambiado ligeramente su tono habitual, introduciendo elementos liberales para atraer a una parte del público. Mori lo interpreta como una estratagema del autor para no encasillarse teatralmente, poder seguir estrenando con éxito y mantener la actividad escénica al margen de su militancia. Aunque el crítico de *El Liberal* no carece de razón en su análisis, creo que Honorio Maura perseguía otros propósitos que nada tenían que ver con los de su éxito como dramaturgo. Como Joaquín Calvo Sotelo pero, sobre todo, como Felipe Sassone, Honorio Maura vistió a su personaje con el disfraz del liberalismo para que la obra creara un interés incluso en aquellos que se encontraban más alejados de su universo ideológico y poder hacer llegar así su mensaje a los que, como su propio hermano, habían contribuido a derribar un trono con una revolución. La lección que trata de transmitir, que la ruptura de la monarquía produce daños irreparables en las estructuras jerárquicas y en las tradiciones que pueden ser irreversibles y dañinas para una nación, está sobre todo destinada a aquellos que contribuyeron a esa ruptura. El prólogo ya anuncia unas intenciones que luego se amplificarán en la obra.

El resultado fue semejante para las obras de Sassone, Calvo Sotelo y Maura. Sus creaciones no tuvieron la recepción que ellos esperaban o, al menos, no plenamente. Los matices liberales despistan al público monárquico que, a causa de la personalidad o la trayectoria de los autores, espera un alegato político. Por su parte, los críticos republicanos no saben leer tampoco un mensaje que aparece camuflado por el desarrollo de la obra y por las propias declaraciones de los autores que habían negado, una y otra vez, sus intenciones políticas.

4. LA RECEPCIÓN DE *EL DIVINO IMPACIENTE*

Como ya se ha comentado en otras ocasiones, el estreno de *El divino impaciente* marcó un hito en la recepción del teatro político en la España de los años treinta. Hasta septiembre de 1933, las obras de contenido político tanto las relacionadas con la monarquía, objeto de este trabajo, como otras creaciones de temática y tono variados con diversos matices antirrepublicanos, habían tenido un éxito moderado y una pequeña o nula trascendencia posterior. La influencia de estas obras terminaba cuando se retiraban de la cartelera. El primer drama de José María Pemán rompió con esa dinámica no solo por su éxito y su reconocida significación monárquica, sino también porque su fórmula teatral – teatro histórico en verso– se convirtió en un vehículo seguro para el propio Pemán y otros autores de derecha. Las obras teatrales de temática histórica y versificación áurea se revelaron como artefactos óptimos para la propaganda. En estas creaciones ya no cabía la ambigüedad que hemos visto al analizar la recepción de las obras de Felipe Sassone y Honorio Maura, estrenadas con anterioridad y la creación de Joaquín Calvo Sotelo, que se estrenará meses más tarde pero que había sido concebida mucho antes.

Al día siguiente del estreno de *El divino impaciente* en Madrid, las críticas se mostraron discretas al valorar su contenido ideológico. Periódicos republicanos como *El Liberal* o *La Voz* destacaron que el autor había dicho la verdad sobre la ausencia de polémica política de su obra en la autocrítica publicada el día anterior. Otros, como *El Sol* o *La libertad*, se limitaron a comentar los aspectos dramáticos y literarios de la obra sin hacer referencia a otro tipo de asuntos. Resulta llamativo que el crítico de *El Liberal*, Arturo Mori, que dedicará a Pemán los más duros reproches por la intención política de los otros dos dramas, se muestra muy elocuente al destacar la total ausencia de ideología en *El Divino Impaciente*:

Desde luego «El divino impaciente» no tiene lado, resquicio ni recoveco político. El público que fue con la intención malévola de aprovechar la ocasión en beneficio de algún arcaísmo de los que ahora vuelven a usarse, quedó enteramente defraudado. En «El divino impaciente» no hay más que pulcra y sonora literatura (...).⁸⁵⁶

Algunos críticos como los de *Ahora* y *Luz* admiten sutilmente cierto contenido ideológico pero, como indica el crítico de *Luz*, expuesto por el autor “sin ánimo de batalla

856 MORI, Arturo, “Anoche en el Beatriz”, *El Liberal*, Madrid, 28 de septiembre de 1933. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 7-2, 1933-1935.

ni de mitin”⁸⁵⁷.

Los periódicos de ideología monárquica y católica, aunque prestan más atención a cuestiones literarias y teatrales, insinúan, siempre sin estridencias, cierta relación del contenido de la obra con los acontecimientos del presente; así por ejemplo, el crítico de *El Debate* comenta:

Toda esta suma de verdades dan a la obra su carácter de drama histórico, que se sobrepone a todo carácter que se le quiera suponer. Historicidad, que no se opone a la intervención de la fantasía, que da vida y valor actual a hechos pasados y que permite la pintura de incidentes que prestan nuevo interés y variedad a la obra y que son causa de reacciones de la psicología del tipo central, y que son causa de verdad.⁸⁵⁸

Algo parecido sugiere también Floridor, el crítico de *ABC*:

La emoción en *El Divino Impaciente*, (...) se apoya en una concepción cristiana popular, que subsiste quizá más enervada por razones bien conocidas, que hace vibrar las almas en un lugar esencialmente profano, como el teatro, y volver con el pensamiento a los orígenes cristianos.⁸⁵⁹

La crítica de *La Época*, periódico de marcada tendencia alfonsina, remarca, más que las anteriores, los contenidos ideológicos pero enmascarándolos en la interpretación histórica del pensamiento tradicionalista. Firmada por Luis Araujo Costa, colaborador de *Acción Española*, la crítica hace una defensa de la Compañía de Jesús como uno de los mejores frutos que había dado la nación española en el siglo XVI. El tono y el contenido coinciden por entero con las ideas de Pemán. No hay ninguna alusión explícita a la política secularizadora contemporánea pero el alegato en defensa de la Compañía es lo suficientemente claro como para que espectadores, de uno y otro signo, puedan interpretarlo:

La cultura y el espíritu hicieron entonces (en el siglo XVI) españoles y hasta la misma fe católica, sin perder un solo instante su distintivo de universal, tuvo cierto tinte hispánico patente en la lucha contra la Reforma, en la Compañía de Jesús y en el Concilio de Trento. La Compañía ha sido una de las glorias de España. Llegarse a ella para conocerla, y una vez conocida venerarla, es acto que se marcará siempre con sello nacional.⁸⁶⁰

857 A.D.H., (crítica de *El Divino Impaciente*) *Ahora*, 28 de septiembre de 1933, incluida en GONZÁLEZ, Luis M., op. cit., pp.384-385 y CHABÁS, Juan “El Divino Impaciente en el Teatro Beatriz”, *Luz*, Madrid, 28 de septiembre de 1933, pag. 9

858 DE LA CUEVA, Jorge (crítica de *El Divino Impaciente*), *El Debate*, Madrid, 28 de setiembre de 1933, incluida en GONZÁLEZ, Luis M. op. cit., pag. 385

859 FLORIDOR, (crítica de *El Divino Impaciente*), *ABC*, Madrid, 28 de septiembre de 1933, incluida en GONZÁLEZ, Luis M. *El teatro...*, op. cit., pag. 383

860 ARAUJO-COSTA, Luis, “Estreno del poema dramático de José María Pemán «El Divino Impaciente»”, *La Época*, Madrid, 28 de setiembre de 1933, pag. 1

El crítico del republicano *Heraldo de Madrid* no puede evitar aludir al carácter ideológico de la obra y a las intenciones del autor. Para ello empleará un tono algo menos discreto que los otros periódicos de izquierdas pero el hecho de que este asunto reciba menor atención que los aspectos escénicos le resta relevancia:

(...) la cultura de Pemán es sólida y su pensamiento parece suficientemente adiestrado en el arte polémico conveniente a las obras teatrales de catequesis –como es en el fondo, sutilmente velado «El Divino Impaciente»–, si bien aquel saber y aquella dialéctica aparezcan lastrados por la limitación de una disciplina mental trasnochadamente escolástica.⁸⁶¹

A pesar de estas alusiones a los contenidos políticos, más o menos moderadas y siempre breves, casi todos los críticos se centraron más en los aspectos estilísticos y dramáticos. Al margen de filiaciones ideológicas, la obra fue emparentada con el teatro del Siglo de Oro por su versificación y su temática. Algunos críticos le achacaron falta de dramatismo mientras otros alabaron su alto contenido dramático. Lo mismo ocurrió con las opiniones sobre la versificación, el dinamismo, la ausencia o presencia de trama y otros aspectos literarios y escénicos. Solo dos de las críticas del estreno emparentan explícita y ampliamente el contenido de la obra con la situación política: la de *El siglo Futuro* y la de *El Socialista*.

El crítico de *El Siglo Futuro* concede un mayor espacio a reseñar los propósitos propagandistas de la obra que analizar sus aspectos teatrales. Las referencias al momento político y a la intencionalidad del autor no pueden ser más claras:

Y al faltar esa unidad (dramática), queda reducida la obra, (...) a una serie de estampas, muy bonitas escenográficamente, muy bien rimadas poéticamente y muy bien acogidas en estos momentos en que el público ansía desagraviar todo lo que ha sido agraviado por la persecución actual revolucionaria.

No es que la obra sea un mitin. En eso tenía razón el autocrítico; pero, desde luego, en otras circunstancias, a pesar de sus innegables méritos literarios (...) el público hubiera dado pruebas de cansancio ante tanta consideración espiritual y ascética (...).

No fue así porque (...) el público está sediento de esas consideraciones espirituales y ascéticas, y el autor, el ilustre Pemán, concededor de las muchedumbres y a tono con el momento, ha servido estas ansias ampliamente (...). Las ovaciones de anoche a Pemán fueron justísimas (...)

Y con ese entusiasmo (...) creíamos ver reconciliado con la verdad y la justicia aquel mismo escenario en el que se representó, al advenimiento de este régimen anticristiano, la adaptación escénica del libelo contra los jesuitas titulado AMDG, y desagraviada la

861 G. OLMEDILLA, Juan., “Se estrenó el poema dramático «El Divino Impaciente», de José María Pemán, por la compañía de Ricardo Calvo y Alfonso Muñoz que alcanzaron gran éxito”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 28 de setiembre de 1933, pag. 5

Al contrario de lo que ocurre con el periódico tradicionalista, en la crítica de *El Socialista* existe un equilibrio entre el espacio dedicado a jugar los aspectos escénicos y el dedicado a valorar las intenciones del autor. El crítico, reconociendo méritos literarios en *El Divino Impaciente*, no cree que haya una total sinceridad en el dramaturgo cuando en la autocrítica intenta desligar su obra de todo contenido político. En este sentido afirma que “aunque lo niegue, el señor Pemán ha puesto en su obra otra pasión que la meramente artística.”⁸⁶³ A pesar de esto, reconoce que la obra no puede compararse a otro teatro de derechas cuya “chabacanería se enloda con sus regodeos y pretende herir con su propia abyección.”⁸⁶⁴ La acusación de utilizar la obra con fines propagandísticos recae, en este caso, más en la escenografía que en el propio autor. Reprocha el crítico a la empresa teatral, responsable del montaje de la obra, que “se le ocurrió instalar en las luces de la batería del proscenio lámparas rojas y amarillas, que proyectaban sobre el telón los colores monárquicos.”⁸⁶⁵ La acusaba así de ser la primera en incumplir lo que se solicitaba en el programa de mano que, haciéndose eco de la autocrítica de Pemán, rogaba al público que se abstuviera “de toda manifestación fuera de las normas con que es juzgada una obra «dentro del área del arte.»”⁸⁶⁶

Podemos decir, en suma, que, con la excepción de *El Heraldo de Madrid* y *El Socialista*, éste último enfocando su valoración ideológica más hacia la puesta en escena que hacia el contenido de la obra, casi todos los periódicos de tendencia izquierdista o republicana quieren ver en el primer drama de Pemán una obra ajena a la realidad política del momento; si acaso sutilmente revestida de cierto contenido ideológico pero vertido con elegancia y sin intenciones “mitinescas”. Los periódicos de derechas, a excepción de *El Siglo Futuro*, aun centrando el grueso de la crítica en las cuestiones religiosas o artísticas, tienen un matiz más cercano a la conexión de la obra con la actualidad política. Desde la leve sugerencia de *ABC* y de *El Debate* hasta la manifiesta declaración de *El Siglo Futuro*, pasando por la afirmación velada de *La Época*, los críticos de estos periódicos no pierden de vista la idea de desagravio que les sugiere el drama de Pemán.

862L, “El Divino Impaciente de José María Pemán”, *El siglo Futuro*, Madrid, 28 de septiembre de 1933, pag. 3

863 ANÓNIMO, (Crítica del estreno de *El Divino Impaciente*), *El Socialista*, 28 de setiembre de 1933, incluida en GONZÁLEZ, Luis M., *El teatro...*, op. cit., pag. 386

864 Ibidem.

865 Ibidem.

866 “Programa de mano del estreno de *El Divino Impaciente* en el Teatro Beatriz”. *Libretas de recortes*. ACP. N° 7-2 1933-1935.

Esta actitud de la crítica, tendente a la moderación en la valoración ideológica de *El Divino Impaciente*, va ir cambiando radicalmente a medida que pase el tiempo y la obra consolide su éxito. Sólo unos meses más tarde, el estreno en Barcelona el 6 de diciembre de 1933 suscita comentarios en toda la prensa ligando explícitamente la obra a los acontecimientos políticos. Así por ejemplo, *Renovación*, cercano al Partido Republicano Radical, calificará la obra de “mitin jesuítico”⁸⁶⁷ y el crítico del también republicano *El Diluvio* dirá que “esta obra es un desacierto y muy lejana del ambiente y del sentir que, por fortuna, domina en la inmensa mayoría de nuestro pueblo”⁸⁶⁸. Por el contrario, *El Correo Catalán*, de inspiración tradicionalista, destacará los valores religiosos del drama en un momento en que resurge “el sarampión del laicismo”⁸⁶⁹ y para *El Noticiero Universal* de ideología monárquica:

La obra no obedece a tendencia política alguna; sus propósitos se extienden más allá (...) para influir en el corazón de la sociedad. (...) La obra ha sido inspirada a José M^a Pemán por el amargo espectáculo que ofrece especialmente la sociedad española (...) ⁸⁷⁰

Como podemos observar, el tono de las críticas ya no es el mismo de unos meses antes y, a partir de este momento, será difícil encontrar un comentario sobre la obra que no diga explícitamente o considere de forma implícita el sentido político de la misma.

Las críticas en los periódicos de provincias, que van apareciendo conforme se producen los estrenos en las distintas capitales, valoran la obra según su ideología que, en ocasiones, va más allá de las posiciones republicanas o monárquicas, como ocurre con la crítica publicada en *El Día* de San Sebastián, el 17 de febrero de 1934. En esta ocasión el comentarista interpreta *El Divino Impaciente* en clave nacionalista y cree ver en ella, “a pesar seguramente del propósito de Pemán, una intensa vibración de unidad vasquista”⁸⁷¹, patente en el prólogo y el primer acto, en los que aparecen juntos Ignacio de Loyola y Francisco Javier:

En el Colegio de Paris (...) Francisco Javier es el estudiante que se distingue, que se aparta,

867 Anónimo, “Cuando los cómicos se visten de santos”, *Renovación*, Barcelona, 9 de diciembre de 1933.

Libretas de Recortes. ACP. N° 6-2, 1934

868 LARA, (crítica a *El Divino Impaciente*), *El Diluvio*, Barcelona, 9 de diciembre de 1933. Libreta de Recortes. ACP N° 6-2, 1934

869 JUNYENT, Jose Marí, (crítica a *El Divino Impaciente*), *El Correo Catalán*, Barcelona, 9 de diciembre de 1933. *Libretas de Recortes*. ACP. N° 6-2, 1934

870 BERNAT Y DURÁN, (crítica al estreno de *El Divino Impaciente*), *El Noticiero Universal*, Barcelona 8 de diciembre de 1933. *Libretas de recortes*. ACP. N° 6-2, 1934.

871 L., “Vibración de unidad vasquista. En el prólogo y primer acto de «El Divino Impaciente»” *El Día*, San Sebastian, 17 de febrero de 1934, pag. 3

que se distancia de la manera de vivir y de ser de sus compañeros de estudio. Se siente fuertemente atraído y pronto se identifica con su hermano de raza Iñaki (sic) de Loyola. (...) Ambos se entienden. El uno, Iñaki, captando cuanto de orden espiritual sorprendente fluye del alma titánica del navarro. El otro, Xabier (sic), sintiéndose subyugado por la superioridad reflexiva, por la dialéctica rotunda (...) del guipuzcoano (...). Los dos son exponentes insignes de las características de una misma raza.⁸⁷²

El Divino Impaciente será motivo de polémica a lo largo de 1934. Periódicos de todas las tendencias seguirán publicando artículos sobre el drama en los que el tema no será las características escénicas o literarias de la obra, sino su valoración política, de la que ya nadie dudaba. Pero ¿por qué se produjo ese cambio en la percepción de la obra? ¿Qué elementos dieron lugar a que los comentaristas teatrales pasaran de juzgarla como una obra ajena al momento político, si acaso sutilmente ideologizada, como ocurrió el día del estreno, a valorarla como un mitin o a relacionarla directamente con la realidad política?

Se ha comentado en otras ocasiones que las críticas de estreno tienen, por definición, cierta parcialidad derivada de la inmediatez en la que son emitidas. El crítico tenía poco tiempo para la elaboración que debía hacerse desde la finalización del espectáculo hasta el cierre de la edición en el periódico. Según Luis M. González, esa inmediatez resta valor al comentario porque a su autor no le queda tiempo para la reflexión.⁸⁷³ Por ello, las críticas de estreno reflejan más los aspectos relacionados con el impacto psicológico de la obra, del que hablábamos al valorar el papel de la crítica como instrumento de análisis, que las implicaciones sociales e ideológicas de la misma. Estas seguramente no estuvieron ausentes en el momento de esa primera valoración de *El Divino Impaciente*, pero hubieran requerido un mayor tiempo de maduración para ser plasmadas en su plenitud. Hay que tener en cuenta también que, aunque Pemán era conocido en los ambientes políticos e intelectuales por su obra literaria y política, los críticos no tenían referencias del autor como dramaturgo porque *El Divino Impaciente* era su primera incursión en el teatro. Igualmente, estos, a la hora de escribir sus comentarios, debieron de tener en consideración la autocrítica de la obra publicada en *ABC* el día del estreno. Como se ha dicho, en ella Pemán despojaba a la obra de cualquier intencionalidad política y pedía que fuera juzgada solo desde el punto de vista artístico.

Además de estas consideraciones, creo que otros dos hechos, que actuaron en combinación, suscitaron una gran cantidad de artículos periodísticos sobre el primer drama

872 Ibidem.

873 GONZÁLEZ, Luis M., op. cit., pp. 18-19

de Pemán y posibilitaron ese radical cambio de parecer en los comentaristas teatrales en tan solo unas semanas. Nos referimos al enorme éxito de la obra y a la tensión de la vida política. La clara conexión de *El Divino Impaciente* con el momento político dejó en un lugar secundario el papel mediador que los críticos del estreno en Madrid hubieran podido ejercer ya que el público apreció de forma espontánea los aspectos reivindicativos de la obra. El éxito no se debió solo a su intencionalidad, sino también a que se representaba en todos los escenarios del país en un momento en el que las derechas acababan de salir vencedoras en las elecciones. La expulsión del poder de las izquierdas y la posibilidad de que la CEDA formara gobierno o participara en los gabinetes radicales produjeron inquietud en la izquierda y mantuvieron en tensión a la derecha. Las representaciones de la obra en unos teatros rebosantes de público derechista que hacían del texto de Pemán un motivo de desagravio contribuyeron a la intranquilidad de la izquierda y fueron interpretadas por la derecha como exhibiciones de fuerza y de reorganización.

A partir de un determinado momento, la gran cantidad de artículos que *El Divino Impaciente* suscita en la prensa de todo el espectro político tendrán como tema central no la obra en sí misma, sino su éxito. Los comentaristas de izquierda no dudarán en interpretar la gran aceptación de *El Divino Impaciente* como un acto propagandístico de las derechas susceptible de dar réditos políticos. Algunos artículos vincularán explícitamente la obra con Renovación Española:

El Divino Impaciente” no es una obra católica. Es –sí– una obra de circunstancias, destinada a obtener el aplauso incondicional, concedido de antemano, de los católicos al uso, y también la reprobación incondicional, y así mismo anterior, de los anticatólicos al uso. Gracias a estas dos disposiciones de espíritu, el señor Pemán se ha hecho popular y obtiene una ganancia económica –y quizá política– sin duda considerable.⁸⁷⁴

(...) Cuando se estrenó consignamos todos que el poeta había quedado bien. Pero ya sospechábamos lo que había en la obra de propaganda antiliberal y reaccionaria contra la República. Esta discreción, forjada por el respeto a la literatura, la agradeció Pemán, especialmente a los críticos de los periódicos republicanos. Pero la empresa tomo vuelo, y lo que era un buen acontecimiento literario y tradicionalista, se convirtió en una propaganda de Renovación Española. Ya no se juzgaba al autor, se adulaba al diputado. Ya no interesaba la obra, interesaba el acto. (...) ⁸⁷⁵

En otras ocasiones la izquierda constatará el triunfalismo de la derecha y hará un llamamiento a la movilización teatral de la izquierda para la realización de obras en las que

874 VENERO, Maximiano G., “Escenarios donostiarras” *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 16 de febrero de 1934. *Libretas de recortes*. ACP.Nº 6-2, 1934

875 Anónimo, “La generosidad de la República”, *El Liberal*, Madrid, 16 de junio de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 6-1, 1934

el contenido político se anteponga a la calidad, aludiendo indirectamente a la, para muchos críticos de la izquierda, dudosa calidad del drama de Pemán:

La ola tradicionalista y creyente se ha levantado crespando barriendo las nuevas ideas y los actos sicalípticos de los escenarios. Ya tenemos un teatro A.M.D.G. En las salas de los teatros ya no hay perfume. Se huele a sudor y a naftalina.(...)

El teatro de lucha iba a la exaltación a la petición de pan, de igualdad, de amor y respeto por los que trabajan... El teatro de los santos promete la paz en el más allá, entre escenas de milagrería barata (...)

Hoy, vestirse de santo es tener un seguro de vida, pan y casa para largos meses. Si el autor de *El Divino Impaciente* autorizase la representación sin exclusivas, se solucionaría instantáneamente la crisis del teatro. No quedaría ni un actor sin trabajo... Hemos de reaccionar contra la reacción. Al impudor simoníaco de los autores de moda, oponer las ideas y las pasiones de hoy llamar a los autores y despertarles. No está tan lejos Galdós. (...) Y hacer un teatro de izquierdas. Con ideas de izquierda. Con ambiente de izquierda, sin exigir que sea modelo de literatura.⁸⁷⁶

Como puede verse en las siguientes citas, los comentaristas de derechas, con un tono visiblemente triunfante, harán hincapié en los aspectos vindicativos de la obra:

Sin negar los méritos indiscutibles (...) afirmo sin temor a ser desmentido que gran parte del éxito rotundo y pocas veces igualado que alcanzó *El Divino Impaciente* se debe al panegírico que allí palpita, de la ínclita Compañía de Jesús.⁸⁷⁷

Contra lo que algunos sostienen «*El Divino Impaciente*» es una tragedia política y mundana, auto teológico, representación de conceptos. No hay en él sombra de farsa ni misterio (...) Se mira la confusión de anécdotas pero se vislumbra, al través las categorías y los símbolos. De ahí su naturaleza política, de alta y anchísima política. Aun cuando él lo niegue, el poeta andaluz ha rozado con su flecha, la cuerda tensa, la tirante altura del momento.⁸⁷⁸

Otros testimonios no periodísticos corroboran la lectura reivindicativa que la derecha hizo de *El Divino Impaciente*. El autor recibió multitud de cartas en las que se le agradecía la valentía de levantar la voz contra lo que consideraban una injusticia hacia la Compañía de Jesús. Muchas de estas misivas destacaban el gran poder movilizador de la obra teatral con “más capacidad de acción que un sermón”.⁸⁷⁹ A juzgar por el tono de las cartas, el drama debió de desatar una gran carga emocional en aquellos que se habían sentido consternados con la llegada de la República. Por ejemplo, un corresponsal muestra

876 AMICHATIS, “El cirio y la tea”, *Renovación*, Barcelona, 25 de febrero de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 6-2, 1934

877 RUANO, José M^a, “La Compañía de Jesús disuelta en España por las Cortes Constituyentes” *Hoy*, Badajoz, 27 de diciembre de 1933. *Libretas de recortes*. ACP, Nº 6-2, 1934

878 CLAVER SERRANO, José M^a, “La alegre tragedia del Divino Impaciente”, *El Noticiero*, Zaragoza, 30 de enero de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 6-2, 1934.

879 “Carta de Enrique Herrera a José M^a Pemán”, Madrid, 25 de noviembre de 1933. *Correspondencia* (1846-1945) ACP. Caja 65/2

su agradecimiento a Pemán por “la felicidad que su Divino Impaciente ha traído a esta pobre alma tan amargada y sombría desde el 14 de abril de tan infausta memoria”.⁸⁸⁰

Resulta significativo el hecho de que miembros del clero le escribieran cartas al autor en agradecimiento por la obra. Una de ellas en particular, remitida por un grupo de jesuitas españoles que habían fijado su residencia en Bélgica tras la disolución de la Orden en España, puede servir de ejemplo de la recepción que de la obra hicieron los miembros de la Compañía de Jesús, a cuya defensa iba destinada:

Aunque no representemos aquí sino un escaso grupo de esos perseguidos jesuitas, que Vd. viene a desagrar con el «*Divino Impaciente*» no podemos menos de estarle agradecidísimos, ya que con su obra ha levantado Vd. las dos principales figuras de nuestra compañía de un golpe y valientemente a las alturas de la poesía dramática.⁸⁸¹

Otro testimonio no periodístico de la recepción de *El Divino Impaciente* es el dejado por Alejandro Corniero, por aquel entonces joven militante falangista. El fragmento es importante porque nos da datos sobre la reacción entusiasta del público durante las representaciones y nos transmite un punto de vista sobre Pemán como luchador valiente por la causa de la religión y la monarquía que, con seguridad, era reflejo de la opinión generalizada que de él tenía la militancia derechista:

Antes de la cena familiar de Nochevieja (...) los padres se han ido a ver «El Divino Impaciente», una obra de Pemán, que lleva en el Beatriz ya no sé cuantos meses y es la biografía misionera de San Francisco Javier. Dentro del ambiente anti-religioso que está implantando la República, «El Divino Impaciente» ha venido a constituir como un escenario simbólico ante el cual diariamente van a desahogarse muchos de los que reaccionan contra las medidas gubernamentales anti-Iglesia, contra el «España ha dejado de ser católica». El público se enfervoriza oyendo a San Ignacio y San Francisco Javier dialogar y se entusiasma con los versos brillantes de Pemán, un personaje de indudable valía que no se recata en enarbolar su monarquismo y de prodigar en los mítines una oratoria que es (...) no menos brillante y efectista que sus versos. Hay días en los que al final el entusiasmo se desborda y se oyen gritos de «¡Viva España católica!» y así.⁸⁸²

Como conclusión se puede afirmar que la recepción de *El Divino Impaciente* tuvo, desde el punto de vista ideológico, dos fases. Los días más cercanos al estreno en Madrid, la visión de la crítica, muy ponderada, no constató a penas la intencionalidad política de la obra. Por el contrario, el público, tanto espectadores como lectores, captó de forma espontánea el mensaje de protesta contra las políticas secularizadoras del primer bienio que

880 “Carta de A. Torrejoncillo a José M^a Pemán”, 15 de noviembre de 1933. *Correspondencia* (1846-1945) ACP. Caja 65/2

881 “Carta de Vicente Martínez a José M^a Pemán”, Collège Saint-Stanislas, Chevetogne (Bélgica), 20 de noviembre de 1933. *Correspondencia* (1846-1945) ACP. Caja 65/2

882 Citado por FERRER HORTET, E., op. cit., pag. 123

el drama encerraba. Podríamos decir que, en esta primera fase, el público, al interpretar el drama, no tuvo en cuenta el papel del crítico como creador de opinión. En una segunda fase, cuando el enorme éxito de la obra era innegable, la crítica comenzó a constatar su intencionalidad política. A partir de entonces, las representaciones de *El Divino Impaciente* fueron para la izquierda episodios de propaganda política y para la derecha actos de desagravio en los que expresaban su euforia por el reciente triunfo electoral.

La comparación de la acogida del primer drama de Pemán con la acogida de las tres obras analizadas hasta aquí reafirma la idea de que no siempre la intencionalidad del autor, tomado como sujeto transindividual, coincide con la recepción de su creación. El mensaje político que transporta la obra teatral no llega a su destino en todas las ocasiones y, si lo hace, no es siempre con la misma intensidad. Las obras de Sassone y Calvo Sotelo se dirigían a aquellos que la derecha había considerado culpables del cambio de régimen por su actitud de relajó o irresponsabilidad ante la crisis de la monarquía. La obra de Maura tenía el mismo sentido con el añadido de que se encontraba cargada de un mensaje doctrinal. Las tres obras tuvieron un éxito escaso o moderado y, además, la crítica no supo interpretar el mensaje de los autores en toda su plenitud. Ambos factores coadyuvaron a que las obras no cuajaran como elementos de propaganda política.

El divino impaciente nos muestra la cara opuesta. La intención política y movilizadora de la obra llegó a un público que la interpretó como su autor la había concebido: un reto a las políticas secularizadoras del primer bienio y una demostración de fuerza de la derecha ante el próximo proceso electoral. Es claro que el éxito favoreció esa coincidencia entre instancia receptora y creadora.

Otras conclusiones que se pueden extraer de la comparación de las obras se relacionan con los factores del éxito. Lo que provocó el triunfo de la obra de Pemán no fue solo el momento político. La comedia de Maura, estrenada tan solo unos pocos meses antes, cuando ya las derechas comenzaban a organizarse y las izquierdas daban muestras de agotamiento, fue recibida como una comedia más que, incluso, había defraudado a quienes se acercaron al teatro con la curiosidad de ver una defensa de Alfonso XIII. Lo mismo podríamos decir de la comedia de Sassone, estrenada poco más de dos meses después del 14 de abril, o de la de Calvo Sotelo que habla de una revolución y de la inconveniencia de utilizar la violencia al poco tiempo de producirse los acontecimientos de octubre de 1934. Lo que realmente hizo que la obra de Peman llegara al público fue el vehículo estilístico elegido y la claridad en los conceptos políticos utilizados. El drama de Pemán, a diferencia de las otras obras, no contenía ambigüedades destinadas a captar a un

público que se había desviado políticamente de la Monarquía y había cometido el error de acercarse a la República. El público al que iba dirigido *El divino impaciente* no necesitaba hacer examen de conciencia. La obra estaba destinada a los monárquicos convencidos que nunca habían dejado de serlo y a los que la rapidez y el cariz de los acontecimientos de la primavera de 1931 había dejado amedrentados e inactivos. Si lo que el autor pretendía era contribuir a la movilización de los monárquicos o, en un sentido amplio, de la derecha antirrepublicana, *El divino impaciente* lo consiguió con creces.

5. LA RECEPCIÓN DE *CUANDO LAS CORTES DE CÁDIZ*

El enorme éxito de *El Divino Impaciente* y la polémica a la que dio lugar en la prensa posibilitaron que el segundo drama de Pemán fuera recibido con gran expectación. Varios meses antes del estreno periódicos y revistas hacían alusiones a la nueva obra. En dos entrevistas concedidas por el autor a *El Guadalete* –15 de mayo de 1934– y a *Esto* –11 de enero de 1934–⁸⁸³ este es interrogado sobre el argumento y el posible contenido político de su segunda creación para el teatro. *La Época* publica un artículo en marzo del mismo año en el que su autor, Salvador Minguijón, vaticina que la nueva obra “se adentrará en la entraña del pueblo y producirá movimientos encontrados. Será la obra glorificadora de la vieja España”.⁸⁸⁴ El público y la crítica pensaban que la nueva creación sería tan polémica como la primera y el autor no les defraudó.

Lo cierto es que, esta vez, la autocrítica de Pemán no sirvió para que ni los comentaristas teatrales del estreno –de izquierdas o de derechas– ni el público templaran su visión de la obra. La recepción de *El Divino Impaciente* influyó en la de *Cuando las Cortes de Cádiz* de la misma manera que el éxito de aquella animó a Pemán a escribir más teatro de contenido ideológico. Solo las críticas publicadas por *Ahora* y *ABC* al día siguiente del estreno en Madrid hacen una lectura del drama sin alusiones políticas o ideológicas manifestando su acuerdo con la autocrítica del autor. El crítico de *Ahora*, mucho más explícito que el de *ABC*, afirma que:

El autor es fiel esta vez también a sus convicciones literarias, tan sinceramente expresadas antes del estreno. No hay pues motivo para que nadie se sienta decepcionado: ni los que se regodean con la esperanza de asistir al estreno de una obra «de propaganda política» orientada hacia la derecha, ni quienes se prometían la satisfacción de poder expresar su «voto en contra» (...).⁸⁸⁵

En consonancia con la tensión del momento político y con la mayor y más explícita carga ideológica de la obra, los críticos de izquierda utilizarán un tono más exaltado que el que venían utilizando con *El Divino Impaciente*. La mayoría de ellos van a hacer también una valoración negativa de los aspectos teatrales y literarios del drama identificando, esta vez, lo ideológico con lo estético. El crítico de *La Voz*, Victorino Tamayo, dirá que a la

883 ESTÉVEZ-ORTEGA, E., “Pemán el teatro y la política,” *Esto*, 11 de enero de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 6-2, 1934 y Anónimo, “Entrevista a Pemán,” *El Guadalete*, 15 de mayo de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 3-2, 1934-1935

884 MINGUIJÓN, Salvador, “Nuevo drama de Pemán”, *La Época*, Madrid, 21 de marzo de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 6-2, 1934

885 A.D.H., (crítica de *Cuando las Cortes de Cádiz*) *Ahora*, 28 de septiembre de 1934, incluida en GONZÁLEZ, Luis M. op. cit., pag. 388

obra de Pemán “le falta nervio de modernidad” y que “huele a teatro rancio, viejo, apolillado”⁸⁸⁶. Así mismo, el crítico del periódico malagueño *El Popular* dirá que los versos

son de una ramplonería y de un raquitismo poético que da grima. Versos más que jubilados ya por todas las sensibilidades limpias y que no acierta uno a comprender como ruedan todavía por el mundo. Pero, por lo que se ve, aun hay quien se emociona oyendo rimar España con hazaña y chocolate con combate.⁸⁸⁷

Desde el punto de vista ideológico, a Pemán se le reprocha el haber convertido a personalidades históricas que, como Agustín de Argüelles, habían tenido una especial significación en los acontecimientos gaditanos, en personajes oscuros y manipuladores. Los diputados liberales de las Cortes de Cádiz habían sido siempre estimados por el pensamiento liberal como los iniciadores de la democracia en España. Poner en entredicho la labor de las Cortes y hacer representativos de la antiespaña a los que siempre habían sido considerados la quintaesencia del patriotismo le valió a la obra el calificativo de “sectaria”, mientras se afirmaba la óptica reaccionaria del autor.⁸⁸⁸ Otro aspecto ampliamente criticado fue el epílogo, considerado por varios periódicos como un mitin.⁸⁸⁹ En este episodio de la obra, introducido por Pemán como colofón, adquieren un marcado protagonismo las reflexiones del Filósofo Rancio. Pemán intentaba revalorizar con su obra a este autor, valorado muy negativamente por el pensamiento liberal. Algunos críticos no solo ven en el epílogo un manifiesto ideológico, sino un intento de enmascarar los acontecimientos históricos que vinieron después de las Cortes de Cádiz y de la expulsión del invasor:

(...) el señor Pemán tiene que exponer una tesis (...) y vuelve a surgir el filósofo rancio para dar a los espectadores el obligado mitin contra los inductores de muchedumbres que las explotan y las engañan... ¿Para qué ha servido el sacrificio de la «Piconera»? para el medro de alguien, comenta el filósofo, mientras hace de pasada la condenación de las ideas liberales nacidas de la hoguera patriótica de Cádiz ...¿Para qué?... La interrogación queda en el aire...Podría dársele al Sr Pemán la repuesta que él no formula. Para venir a dar por obra de la reacción, en el reinado vergonzoso de Fernando VII y en los insensatos extravíos de la institución monárquica...

886 TAMAYO, Victorino, (Crítica del estreno de *Cuando las Cortes de Cádiz*) en *La Voz*, Madrid, 28 de septiembre de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 19-1, 1934-1939

887 REJANO, J., “«Cuando las Cortes de Cádiz...» episodio dramático de D. José María Pemán”, *El Popular*, Málaga, 12 de enero de 1935. Libreta de recortes. ACP. Nº 19-1, 1934-1939

888 HARO, Eduardo, “Estreno en el Victoria del episodio dramático, en cuatro actos, «Cuando las Cortes de Cádiz...» original de D. José María Pemán”, *La libertad*, Madrid, 28 de septiembre de 1934, pag. 4. y J.G.O., (crítica del estreno de *Cuando las Cortes de Cádiz*) en *Heraldo de Madrid*, 29 de setiembre de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. Nº 19-1, 1934-1939. La crítica completa de Eduardo Haro en *La Libertad* en Anexo 1.5

889 HARO, Eduardo, op. cit.; MORI, Arturo, (Crítica del estreno de *Cuando las Cortes de Cádiz*) en *El Liberal*, Madrid, 28 de septiembre de 1934. Libreta de recortes. ACP. Nº 19-1, 1934-1939; TAMAYO, Victorino. op. cit.

Este punto de vista es también tenido en cuenta por el crítico de *El Socialista* para quién Pemán ha ocultado “entre las bambalinas de la farsa”⁸⁹¹ la presencia de Fernando VII. El dramaturgo es acusado de falsear su tesis y omitir la presencia de quién no era precisamente un modelo a seguir, incluso para los militantes monárquicos. La crítica de *El Socialista* resulta además interesante por exponer, en los días inmediatamente anteriores a los sucesos de octubre del 34, su coincidencia con Pemán en el rechazo al liberalismo, esgrimida, claro está, desde una óptica opuesta. El comentarista teatral refleja, de algún modo, la nueva estrategia del Partido Socialista:

Suscribimos la tesis de Pemán. Podríamos omitir esa coincidencia, escamoteándola por rubores de una afinidad que no nos es grata (...). Coincidimos con Pemán en el ataque al liberalismo, para el cual ha concebido «Cuando las Cortes de Cádiz...» (...) Tiene interés proclamarlo sin ninguna clase de veladuras, porque con ello queda patente la ineficacia de ese tardío esfuerzo que Pemán lleva a cabo apuñalando al liberalismo. Ya no es suya la bandera. Se la ha arrebatado la Historia, aunque él se obstina en clavarla con tanta pujanza como para hacer retroceder la Historia misma. Desde el punto de vista político, «Cuando las Cortes de Cádiz...» es ya teatro clásico, y si ahora está sobre el tapete, con angustia terrible, el problema del liberalismo, ya no es ciertamente porque esta inquietud preocupe a lo que Pemán representa, sino a lo que sentimos nosotros.⁸⁹²

Con motivo del estreno en Cádiz de la segunda obra de Pemán, salió una expedición de la prensa madrileña hacia esa ciudad para cubrir el evento.⁸⁹³ Los integrantes eran, sobre todo, representantes de los periódicos monárquicos y derechistas. Se pensaba que esa primera representación de la obra sería apoteósica ya que, además de ser Cádiz la ciudad del autor, se desarrollaba en ella la trama dramática. Todas las críticas de los periódicos de derechas subrayaron el enorme entusiasmo del público durante esa primera representación. Unos días más tarde, con motivo del estreno en Madrid, la prensa de derechas volverá a hacer la crítica de la obra. Los comentarios volverán a remarcar el entusiasmo y el fervor con el que el público madrileño acogió esta nueva entrega teatral de Pemán. *El Siglo Futuro*, para hacer más ostensible la buena acogida de la obra por todo tipo de público, señaló las diferencias entre el público gaditano, propenso a aplaudir aquello que le resultaba reconocible y familiar y el público de estreno de Madrid, mucho

890 TAMAYO, Victorino, op. cit.

891 CRUZ SALIDO, (Crítica del estreno de *Cuando las Cortes de Cádiz*), *El Socialista*, 28 de setiembre de 1934; incluida en GONZÁLEZ, L.M., *El teatro...*, op. cit., pp. 389-390

892 Ibidem.

893 MONTERO ALONSO, J., “Madrid-Cádiz. Del pueblo del dos de mayo a la ciudad de las Cortes”, *Mundo Gráfico*, 3 de octubre de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. N° 19-1, 1934-1939

más exigente.⁸⁹⁴ Esa misma identificación entre las reacciones de los espectadores gaditanos y el público más “difícil” de Madrid es reseñada también por el crítico de *El Debate*.⁸⁹⁵ Los aspectos dramáticos y literarios de la obra serán evaluados positivamente por toda la prensa de derechas.

Al igual que la prensa republicana, los comentaristas de derechas asumen la intencionalidad política de *Cuando las Cortes de Cádiz* pero, en este caso, las objeciones se tornarán en alabanzas. Desde este punto de vista, el epílogo será valorado como el mejor momento del drama y en el que se constató un mayor entusiasmo del público. *El Siglo Futuro* y *La Época* consideran un gran acierto de Pemán la introducción en la obra de el Filósofo Rancio, protagonista indiscutible del epílogo. Luis Araujo-Costa escribe en *La Época* que Alvarado simboliza en la obra “la razón de España y la razón de la filosofía perenne (...) frente a los desatinos políticos y los errores del pensar filosófico”.⁸⁹⁶ Ambos periódicos reconocían así la contribución de Pemán a rescatar y difundir a los padres del pensamiento tradicionalista español, uno de los objetivos de *Acción Española*.

Por su parte, *El Debate* no menciona, al menos en su crítica del estreno en Madrid, ni el epílogo ni la presencia en la obra de el Filósofo Rancio. Los comentarios son positivos y destacan las ovaciones del público y el potencial de la obra como transmisora de unos valores pero trata de evitar cualquier alusión directa a la ideología que encierra o a sus conexiones con la actualidad política. *El Divino Impaciente* era, desde el punto de vista ideológico, más afín al programa político de la CEDA y de Acción Popular por lo que tenía de defensa de la Compañía de Jesús. Pero el nuevo drama cargaba abiertamente contra el liberalismo y la democracia; ponderar esos aspectos ideológicos hubiera sido incompatible con la estrategia de la CEDA de la que *El Debate* era portavoz y defensor.

Por el contrario, *El Siglo Futuro* afirma las relaciones entre el momento histórico que recrea la obra y la actualidad. El crítico del periódico tradicionalista se lamenta de que el pueblo “hace a veces más caso de los Argüelles de entonces y de los Prietos de ahora que de los frailes a lo Alvarado.”⁸⁹⁷ La revista femenina *Ellas*, vinculada estrechamente con el grupo de Acción Española y de la que Pemán era director literario, hará también en su comentario del drama alusiones al presente. En este caso, la comentarista, Clara Frías, no

894 LAZARO, “Teatro Victoria: «Cuando las Cortes de Cádiz...»”, *El Siglo Futuro*, Madrid, 28 de setiembre de 1934, pag. 3

895 DE LA CUEVA, Jorge (crítica del estreno en Madrid) en *El Debate*, 28 de setiembre de 1934, incluida en GONZÁLEZ, L.M., *El teatro...*, op. cit., pp. 388-389

896 ARAUJO COSTA Luis, “Con éxito indescriptible se ha estrenado el episodio dramático «Cuando las Cortes de Cádiz...» de don José M^a Pemán”, *La Época*, Madrid, 22 de setiembre de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. N^o 19-1, 1934-1939

897 LAZARO. op. cit., pag. 3

trata de identificar la actualidad con el pasado histórico de la obra, sino que destacará los logros reivindicativos del teatro de Pemán. Clara Frías expresa, desde mi punto de vista con gran claridad, cuál fue la recepción de la obra y, en general, del teatro de Pemán para la derecha monárquica:

«Cuando las Cortes de Cádiz...» ha sido (...) para España tradicional y cristiana, amante de sus glorias seculares y carácter peculiar, una esperanza en medio de los pesimismos de la hora presente, que esa virtud y gloria tienen las obras teatrales de José María Pemán, ser reivindicadoras, alentadoras, luminosas...⁸⁹⁸

En conclusión podemos decir que la izquierda interpretó el segundo drama de Pemán como un acto propagandístico. Los críticos republicanos no perdonaron su enorme carga ideológica que arremetía contra los orígenes de la democracia en España y desacralizaba los mitos de liberalismo. Pemán fue acusado de falsear la historia por casi toda la prensa republicana y de izquierdas, incluso por el periódico afín al Partido Socialista cuya ideología no se identificaba, en aquellos momentos, con la mitología liberal. La derecha radicalizada no dudó en interpretar también la obra en clave política resaltando de ella los aspectos más relacionados con la labor doctrinaria de *Acción Española* y emparentando los acontecimientos del Cádiz constitucional con la situación del momento. Las grandes ovaciones y los calurosos aplausos que, según los críticos, recibieron los parlamentos de el Filósofo Rancio son la muestra de que el público que asistía era afín a la ideología de su autor y recibió la obra tal y como lo expresa Clara Frías en el fragmento anterior: como un acto de afirmación ideológica cuyo último fin era servir de desagravio y reivindicación. Los críticos de la derecha más moderada, fundamentalmente el de *El Debate* pero también el de *ABC*, aunque valoran la obra de forma positiva, evitarán cualquier intento de exaltación directa de aquellos valores que pudieran identificar su ideología con la de los monárquicos tradicionalistas.

898 FRÍAS, Clara, "Impresiones del estreno en Madrid" *Ellas*, 30 de setiembre de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. N° 19-1, 1934-1939

6. LA RECEPCIÓN DE *CISNEROS*

Esta vez la autocrítica de *Cisneros*, publicada en las páginas de *ABC* el mismo día del estreno⁸⁹⁹, no pedía que el drama fuera juzgado solo desde el punto de vista artístico, como había ocurrido con las autocríticas de los dos primeros dramas de Pemán. En esta se limita a contar como la obra había sido concebida para el actor Ricardo Calvo y como la figura del cardenal regente le había parecido interesante desde el punto de vista dramático por su aportación a la grandeza de España y, sobre todo, por la complejidad de su carácter.

El contenido del drama hacía casi imposible desligar el presente de la imagen de Cisneros que el autor había construido. Las tres obras de Pemán tienen un claro sentido ideológico y ejemplarizante pero la creciente tensión política y la actitud cada vez más radicalizada de los monárquicos alfonsinos hacían innegable que *Cisneros* fuera un recurso propagandístico. En esta ocasión lo prioritario era la estrategia de Renovación Española, consistente en presionar para buscar una situación transitoria que permitiera liquidar la república democrática y restaurar la monarquía. Por ello, Pemán se propuso que el mensaje de su drama llegara con mayor claridad. La prueba de esto es que en el estreno, finalizada la obra, el autor tuvo que hacer un discurso ante las insistentes ovaciones y aclamaciones del público. En él remarcó la idea de que Cisneros era un modelo de gobernantes. Rebatendo uno de los tópicos de la época, Pemán dijo en aquella ocasión que España no necesitaba hombres nuevos para salvarse, sino “hombres viejos de la talla y la fe de Cisneros”.⁹⁰⁰

Lo cierto es que, esta vez también, tanto la crítica de derechas como la republicana, interpretaron la obra como el autor quería que fuera interpretada. Sólo periódicos como *ABC*, *Ahora* y *El Sol* hicieron una lectura artística sin apenas ninguna alusión política. *ABC* introduce, como todo comentario político, la referencia escueta al contenido del discurso de Pemán.

Los periódicos monárquicos vierten en sus críticas comentarios laudatorios a la figura de Pemán como propagandista. Esto, que ya había ocurrido con parte de la crítica afin tras el estreno de *Cuando las Cortes de Cádiz*, adquiere con motivo del estreno de *Cisneros* un mayor relieve. Alusiones a la labor política del Pemán dramaturgo se pueden

899 PEMÁN, José M^a, “Autocrítica”, *ABC*, 15 de diciembre de 1934, pag. 50

900 CARMONA, Alfredo (crítica de *Cisneros*) *ABC*, Madrid, 16 de diciembre de 1933; incluida en GONZÁLEZ, Luis M., op. cit., pp. 391-392

leer en las críticas del barcelonés *El Noticiero Universal*⁹⁰¹ y de los madrileños *La Época*⁹⁰² y *El Siglo Futuro*. Este último periódico incluye en su número del 17 de diciembre de 1934, además de la crítica del estreno, un artículo especial dedicado a la labor de Pemán del que hemos extraído el siguiente párrafo:

Noble tarea, por tanto, la de ir poniendo blancas claridades, promesas de amaneceres, sobre tan negros horizontes. Bendita labor la de esparcir a voleo, en siembra fecunda, la verdad política. Obra incomparable esta, de divulgación doctrinal e histórica, en la que un hombre admirable ha sabido asociar la amenidad de un estilo sin par, con la profundidad filosófica y el encanto maravillosos de su inspiración poética.⁹⁰³

Todos los periódicos de derechas harán de nuevo una valoración positiva de los aspectos dramáticos y literarios de la obra. Para *La Nación* y para *El Debate*, *Cisneros* es el mejor de los tres dramas de Pemán.⁹⁰⁴ Se ensalzan la versificación y la trama dramática pero, sobre todo, se alude a lo acertado de la reconstrucción biográfica del protagonista con los episodios elegidos por el autor. Con anterioridad se comentó que la elección de esos episodios permitió a Pemán conectar los problemas políticos del drama con la actualidad del momento. Los críticos de la prensa de derechas se hicieron eco de esa conexión pretendida por el autor. Incluso Jorge de la Cueva, el crítico de *El Debate*, que había procurado en el segundo drama no hacer demasiadas alusiones a su contenido ideológico, dirá ahora que el drama “tiene carácter de actualidad, como son de actualidad los remedios que el Cardenal clarividente opone a los males.”⁹⁰⁵ De una manera muy parecida se expresarán los críticos de *La Época*, *El Siglo Futuro* e *Informaciones*; este último dirá:

Como obra política hay que aplaudir sin reservas la oportunidad manifiesta de traer a la memoria de los españoles la magna figura (...) porque en momentos de desorganización y descomposición de la vida española conviene el ejemplo de cuanto puede lograr el ejercicio severo, recto y firme de la autoridad, como una sola mano (...) frena, domina y vence las ambiciones, las intrigas y la fuerza de cuantos se oponen a su obra leal y patriótica (...). La oportunidad política es evidente, y el propósito quedó bien claro en las palabras que el autor pronunció a requerimientos del público cuando el telón cayó (...).⁹⁰⁶

901 ANÓNIMO, (Crítica de *Cisneros*, sin título), *El Noticiero Universal*, Barcelona, 23 de marzo de 1935. *Libretas de recortes*. ACP. N° 6-3. 1934-1935

902 ARAUJO COSTA, Luis, “Estreno del poema dramático en tres actos (...) de José M° Pemán «Cisneros»”, *La Época*, Madrid, 17 de diciembre de 1934, pag. 3

903 MUÑOZ R. DE AGUILAR, Julio, “Oro Claro”, *El Siglo Futuro*, Madrid, 17 de diciembre de 1934

904 LATORRE, Gonzalo, “José María Pemán y Ricardo Calvo obtienen un triunfo extraordinario con el estreno de «Cisneros»” *La Nación*, 17 de diciembre de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. N° 6-3, 1934-1935; DE LA CUEVA, Jorge (crítica de *Cisneros*) *El Debate*, Madrid, 16 de diciembre de 1934; incluida en GONZÁLEZ, Luis M., op. cit. pag. 385

905 DE LA CUEVA, Jorge (crítica de *Cisneros*) *Ibidem*.

906 DE LA CUEVA, José, (crítica del estreno de *Cisneros*) *Informaciones*, Madrid, 17 de diciembre de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. N° 6-3. 1934-1935

La mayoría de los periódicos republicanos hacen una valoración no totalmente negativa de los aspectos literarios de Cisneros. Los críticos de *Heraldo de Madrid* y *La Libertad* reconocen que la obra tiene “decoro literario”⁹⁰⁷ aunque los de *El Liberal* y la revista *Crónica* piensan que la calidad de los dramas ha ido en sentido descendente.⁹⁰⁸ Lo que sí parece unánime en los críticos de izquierda es el juicio negativo de la reconstrucción biográfica que Pemán hace del cardenal Cisneros. Todos coinciden en afirmar que el autor elige determinados episodios de la vida del cardenal con un criterio ideológico y omite aquellos otros que, como los relacionados con la Inquisición, no transmiten una imagen ejemplar del personaje. Los reproches sobre la intencionalidad política son, en esta ocasión, mucho más duros que los que el autor recibió de los periódicos de izquierda con motivo del estreno de sus otros dos dramas. Las críticas de Arturo Mori son un ejemplo del creciente rechazo hacia el teatro de Pemán entre la izquierda. Desde la negación de la intencionalidad de *El divino impaciente*, afirmada por el crítico en sus comentarios al estreno, hasta la rotunda afirmación de la oportunidad política del *Cisneros*, Arturo Mori irá intensificando el tono de sus comentarios. Su interpretación de *Cisneros* es, sin duda, la más clarividente de todas las que la izquierda hará del tercer drama, ya que focaliza con exactitud las intenciones del autor:

Acaso es Cisneros el personaje histórico menos teatral de España. Pero su presencia en el tablado interesaba ahora. Se exaltó la Compañía de Jesús en la sutil persona de San Ignacio; se intentó en vano asestar un golpe al liberalismo, ofendiendo la memoria de aquellos hombres que dignificaban una de la épocas más variadas de nuestra historia (...) y como hacía falta hacer algo (...) para facilitar la campaña del autoritarismo monárquico (...) se escribió ese «Cisneros», que más que una figura dramática es un alegato en verso (...).⁹⁰⁹

La evidencia de las intenciones políticas traerá consigo que parte de las críticas republicanas extiendan sus juicios también hacia esa faceta del autor, igual que había hecho los periódicos de derechas pero en sentido inverso. *El Divino Impaciente* y *Cuando las Cortes de Cádiz* ya habían suscitado ese tipo de referencias pero con *Cisneros* las alusiones serán mucho más duras y adquirirán un tono explícito al encuadrar el teatro de Pemán en el marco de su activismo. Tras el estreno de *Cisneros*, Pemán se había consagrado como el

907 Los críticos de ambos periódicos utilizan la expresión “decoro literario”. OJEDA, José, “Victoria.- «Cisneros» de José María Pemán”, *La Libertad*, 16 de diciembre de 1934, pag. 4; MUÑIZ, Alfredo, “«Cisneros» de José María Pemán en el teatro Victoria”, *Heraldo de Madrid*, 17 de diciembre de 1934, pag. 4

908 MORI, Arturo, “Anoche en el Victoria «Cisneros» de José María Pemán”, *El Liberal*, Madrid, 16 de diciembre de 1934. *Libretas de recortes*. ACP. N° 6-3. 1934-1935. UN ESPECTADOR DE BUENA FE, “Victoria. «Cisneros» de José María Pemán. *Crónica*, 23 de diciembre de 1934, pag. 29

909 MORI, Arturo, “Anoche en el Victoria ...” op. cit.

dramaturgo de las derechas. El siguiente párrafo de Díez-Canedo, parece asumir el concepto de *transindividualidad* desde el que se enfoca este estudio:

Las palabras con que el señor Pemán (...) correspondió a los aplausos del estreno son muy significativas para los que intenten alcanzar por entero el propósito del autor (...). No eran tal vez necesarias desde que el *Cisneros*, acogido por una Empresa bien caracterizada, venía a cobrar un aspecto político. El teatro político en España es por ahora teatro de derechas, y bien mezquino por cierto. Sostenido por el público de los privilegios, de los latifundios, que gobierna la banca y rinde adulación a la fuerza, merecía y podía ser otra cosa. No ha encontrado un poeta, no ha sabido exaltarlo. Se lo ha dado hecho su clase misma, en un poeta de clase. Poeta estimable en muchos conceptos, pero sin la vibración sin la personalidad de los grandes poetas. En ninguna parte se ve esto mejor que en *Cisneros*.⁹¹⁰

Las críticas de la izquierda no se quedaron sin contestación. El 20 de diciembre de 1934 *La Nación* publica una contracrítica anónima que responde a los comentarios vertidos por la izquierda sobre *Cisneros*. En ella se dice que las críticas negativas son consecuencia del encasillamiento que se ha hecho de Pemán en una ideología concreta. La nota es reveladora del aumento de la tensión política que ha impregnado también al ambiente teatral. El autor piensa que la izquierda ha decidido combatir a la derecha en cualquier frente y promete vengarse del tratamiento que se le ha dado a Pemán con una crítica similar hacia las obras de izquierda:

Y como por lo visto se trata de una pequeña —y ruin— trama, por pertenecer el Sr. Pemán a tal o cual tendencia política y por haber tomado el acuerdo muchos «zurdos» de declarar la guerra al «enemigo», nosotros, por nuestra parte, tomamos buena cuenta del hecho y esperamos ... a que alguno de estos pemanóforos estrene su ...cosita.⁹¹¹

El propio Pemán participa de esta escalada dialéctica. En una conferencia ofrecida en Barcelona tras la representación de *Cisneros* responderá a los juicios que la prensa de izquierdas había hecho de su obra. La tensión política es palpable en sus palabras; el autor relacionará la leyenda negra sobre Cisneros, que los comentaristas le acusaban de omitir en su obra, con las críticas de la izquierda a la brutal represión que siguió a los sucesos revolucionarios del 34. Justificaba así la dureza de la que Renovación Española hacía gala en sus peticiones de depuración de responsabilidades por los sucesos de Asturias:

Hay otro (*Cisneros*) que es el forjado por la leyenda negra que han tenido interés en propagar los enemigos de España (...) para desacreditarla inventaron las mayores falsedades que surgieron durante el periodo de la Reforma y durante la Guerra de la

910 DÍEZ-CANEDO, E., ««Cisneros» de D. José María Pemán», *La Voz*, 17 de diciembre de 1934, pag. 5. La crítica completa en Anexo 1.6

911 ANÓNIMO (artículo al que le ha sido cortado el título) en *La Nación*, Madrid, 20 de diciembre de 1934. *Libretas de recortes*. ACP Nº 6-3. 1934-1935

Independencia, y que proceden generalmente de la masonería y que ahora ha inventado las leyendas de nuestra represión a raíz de dolorosos sucesos que todos recordamos. Esas figuras representantes de nuestra raza (...) han sido ofendidos y ultrajados; pero es sabido que toda labor de redención lleva consigo muchos dolores.⁹¹²

Desde el tono de las críticas al estreno de *El Divino Impaciente* hasta las de *Cisneros* ha habido una evolución. Las primeras, sin apenas referencias políticas, revelaban una actitud expectante ante un dramaturgo novel pero conocido por su activa militancia política. Al disfrazar la ideología de su drama con ropajes históricos, Pemán despistó a la mayoría de los comentaristas que prefirieron creer en lo que este manifestaba en su autocrítica el mismo día del estreno. El público, sin embargo, supo ver desde el primer momento el desagravio que la primera obra de Pemán encerraba. El éxito de *El Divino Impaciente* abrió los ojos a todos y las críticas comienzan a hacerse eco del sentido político de las obras. Si, como se ha sostenido, los críticos reflejan la actitud del público, el tono cada vez más politizado de los comentarios teatrales nos sirve para medir la creciente tensión política de la sociedad española. Esta está patente tanto en los espectadores y los críticos de la derecha, que acogen calurosamente las obras del autor que ha sabido transmitir su ideología, como en los críticos de la izquierda, que harán una valoración negativa de los dramas, de la actitud del público y de las intenciones del autor.

Así pues, los dramas actúan como elementos de tensión social. Al igual que en otros ámbitos, en el entorno teatral se reflejó el enfrentamiento político de la sociedad española. El público y la crítica recibieron también las obras de Pemán como respuesta a otras creaciones dramáticas que, desde la izquierda, estaban cargadas de contenido ideológico. Desde este punto de vista, las obras entraron en una especie de enfrentamiento paralelo al enfrentamiento político que se desarrolló en los ambientes teatrales y culturales de los años previos a la guerra civil.

912 ANÓNIMO, “La figura representativa de Cisneros... Conferencia por José María Pemán”, *El Diario de Barcelona*, 27 de marzo de 1935. *Libretas de recortes*. ACP. N° 6-3,1934-1935

7. LA RECEPCIÓN DE *SANTA ISABEL DE ESPAÑA*

Es muy probable que el triunfo y la capacidad de movilización de *El divino impaciente* animaran a Mariano Tomás a escribir un drama histórico en verso con una gran carga política. Algunos críticos no dejan de insinuar la similitud entre ambas obras tanto en el sentido político como en los aspectos formales. El crítico de *El Siglo Futuro* comienza su crónica aludiendo al éxito de José María Pemán que se había revelado “en la escena española como un nuevo y positivo valor” y subraya que, tan solo un año más tarde, un nuevo autor, Mariano Tomás, destacado producto de “nuestra raza pródiga y fecunda”, estrena su creación.⁹¹³ En un sentido opuesto, el crítico de *La Publicitat*, periódico catalanista, compara ambos dramas y explica el éxito de *Santa Isabel de España* en Madrid al calor del éxito de Pemán:

¿Com, preguntareu, una obra de tan escassos merits ha aconseguit a Madrid un èxit tan notori? El senyor Marià Tomàs, naturalment, ha volgut aprofitar-se de l'ambient d'espanyolisme i de sobreexcitació religiosa que tant afavorí l'obra de Pemàn. (...) El senyor Pemàn, amb totes les seves limitacions teatrals, es un geni al costat del senyor Marià Tomàs⁹¹⁴

Se ha señalado el hecho de que cuando el poema dramático del escritor hellinero arriba al Eslava, Pemán acababa de estrenar en Cádiz su nueva obra teatral, *Cuando la cortes de Cádiz*, que se estrenaría en Madrid al día siguiente de *Santa Isabel de España*. La llegada a los escenarios madrileños de dos nuevos dramas en verso de temática histórica en tan poco espacio de tiempo y solo un año después del éxito de *El divino impaciente* preparó a los críticos de izquierda y de derecha para recibir el contenido político de ambas obras. A ello también debió de contribuir la vinculación de los autores con los ambientes monárquicos. La relación de Pemán con Acción Española y con Renovación Española era ampliamente conocida. Mariano Tomás tenía un perfil más reservado y no destacaba, como el gaditano, por sus actividades públicas; más bien era conocido por sus producciones literarias y sus colaboraciones en *ABC*. Sin embargo, su vinculación con Renovación Española no debía de ser del todo ignorada en los ambientes periodísticos, como se desprende del siguiente comentario que J. G. O. incluye en su crítica de *Heraldo de Madrid*:

913 L., “Eslava.- «Santa Isabel de España»”, *El siglo futuro*, 27 de septiembre de 1934, pag. 3

914 GUANSE, Domènec, “«Santa Isabel de España», poema escènica de Marià Tomàs”, *La Publicitat*, 22 de febrero de 1935, pag. 8

Estamos ante un novel autor dramático, de lo más novel que pueda imaginarse en menesteres escénicos, bien que como periodista sea ya un veterano cronista de viajes y hasta tenga en su despacho el orlado diploma que supongo se regalará por suscripción de Renovación Española a todos los premios Cavia a partir de la proclamación de la República.⁹¹⁵

En la autocrítica, publicada en *ABC* días antes del estreno, Mariano Tomás negaba que su obra tuviera otra finalidad que la exaltación patriótica y afirmaba, por contra, que no tenía pretensiones políticas.⁹¹⁶ En esta ocasión los críticos no se dejaron influir por la autocrítica y a nadie, o a casi nadie, se le escapó el verdadero sentido de la obra y su relación con la intensidad política que se vivía en el momento del estreno.

Los críticos de los periódicos monárquicos fueron muy benevolentes con los aspectos formales de la obra que fue alabada por la versificación, la estructura, que algunos juzgaron muy poco dramática pero muy acertada para la exaltación de la figura de Isabel la Católica,⁹¹⁷ y la interpretación de los actores.⁹¹⁸ El autor fue elogiado por su inspiración poética y su manejo de la versificación clásica. Araujo Costa en su crítica de *La Época*, en base a las ideas teatrales de los monárquicos reaccionarios analizadas en otro capítulo de este trabajo, valora muy positivamente a Mariano Tomás tanto por su “familiaridad con nuestros dramaturgos del siglo de oro”, algo que consideraba “condición indispensable para abordar el teatro”, como por su decisión de utilizar la temática histórica y devolver así al teatro español unos rasgos esenciales que explicaban el gran éxito de la obra y la reacción enfervorecida del público.⁹¹⁹

Las alusiones a la actitud entusiasta del público no faltan en ninguna de las críticas de los periódicos monárquicos. Todos ellos recogen las ovaciones y la exaltación en los

915 J.G.O., “«Santa Isabel de España», poema escénico de novel, valió muy buen éxito a su autor Mariano Tomás y a los principales intérpretes Nini Montían y Luis Roses” *Heraldo de Madrid*, 27 de setiembre de 1934, pag. 4

916 TOMÁS, Mariano, “Autocrítica. «Santa Isabel de España»”, *ABC*, 23 de setiembre de 1934, pag. 57

917 En ese detalle coinciden los críticos de *La Nación* y de *El Siglo Futuro*. Ambos opinan que a la obra le faltaba fuerza dramática pero consideran que la estructura en cuadros del poema dramático contribuye muy bien a la exaltación de la reina Isabel, motivo principal de la obra. LATORRE, Gonzalo, “El triunfo de un poeta. «Santa Isabel de España» obtiene una calurosísima acogida, siendo ovacionados los conceptos sobre la unidad nacional”, *La Nación*, 27 de setiembre de 1934, pag. 11 y L., “Eslava.- «Santa Isabel de España»”, *El Siglo Futuro*..., op. cit.

918 Sobre este aspecto hay que apuntar la discrepancia de F., el crítico de *ABC* (posiblemente Luis Gabaldón que firmaba con el seudónimo Floridor), que opina que la juventud e inexperiencia de Nini Montian motivaron que no estuviera del todo convincente en el papel de reina Isabel. F., “Eslava.- «Santa Isabel de España»”, *ABC*, 27 de setiembre de 1934, pag. 48. Algo similar opina el crítico de *La Nación* para quién Montian ha interpretado muy bien su papel a pesar de que, “en los momentos de mayor exaltación y dramatismo faltaba a la bella actriz, la pericia que da la experiencia.” LATORRE, Gonzalo, “El triunfo...”, op. cit.

919 ARAUJO COSTA, Luis, “Eslava. Estreno del poema escénico en cuatro actos de Mariano Tomás «Santa Isabel de España»”, *La Época*, 27 de setiembre de 1934, pag. 3

momentos en los que la obra se refería a la unidad de España. Este elemento permitió reforzar en los críticos monárquicos la idea de que la obra tenía un sentido político muy pegado a la actualidad del momento. Casi todos ellos admiten esa cuestión pese a lo manifestado por el autor. El crítico de *ABC* se muestra algo más ambiguo. Seguramente para no desdecir al autor, importante colaborador del diario, afirma que Mariano Tomás quiso mostrar “una españolista exaltación” sin que “en momento alguno (...) se trasluzca una derivación política de contemporaneidad”.⁹²⁰ Previamente el crítico había alabado la elección del tema porque le parecía que “en estos tiempos de furor iconoclasta ya es loable y benemérita acción la de evocar y poner en pie a la reina que hizo de su manto de púrpura maternal regazo de España”.⁹²¹ Más adelante arremeterá contra una izquierda que, a su juicio, aborrece estas referencias históricas ejemplares porque contradicen sus propias expectativas:

Hay, pues, en el poema escénico de Mariano Tomás la emotiva sinceridad de lo amado y sentido, un noble acento patriótico, aunque hoy ese vocablo, para cuantos quisieran, no ya cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid, como dijo en cierta ocasión un ilustre polígrafo, sino volar con dinamita el Museo histórico de España, sea sinónimo de cursi, cosa que suena a molesto, insoportable chin-chín.⁹²²

A pesar de manifestar lo contrario, en realidad el crítico del *ABC* sí cree en el sentido político de la obra y la valora como un intento de recuperar una interpretación de la historia contraria a la de las izquierdas que es calificada de incendiaria e “iconoclasta”. Si el autor había afirmado no haber tomado partido con su poema dramático, el crítico, desde luego, sí lo ha hecho con sus comentarios.

Otros críticos muestran su interpretación política del drama con menos recovecos. Todos ellos asumen los presupuestos historiográficos del autor e identifican los territorios gobernados por los Reyes Católicos como una España unida gracias a la labor patriótica de la reina Isabel. Así mismo, todos ellos piensan que la herencia política de la reina católica se encuentra amenazada por el momento histórico y que la obra contribuye a dar a conocer y a exaltar ese legado. Jorge de la Cueva, el crítico de *El Debate*, sin aludir explícitamente al sentido político, parte de estos supuestos para articular su comentario. En él se puede apreciar, lo mismo que en la propia obra, una identificación de la reina Isabel con España:

920 F., “Eslava.- «Santa Isabel de España»”, *ABC*,... op. cit., pag. 47

921 Ibidem.

922 Ibidem.

Porque lo más bello y lo más difícil y lo más logrado del drama es la consecuencia constante en el pensamiento de la gran reina, fidelísimamente interpretado: su pensamiento de reina y su pensamiento de mujer que se funden en una noble aspiración política y maternal: Una España grande, fuerte, unida y dilatada hasta más allá de la mar, para dar a conocer la fe de Cristo, y esta España, gobernada por su hijo para bien de él y de la patria.⁹²³

Algo más explícito se muestra Araujo Costa que se hace eco de las intenciones del autor y las pone en relación con una de las cuestiones de actualidad que más zozobra estaban produciendo a la derecha monárquica:

La obra no tiene más nexo de unidad que la figura y el carácter de Isabel la Católica y la intención españolista y patriótica que el autor persigue y consigue a través de todas las escenas, situaciones y parlamentos. En el afán de la inquebrantable unidad española no le pasa inadvertido al dramaturgo el problema de Cataluña, (...). Los consejos sesudos de la Reina a su hijo Don Juan, y a quienes después de ellos han de gobernar la España una, dan al símbolo de mera imaginación dramática y al tema candente y continuado de historia y de política, la solución lógica y española que todos desean. Mariano Tomás vio premiada su intención y la maestría de poeta conque llevó el asunto al teatro en un aplauso unánime, continuado y caluroso.⁹²⁴

Un punto de vista muy similar al de Araujo Costa es el de Gonzalo Latorre en *La Nación* que establece relaciones entre el momento político, el contenido de la obra y la reacción entusiasta y aprobatoria del público:

El propósito de Mariano Tomás ha sido, sin duda, el de hacer un bello himno de exaltación a la gran figura histórica de Isabel de Castilla y su magna obra —hoy en triste trance— y a la Patria grande y única. Y sinceramente he de confesar que el ilustre escritor ha obtenido, en este su noble propósito, un éxito rotundo.⁹²⁵

Como se aprecia, todos los críticos monárquicos destacan que el cometido de la obra es la exaltación de lo que la derecha consideraba los valores esenciales de la identidad nacional: la unidad de todos los territorios, la religión católica y la monarquía. A juzgar por algunas de las expresiones utilizadas en los anteriores fragmentos, los comentaristas sienten que esos principios esenciales se encuentran en plena crisis por las políticas republicanas y, en gran medida, por el candente conflicto catalán. En este sentido, es quizás el crítico de *El Siglo Futuro* el que se muestra más explícito al relacionar el éxito de la obra con la cuestión catalana que se encontraba en su punto culminante y que, de hecho, estallaría definitivamente pocos días más tarde. Para el crítico, los aplausos “de fervor patriótico a la unidad nacional” que la obra había cosechado se debían, en gran medida, a

923 DE LA CUEVA, Jorge, (crítica a Santa Isabel de España), 27 de septiembre de 1934, incluido en

GONZÁLEZ, Luis M., *El teatro...*, op. cit., pp. 465- 466

924 ARAUJO COSTA, Luis, “Eslava. Estreno”, op. cit.

925 LATORRE, Gonzalo, “El triunfo...”, op. cit.

la escalada de tensión entre los gobiernos de la República y de la Generalidad que el mismo día del estreno recogía la prensa.⁹²⁶

La aceptación entusiasta de la obra se debía, según todos los comentaristas monárquicos, precisamente a la valentía de su autor al sacar a la escena los principios patrióticos ultrajados por las reciente crisis política. Jorge de la Cueva destaca la empatía de un público que “entró en la obra desde el primer momento, se identificó con la obra, subrayó frases, aplaudió pensamientos.” Ofrece además este crítico la información de que entre el auditorio se encontraba el ministro de gobernación, por entonces Rafael Salazar Alonso del Partido Radical, y que, contagiado por el ambiente, “no fue reacio a aplaudir”.⁹²⁷

Al contrario que la prensa monárquica, la prensa republicana se muestra muy crítica con los aspectos formales de la obra. Si al día siguiente de su estreno *El divino impaciente* había gozado de cierta condescendencia por parte de algunos críticos de izquierda en lo que se refería a aspectos formales, el poema dramático de Mariano Tomás fue duramente criticado por la mayoría de los comentaristas republicanos por su estructura y su versificación. La movilización política que había provocado *El divino impaciente* cambió la concepciones sobre el teatro histórico en verso y, en general, la valoración sobre la utilización de ese género se contagió de implicaciones políticas. El hecho de que la forma del poema de Mariano Tomás sea valorada muy positivamente por las derechas y negativamente por las izquierdas puede ser considerado como una prueba de la anterior afirmación.

El crítico que se muestra más duro con los aspectos formales del poema dramático de Mariano Tomás es Cruz Salido en *El Socialista*. En un tono sumamente irónico, el crítico se mofa de los versos del poeta hellinero a quién acusa de escribir su obra “con un diccionario de la rima en la mano y buscando la terminación en «aña»”.⁹²⁸ También se muestra muy duro Fernández Almagro en *El Sol*. En un tono menos hiriente pero en ocasiones bastante irónico, el crítico considera que el lenguaje teatral del que hace gala la

926 L., “Eslava.- «Santa Isabel de España...”, op. cit.

927 DE LA CUEVA, Jorge, (crítica a Santa Isabel de España), op. cit. Jorge de la Cueva cita el detalle de la asistencia al estreno de Salazar Alonso para mostrar que la obra y su naturaleza patriótica habían creado un ambiente españolista capaz de captar, incluso, a un ministro de la República perteneciente al Partido Republicano Radical. Conviene hacer notar que, por aquel entonces, Salazar Alonso representaba el ala más derechista del Partido Radical y que, en los últimos meses, había dado un giro político que lo situaba más cerca de la CEDA que del centro republicano. Vid.: ALCALÁ ZAMORA, Niceto, *Memorias*, Barcelona, Planeta, 1977, pp. 95, 268, 282-283, 507; GIL ROBLES, José María, *No fue...*, op.cit., Barcelona, Planeta, 1978, pp. 675- 676; JACKSON, Gabriel, *La República española y la Guerra Civil*, Barcelona, RBA, 2005, pp. 442-443

928 CRUZ SALIDO, “Eslava.- «Santa Isabel de España» de Mariano Tomás”, *El Socialista*, 27 de septiembre de 1934, pag. 5. La crítica completa en Anexo 1.7

obra se encuentra totalmente desfasado y piensa que el autor, “no obstante su juventud y su ardimiento, salió a escena con ropas de prendería dando el brazo a una musa de las que ha tiempo pasaron a clases pasivas”.⁹²⁹ Fernández Almagro defiende el teatro histórico y comparte con el autor las intenciones patrióticas de llevar al escenario “el auge hispánico en el siglo XV” pero critica el drama de Mariano Tomás porque, en vez de utilizar recursos actuales, se limita a imitar el estilo clásico construyendo un “pastiche” con el mismo propósito que “un artículo de fondo”. Le parece además que Mariano Tomás no consigue dar empaque a los personajes ni con la acción ni con los diálogos y, como Cruz Salido, critica la rima que le parece facilona y reiterativa.

No aparecen verdaderamente Cisneros, ni Colón, ni el Rey Fenando, ni el cardenal Mendoza, ni mucho menos la excelsa protagonista. Estas figuras son mención en el reparto, y no más: trajes sin alma y sin cuerpo; palabras; poéticas a veces; ripiosas en ocasiones; con escasa justificación escénica, por lo general. Se habla por hablar, en escenas de relleno. No se percibe ese halo indescriptible, pero cierto en sus luces y seguro en su impresión, que debiera circundar las presuntas próceres cabezas. (...) ¡Ah! Y el sonsonete, en vuelta tediosa: «España», «campana», «hazaña»...⁹³⁰

Eduardo Haro en *La Libertad*, aunque concede aciertos a la obra, considera que, precisamente en los momentos en los que el autor pretendía conferirle mayor exaltación, los versos eran de peor factura. Por ello piensa que la “frondosidad poética” ha dado lugar a un poema no logrado, en ocasiones repetitivo y plano en su estructura.⁹³¹

Tampoco el trabajo de los actores fue bien valorado por los críticos republicanos. En especial Nini Montían, en su papel protagonista, recibió las peores críticas. Se le achacaba inexperiencia, exceso de juventud e, incluso, frivolidad, todas ellas cualidades que no estaban a la altura del personaje excelso que el autor pretendía construir.⁹³²

Una excepción a estos juicios la encontramos en J. G. O.,⁹³³ el crítico de *Heraldo de Madrid*. Siempre bastante condescendiente con las obras que hemos ido analizando, se muestra en esta absolutamente contracorriente de los otros críticos republicanos. J.G.O no

929 FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. “Eslava. Estreno del poema escénico en cuatro actos, original de Mariano Tomás «Santa Isabel de España»”, *El Sol*, 27 de septiembre de 1934, pag. 8

930 Ibidem.

931 HARO, Eduardo, “Estreno de «Santa Isabel de España», poema escénico en cuatro actos, original de don Mariano Tomás”, *La Libertad*, 27 de septiembre de 1934, pag. 5

932 Podemos apreciar estos juicios en HARO, Eduardo, “Estreno de...”, op. cit.; FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. “Eslava. Estreno del ...”, op. cit. y, sobre todo, en CRUZ SALIDO, “Eslava.- «Santa Isabel de España»...”, op. cit., que se muestra especialmente hiriente: “Nini Montian, también despistada en Historia, creyó que Isabel la Católica era una cupletista, y le dio un aire como para volverle el paraguas a cualquiera, en el supuesto de que los paraguas supieran reír”.

933 J.G.O. Muy probablemente se corresponde con Juan González Olmedilla, uno de los comentaristas teatrales de *Heraldo de Madrid*. Suele firmar con su nombre completo en los comentarios genéricos y con sus iniciales en las críticas de las obras.

solo alaba la actuación de los actores, y en particular la de Nini Montían a quien se refiere como “heroína impar de la noche”,⁹³⁴ sino que también se muestra muy benevolente con los aspectos formales de *Santa Isabel de España*. El crítico reconoce que el autor carece de experiencia dramática aunque concede que la obra tiene “algo digno de elogio” y menciona entre esas cualidades elogiadas “la limpieza de la expresión, la fluidez del verso, la honestidad con que está dosificado el relumbre de la rima”.⁹³⁵ Como vemos, un punto de vista más parecido al de los críticos monárquicos que al de los republicanos que denostaron, sobre todo, la versificación y la rima.

No fueron únicamente las cuestiones formales con las que el crítico de *Heraldo de Madrid* se mostró cercano a los comentaristas de la derecha. Resulta sorprendente que, como se ha señalado, su crítica se inicie con una alusión a la vinculación de Mariano Tomás con Renovación Española y en el mismo texto coincida con lo declarado por el hellinero en su autocrítica afirmando que, entre las cualidades del drama, se encontraba su imparcialidad política y su afán patriótico:

Y, sobre todo, la nobleza de intención, ajena –contra lo que se temía– a partidismos políticos o confesionales. Al poeta, al enfrentarse con la figura culminante de Isabel la Católica, sólo le ha interesado exaltar algo que a todos por igual nos ha de merecer respeto y ternura entrañable, si somos bien nacidos: España.⁹³⁶

Un punto de vista, el de J.G.O., que no podemos encontrar en los otros comentaristas que se muestran tajantes con respecto a la intencionalidad de la obra y que reprochan al autor disfrazar de teatro lo que en realidad era una proclama monárquica muy emparentada con la crisis política del momento. Esto es obvio, por ejemplo, para Arturo Mori que en su crítica de *El Liberal* apenas se refiere a los aspectos formales y escénicos y se centra, sobre todo, en las intenciones del autor. Según Mori, a Mariano Tomás no le preocupan tanto las cuestiones patrióticas como “regodear el interés político de un sector del país”, auténtica finalidad de una obra cuyas frases se hallaban “ajustadas a una buena música de actualidad”.⁹³⁷ Algo similar opina en *La Libertad* Eduardo Haro para quien la obra se encuentra limitada por un “fatalismo dogmático” que hace enflaquecer las cualidades de la misma.⁹³⁸ Sin profundizar mucho en la visión historiográfica de *Santa Isabel de España*, Haro reprocha a su autor una construcción parcial de los personajes

934 J.G.O., “«Santa Isabel de España», poema escénico...”, op. cit.

935 Ibidem.

936 Ibidem.

937 MORI, Arturo, “Noche en Eslava. «Santa Isabel de España», poema escénico de Mariano Tomás”, *El Liberal*, 27 de septiembre de 1934, pag. 4

938 HARO, Eduardo, “Estreno de...”, op. cit.

puesta al servicio de ese dogmatismo ideológico que, en su opinión, contribuye a malograr el poema escénico.

Los personajes de su poema tienen también otros matices que oculta el poeta. Mientras nos hace, por ejemplo, una presentación elogiosa del cardenal Cisneros, nosotros recordábamos conjuntamente dos obras de este valioso clérigo: la Universidad de Alcalá de Henares y la odiosa reorganización del Santo Oficio... Este peso dogmático ha anulado totalmente la pasión dramática.⁹³⁹

La alusión a una interpretación interesada de la historia es una pieza clave en los comentarios más duros de los críticos republicanos. Arturo Mori, algo más explícito que Eduardo Haro, piensa que si la obra no consigue “exaltar lealmente las grandezas de la patria” es porque el autor no ha usado la historia con rigor:

Pero la historia no es en «Santa Isabel de España» más que un pretexto en el que no ha parado mucho el autor (...) Mariano Tomás ha querido llegar al corazón de nuestra gente a costa de una historia juguetonamente interpretada, como la que nos cuentan los maestros en las escuelas primarias.⁹⁴⁰

Son precisamente los reproches a la manipulación de la historia lo que ocupa la mayor parte del contenido de la crítica de *El Socialista*. En el mismo tono irónico y en ocasiones irreverente, Cruz Salido reprocha lo que para él es el mayor defecto del poema escénico y la más inmoral de las armas utilizadas por el autor para avalar su intencionalidad política:

Suscribimos sin ninguna clase de veladuras ese fervor (el patriótico). Más ello no podrá impedirnos, en nuestra función de críticos, poner algunos reparos. Sobre todo reparos a la falta de fidelidad histórica. A nosotros, como a otros muchos críticos, lo que nos pone los pelos de punta es que se falte el respeto a la Historia. Por eso no pasaremos jamás. Sintiéndonlo mucho, pues, consignemos que el señor Tomás (...) faltó a la verdad histórica. ¡Figúrense ustedes que nos quiso convencer de que Isabel la Católica había hecho la unidad nacional!⁹⁴¹

Resulta significativo que los críticos republicanos, antes de reprocharle a Mariano Tomás lo que para ellos era un uso fraudulento e interesado de la historia, se muestran defensores de la obra de los Reyes Católicos y procuran hacer notar que la crítica desfavorable no significa, de ninguna manera, un manifiesto antipatriótico. Aunque el drama no era de su gusto, los críticos se apresuran a establecer su filiación patriótica. Cruz Salido reivindica para sí el mismo fervor españolista del autor, Arturo Mori admite el

939 Ibidem.

940 MORI, Arturo, “Noche en Eslava...”, op. cit.

941 CRUZ SALIDO, “Eslava.- «Santa Isabel de España»...”, op. cit.

“excepcional” papel de la reina Isabel en la historia de España y Fernández Almagro se muestra de acuerdo por entero con la visión histórica del poema.⁹⁴² Los intelectuales republicanos no podían comulgar con el marchamo de representantes de la antiespaña que los monárquicos radicales les otorgaban. Necesitaban dejar claro que criticar el punto de vista político del autor o la factura del poema escénico no significaba, necesariamente, un acto de antiespañolismo.

Los críticos de la prensa republicana destinan un espacio de sus comentarios para consignar las reacciones del público en la sala. A diferencia de los monárquicos, que dedican a esta cuestión una parte importante de sus críticas y que reiteran el fervor ardoroso del público, los republicanos establecen algunos matices. Arturo Mori, por ejemplo, distingue entre un público cuyos aplausos son los que “requerían las circunstancias” y un “público independiente” que aplaudía aquello que realmente tenía mérito teatral.⁹⁴³ Para el crítico de *Heraldo de Madrid*, que no había visto en la obra intencionalidad política alguna, el público se rindió únicamente a “las galas del lenguaje poético” aunque no deja de reseñar que, al final de la representación, hubo “vivas a España y grandes aclamaciones”.⁹⁴⁴ Por su parte, Cruz Salido de *El Socialista*, en el mismo tono jocosos que impregna toda la crítica, comenta que a los asistentes al estreno se les ponían “los pelos de punta” cada vez que escuchaban la palabra España. Muy significativa resulta la apreciación de Fernández Almagro que, tras una crítica severa a casi todos los aspectos del poema escénico, comenta los aplausos de un público “satisfecho” que “hizo el mejor de los papeles”.⁹⁴⁵ El comentario es en realidad un modo de confirmar que el sentido político de la obra llegó al público tal y como el autor esperaba que lo hiciera.

A pesar de las matizaciones y las subjetividades de los críticos, sus testimonios permiten afirmar que la obra tuvo un éxito rotundo y que, como su autor pretendía, se convirtió en un acto de exaltación patriótica y monárquica, al menos en Madrid. Además de esos testimonios de los críticos, otros hechos corroboran esa afirmación.

El 12 de octubre de 1934, *ABC* introducía un breve en el que se reseñaba que, en la función del día anterior con la que *Santa Isabel de España* había vuelto al cartel del Eslava tras la suspensión por los sucesos revolucionarios, se habían producido de forma espontánea en el público “manifestaciones de enardecido entusiasmo” y “fervor patriótico” que habían sido más intensos en los momentos “en que el poema es un canto a la unidad

942 Ibidem; MORI, Arturo, “Noche en Eslava...” op. cit. y FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. “Eslava. Estreno del ...” op. cit.

943 MORI, Arturo, “Noche en Eslava...”, op. cit.

944 J.G.O., “«Santa Isabel de España», poema escénico...”, op. cit.

945 FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. “Eslava. Estreno del ...”, op. cit.

intangible de España”.⁹⁴⁶ El eco de esa representación llegó incluso a Barcelona, donde *La Vanguardia* publicaba una nota reseñando la función en parecidos términos.⁹⁴⁷ El día 11 de octubre fue una fecha muy significativa; no solo se reanudaba la representación de la obra, sino que era la víspera de la fiesta de la Raza. Ese mismo día los periódicos monárquicos publicaban a toda plana noticias triunfantes en las que se anunciaba la entrada del general López Ochoa en Oviedo, la paulatina vuelta a la normalidad y el inicio de los consejos sumarísimos en Madrid.⁹⁴⁸ Las derechas se mostraban muy optimistas y el poema escénico de Mariano Tomás se convertía en un símbolo de su triunfo. De hecho, *ABC* anunciaba en la “Guía del espectador” el mismo día 12 de octubre que el teatro Eslava conmemoraría el Día de la Raza esa misma tarde con la representación de *Santa Isabel de España*, título que se acompañaba de la calificación, ya muy usual, de “obra de exaltación españolista.” La función iría seguida de una conferencia del propio autor titulada “Orígenes de nuestra grandeza: Unidad española.”⁹⁴⁹

El 22 de noviembre de 1934 se organiza un acto en el teatro Eslava para rendir homenaje a Renovación Española por “las muestras de civismo que dio en los pasados sucesos revolucionarios”. La obra elegida fue *Santa Isabel de España*, que continuaba representándose en ese teatro. A la función asistió el propio autor acompañado de numerosos próceres del partido y destacadas personalidades monárquicas como Antonio Goicoechea y José Calvo Sotelo. *La Época* aporta el dato de que el teatro estaba a rebosar de un público entre el que “figuraban las familias más conocidas de la sociedad madrileña”. Ese público monárquico y aristocrático aplaudió con “estruendosas ovaciones” y obligó al autor a salir a escena en numerosas ocasiones.⁹⁵⁰ Al día siguiente, el 23 de noviembre, era el autor el que recibía un sonado homenaje en el teatro Eslava que celebraba así la representación número cien de *Santa Isabel de España*. En el acto se leyeron fragmentos de la nueva creación escénica de Mariano Tomás, *Garcilaso de la Vega*, que no pisaría las tablas hasta 1939, cuando fue estrenada San Sebastián.⁹⁵¹

946 “Un espectáculo emocionante. El público puesto en pie interrumpe con sus vítores y aplausos la representación de «Santa Isabel de España»”, *ABC*, 12 de octubre de 1934, pag. 54

947 “Manifestación patriótica en un teatro”, *La Vanguardia*, 12 de octubre de 1934, pag. 22

948 La portada de *La Época* titulaba así: “Hacia el fin de la subversión separtaista-marxista. Están actuando los consejos de guerra.”. En la página 2 del mismo número una noticia titulaba: “La columna del general López Ochoa entra en Oviedo”. *La Época*, 11 de octubre de 1934. El *ABC* de la misma fecha anunciaba a toda plana: “Ayer comenzaron a celebrar en Madrid los consejos sumarísimos”, *ABC*, 11 de octubre de 1934, pag. 17. *La Nación*, por su parte, abrió ese día con el siguiente titular, también a toda plana: “La fracasada revolución socialista. Parece que lo único que queda por liquidar es lo de Asturias”. En la página 4 se anunciaba también la entrada de López Ochoa en Asturias. *La Nación*, 11 de octubre de 1934

949 “Teatro Eslava. Fiesta de la Raza en Eslava.” *ABC*, 12 de octubre de 1934, pag. 54

950 “Una función patriótica en Eslava”, *ABC*, 23 de noviembre de 1934, pag. 51; “Función patriótica en homenaje a Renovación Española”, *La Época*, 23 de noviembre de 1934, pag. 3

951 TOMÁS, Mariano, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Biblioteca Teatral, nº 34, 1941. La obra, también de

Estos hechos nos muestran que la obra pasaba al acervo de la derecha monárquica como un símbolo cargado de significados patrióticos y políticos. Además, el mismo autor se consagraba, al igual que había ocurrido con José María Pemán, como un creador dotado del poder de llegar a los sentimientos políticos del público monárquico y conseguir su movilización. Mariano Tomás se convertía así en un propagandista monárquico. A partir de ese momento los homenajes al autor por sus éxitos literarios, y en particular por este de su primera incursión teatral, no dejarán de sucederse, como se ha comentado al esbozar su biografía política en otro apartado de este trabajo.⁹⁵²

La obra no debió cosechar tantos éxitos ni tantas aclamaciones en Barcelona como en Madrid, según se desprende las críticas de la prensa catalana. *Santa Isabel de España* se estrenó en Barcelona el 20 de febrero de 1935, con el conflicto secesionista de octubre de 1934 sofocado y con el Estatuto suspendido indefinidamente. Ni la prensa de derechas ni la prensa republicana y catalanista hicieron alusiones al fervor del público que había reflejado la prensa tras el estreno en Madrid. Tan solo una referencia en el *ABC* de Sevilla, que transcribe fragmentos de la crítica aparecida en el diario *Las Noticias* de Barcelona, hace especial hincapié en las positivas reacciones del público.⁹⁵³

Antes de la llegada de la obra a Barcelona, *La Vanguardia* había hecho alusiones a su éxito en Madrid⁹⁵⁴ pero en la crítica, publicada al día siguiente del estreno y firmada por María Luz Morales, no se encuentra ninguna referencia a las actitudes del público catalán. La comentarista, en un tono neutro y objetivo, se acerca a algunas de las cuestiones planteadas por los críticos más moderados de los periódicos republicanos madrileños. Así por ejemplo, se muestra muy crítica con la rigidez de los personajes construidos “con el pomposo ropaje que le hicieron los tópicos de la Historia «para uso de las escuelas»”. Coincidiendo con el punto de vista de Fernández Almagro, reprocha al autor no haber tenido un enfoque actual, sino haber intentado reproducir los modelos clásicos con la consiguiente pérdida de frescura que aquellos tuvieron en su momento. A pesar de estos reproches, la comentarista no le quita dignidad a una obra de la que valora positivamente el lenguaje poético, calificado de “verso correcto y fácil, con frecuentes fugas hacia una más

caracter patriótico, exaltaba los logros imperiales de Carlos V y el espíritu guerrero y lírico de Garcilaso de la Vega que se identifica con el carácter español. Aunque el poema escénico fue concebido antes de la Guerra Civil, encaja muy bien con el ambiente de victoria que se vivió al final de la misma. Esta creación del escritor hellinero no será tratada en este trabajo porque su estreno excede las fechas que se han marcado como límite.

952 Ver en este mismo trabajo: parte II, capítulo 3, apartado 5.1

953 “Estreno de «Santa Isabel de España» en Barcelona”, *ABC*, Sevilla 22 de febrero de 1935, pag. 36

954 Ver, por ejemplo *La Vanguardia*, 20 de febrero de 1935 pag. 17

alta lírica.”⁹⁵⁵

El diario republicano *El Diluvio* dedica una cortísima referencia al estreno de la obra de Mariano Tomás en Barcelona sin aludir tampoco a las actitudes del público. La exigua crítica, bastante positiva, reprocha tan solo que “muchos conceptos y escenas y hechos se apartan grandemente de la veracidad histórica.”⁹⁵⁶ Al igual que María Luz Morales, el autor de la crítica evita pronunciarse sobre el españolismo del poema escénico y sobre las referencias contrarias al catalanismo político del mismo.

Un tono totalmente diferente lo podemos encontrar en las críticas de *La Veu de Catalunya*, *L’instant* y *La Publicitat*. Los tres diarios, de marcada tendencia catalanista, aluden manifiestamente al sentido político del poema escénico. *La Veu de Catalunya* comienza su crítica reprochando al autor haber enfocado el asunto histórico de una forma equivocada eligiendo episodios que le permitían evitar una construcción escénica de mayor complejidad. Pero al margen de las cuestiones formales, en las que reconoce algunos aciertos, le parece que la obra tiene más de mitín político que de creación dramática. El peor defecto que le achaca es que el personaje de la reina católica, a la que se refiere en una ocasión como “l’augusta esposa del rei d’Arago”,⁹⁵⁷ hace uso de la palabra constantemente quitando el protagonismo a las otras figuras histórica que aparecen reducidas. Piensa también que el asunto de la unidad española resulta en exceso reiterativo y confiere a la obra un interés político en detrimento del valor artístico de la misma:

No sadona, el senyor Tomás, que la figura principal del seu poema té la paraula constantement i que, en certa manera, actua no com a santa i reina, sinó a guisa de politic mediocre i orador de miting. La obra, per aquesta banda, guanya en actualitat, allò que perd en poesia.⁹⁵⁸

El crítico alude a las actitudes de un público del que dice que hubiera mostrado desengaño y aburrimiento sino fuera por las exaltaciones entusiásticas de la unidad de España que contenía el poema.⁹⁵⁹ No especifica si el público participaba de esas exaltaciones o si se removía contrariado en sus asientos pero, al menos, es una referencia que diferencia esta crítica de las más asépticas publicadas en *La Vanguardia* y *El Diluvio*.

Referencias al público mucho más extensas las podemos encontrar en *L’Instant*. La

955 MORALES, María Luz, “«Santa Isabel de España». Drama en cuatro actos y en verso, de Mariano Tomás”, *La Vanguardia*, 22 de febrero de 1935, pag. 8

956 LARA, “Presentación de la compañía Montian-Rosés con el estreno del poema «Santa Isabel de España» de Mariano Tomás.” *El Diluvio*, 21 de febrero de 1935, pag. 13

957 P.B., “Estrena, al Barcelona, de «Santa Isabel de España», poema de Mariano Tomás”, *La Veu de Catalunya*, 22 de febrero de 1935, pag. 8

958 Ibidem.

959 Ibidem.

crítica, firmada por Ignasi Agustí, que dice haber asistido al estreno de la obra en Madrid, compara las actitudes del público catalán y las del público de la capital:

“vàrem constatar amb estupor que les petites dametes castellanes i les senyores que assistien a la representació, s’emocionaven vivament i no s’estaven pas de dissimular-ho, amb un ploriqueig constant. Els senyors eren tot d’una abrandats pels versos del «poema» i s’aixecaven a mitja representació, per a ovacionar l’autor. (...)”

En l’estrena a Barcelona d’aquesta obra el públic no s’emociona ni molt menys; escolta els versos (...) amb una fredor desapasionada i subratllava les paràgrafs mes impressionants amb un desencisador i molest cop de tos.”⁹⁶⁰

Por lo demás, la crítica es demoledora. La obra se consideraba una creación propagandística con la finalidad de defender la unidad de España. El autor había deformado a los personajes históricos para propagar un mensaje que, en definitiva “complaure el seu públic”.⁹⁶¹ Un punto de vista muy similar al de Domènec Guansé, autor de la crítica en el diario *La Publicitat*. Para Guansé la obra de Mariano Tomás “es un cant a la unitat espanyola entesa a la manera imperialista de Castella” en el que los personajes hablan como si “fossin afiliats del «Partido Agrario Español» o de la «CEDA»”.⁹⁶² Una interpretación histórica al servicio de la ideología que convierte a la obra, según la opinión del crítico, en una “masacarada”.⁹⁶³ El análisis formal es también muy negativo. Piensa que la acción es incoherente, que la versificación es monótona, que se encuentra cargada de ripios y que su única virtud es agotar “tots els possibles consonants en «Castilla» i «Espanya»”.⁹⁶⁴ El crítico constata también la frialdad de un público escaso del que salieron pocos aplausos.

Muy extensa y muy dura es la crítica de Lluís Capdevila en *La Humanitat*, órgano de Esquerra Republicana de Catalunya.⁹⁶⁵ En ella no solo reprobaba los aspectos formales, sino también el contenido político y la propia carrera literaria del autor. Con respecto al primer aspecto, el crítico reprocha la creación de unos personajes y unos versos “de cromó”⁹⁶⁶ sin un momento de emoción poética o humana. Es muy crítico también con la rima que considera fácil y repetitiva. En un plano más general, piensa que *Santa Isabel de*

960 AGUSTÍ, Ignasi, “Al Barcelona va ésser estrenada «Santa Isabel de España», obra que ha enternit durant un temps al públic madrileny.”, *L’Instant*, 21 de febrero de 1935, pag. 5

961 Ibidem.

962 GUANSÉ, Domènec, “Teatre Barcelona.- «Santa Isabel de España», poema escènic de Marià Tomás”, *La Publicitat*, 22 de febrero de 1935, pag. 8

963 Ibidem.

964 Ibidem.

965 Los datos sobre la tendencia política de ese y otros periódicos y revistas están tomados de CHECA GODOY, Antonio, *Prensa y partidos políticos durante la II República*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2011

966 CAPDEVILA, Lluís, “Santa Isabel de España obra en quatre actes de Marià Tomàs”, *La Humanitat*, 23 de febrero de 1935, pag. 5

España está, como el resto de las creaciones literarias del autor, dominada por “la cursilería.”⁹⁶⁷ Pero donde más duro se muestra Capdevila es en la valoración política de la obra. Antes de entrar en esta cuestión, considera necesario dejar clara la vinculación de Mariano Tomás, que no debía de ser muy conocido en Barcelona, a las publicaciones de Prensa Española. Una vez presentado el autor políticamente, el crítico arremete contra el personaje protagonista que aquel ha creado para su poema escénico:

La figura d'Isabel I la Catòlica l'hauria vista un Galdós (...) i la pot veure un Unamuno. La interpretació seria més o menys real, més o menys dramàtica però tindria una força, una vitalitat, un nervi, un caliu d'humanitat que no té a través de la pobríssima interpretació del senyor Marià Tomàs, que ha fet una Isabel I d' «A B C», de miting espanyolista, de Royo Villanova, Goicoechea i Albiñana. I si l'obra del senyor Marià Tomàs ens ha recordat aquests tres noms –que en la política d'avui representen la xaroneria, la vulgaritat més absoluta i l'analfabetisme– podeu comptar quina tan lamentable idea ens dóna de la grandesa de la filla de Joan II i d'Isabel de Portugal.⁹⁶⁸

Al crítico tampoco le parece que la reina Isabel sea un modelo de gobernante y dedica una gran parte de su comentario a desacreditar su figura histórica. Este aspecto marca una diferencia con el resto de las críticas de los periódicos antimonárquicos. Los críticos republicanos, y en particular los de Madrid, desacreditaban, en mayor o menor medida, la creación dramática del autor pero ninguno, salvo Cruz Salido, desvalorizó la figura de la reina aunque sí, tímidamente, la de otros personajes como Cisneros. Capdevila, en cambio, arremete contra la Inquisición y la expulsión de los judíos, compara y alaba la cultura andalusí frente a la castellana, pone en entredicho la moral católica de la reina Isabel y cuestiona su españolidad sacando a relucir la extranjería de algunos de sus antepasados. En definitiva, el crítico no solo cuestiona la obra, sino que intenta destruir unos tópicos echando mano de otros y arremete así contra uno de los mitos históricos de la construcción de la nación española.

Con respecto a las actitudes del público, Capdevila coincide con los críticos catalanistas en que aquel no se mostró especialmente caluroso y tan solo se hizo notar por algunos aplausos tímidos cada final de acto y “quan els personatges feien míting patriòtic.”⁹⁶⁹

Resulta extraño que ningún crítico de la prensa catalana hiciera mención de unos versos del poema que, dado el delicado momento en el que se representaba la obra, a la fuerza tenían que haber resultado hirientes. Me refiero en concreto a un dialogo entre el rey

967 Ibidem.

968 Ibidem.

969 Ibidem.

Fernando y el cardenal Mendoza en el cuadro segundo que se desarrollaba en Barcelona. En este diálogo, que ya ha sido citado en otra parte de este trabajo, Mendoza recrimina al rey por permitir que en el Principado se hable otra lengua y expresa su temor de que esa permisividad pueda germinar en un separatismo futuro.⁹⁷⁰ El diálogo, con una considerable carga de anacronismo, estaba destinado a exaltar las políticas fomentadas por la reina castellana frente a las, supuestamente más permisivas, del rey aragonés. Pero en él había también una significativa carga contra el catalanismo político y cultural del momento. La compañía y el mismo autor debieron decidir la supresión de ese diálogo para la representación de la obra en Barcelona. Ignasi Agustí, que había asistido al estreno en Madrid, comenta en su crítica de *L'Instant* que *Santa Isabel de España* se había representado en Barcelona como en Madrid “excepte mitja dotzena de versos que no s’atreverien a dir des d’ací.”⁹⁷¹ Posiblemente sean esos versos que Agustí echa en falta los que el autor pone en boca del cardenal Mendoza y que, recitados en un escenario catalán a principios de 1935 con el estatuto suprimido, hubieran sido interpretados como una provocación.

Las omisiones sobre las reacciones del público en las críticas de la prensa monárquica y de la prensa republicana más moderada y la frialdad e indiferencia que reflejan los comentarios de los periódicos catalanistas nos indican que la acogida de la obra en Cataluña no fue tan calurosa como en Madrid. El momento político y la propia naturaleza de la obra explican esta supuesta frialdad que, de ser cierta, podría ser un indicio de una sociedad catalana poco identificada con el monarquismo y la castellanofilia de Renovación Española en cuyo ámbito se gestó la obra. Sin embargo, algunos detalles muestran la existencia de, al menos, una minoría catalana afín a esa ideología que debió interpretar la obra en el mismo sentido que el público monárquico de Madrid. El día 17 de febrero de 1935, *La Vanguardia* anunciaba que “un grupo de distinguidas señoras y señoritas” habían organizado un abono benéfico a una función de *Santa Isabel de España*

970 El diálogo se cita al analizar el contenido del drama en parte II, capítulo 3, apartado 5.1. No obstante, se reproduce en esta nota otra vez:

“MENDOZA: (...) *Barcelona, ciudad de vuestra corona, no lo es de nuestra nación. Sin duda es muy buena gente/la gente del Principado, mas me aleja de su lado/su lenguaje diferente. Yo temo que se desgaje/un día de nuestra España/solo porque le haga extraña/a nosotros su lenguaje. Forjáis con santa prudencia/una conciencia española. Forjad una lengua sola/para que hable esa conciencia./ (...).*

DON FERNANDO.- *Tenéis razón Cardenal./Pero ¡qué le hemos de hacer!./Dejad el agua correr/que suaviza el pedernal/(...)*

MENDOZA.- *¡Dios lo haga así! Más con esto/queda un pretexto flotando, y el mal siempre está acechando/para encontrar un pretexto.”*

TOMAS, Mariano, *Santa Isabel de España*, Madrid, Librería de Roberto San Martín, 1934, pp. 74-75

971 AGUSTÍ, Ignasi, “Al Barcelona va ésser ...” op. cit.

que se celebraría la tarde del día 22 del mismo mes. El mismo breve preveía que sería “un abono muy selecto, seguramente concurridísimo.”⁹⁷² El día 22 el mismo periódico anunciaba la función benéfica de esa tarde y precisaba el dato de que los organizadores pertenecían a la Juventud Tradicionalista. En ninguno de los dos anuncios se precisa quienes serían los beneficiarios del abono.⁹⁷³ Al día siguiente, el día 23, *La Vanguardia* dedica un corto a describir el desarrollo y la asistencia de la función benéfica celebrada el día anterior. Se confirma lo selecto de un público en el que “dominaba el elemento femenino” y se aludía a que la obra había sido del agrado de la concurrencia.⁹⁷⁴ Nada, pues, de los fervorosos y estruendosos aplausos de las sesiones madrileñas en honor a Renovación Española o al propio autor.

Las referencias a esta función benéfica dejan claro que, aunque la obra gozó también de los favores de un público monárquico catalán, la recepción de *Santa Isabel de España* fue mucho más tibia en Barcelona que en Madrid.

972 “Abono benéfico”, *La Vanguardia*, 17 de febrero de 1935, pag. 11

973 “Teatro Barcelona”, *La Vanguardia*, 22 de febrero de 1935, pag. 4

974 “Función teatral benéfica”, *La Vanguardia*, 23 de febrero de 1935, pag. 10

8. LA RECEPCIÓN DE *¿QUIEN SOY YO?*

En otro apartado referido al éxito de las obras se hizo alguna alusión a la expectación que había suscitado el estreno de la comedia de Juan Ignacio Luca de Tena. Los motivos se relacionaban con las propias actividades del autor que, al proclamarse la República, había abandonado el teatro, su verdadera vocación, y se había dedicado plenamente a las cuestiones políticas y periodísticas. El objetivo fundamental que había guiado sus empeños políticos había sido, desde primera hora, convertir el *ABC* en un adalid de la restauración monárquica. La activa militancia de Luca de Tena y la proyección combativa de su periódico los años anteriores al estreno de *¿Quién soy yo?* hizo que muchos pensaran que su obra tendría también un sentido político. Se rumoreaba que el protagonista de la misma era el trasunto de un personaje de gran relieve y se pensaba en Gil Robles que, en el momento del estreno, copaba las páginas de los periódicos al haberse convertido en una pieza fundamental del entramado político nacional. Pero, como se ha señalado, el autor desmintió estos extremos y tanto en la autocrítica de su obra, publicada en su propio periódico, como en diversas declaraciones a otros periódicos, Juan Ignacio Luca de Tena negó que su obra tuviera algo que ver con la actualidad política.⁹⁷⁵ Este es el motivo por el que la ausencia o no de referencias políticas a la actualidad en *¿Quién soy yo?* se convierte en uno de los temas que todos los críticos se ven obligados a introducir en sus comentarios.

Los críticos de los periódicos monárquicos coinciden en negar que la obra tuviera alguna conexión con los acontecimientos del momento. A excepción de *El Siglo Futuro*, que no hace mención de ello, todos los diarios consultados se refieren a esta cuestión y en todos ellos aparece la misma idea: La denominada farsa por el autor es una obra política porque recrea, según *El Debate*, una política de ficción⁹⁷⁶ o por que, como dice Araujo Costa en *La Época*, se desarrolla en un “ambiente político” pero en ella no se alude a cuestiones o personajes de la actualidad española y, mucho menos, se toma partido por ninguno de ellos.⁹⁷⁷ El propio autor lo dice en su autocrítica y se ve obligado a remacharlo en cada función por boca del primer actor, que lee a telón corrido unas palabras del autor. Además de Araujo Costa, que reitera esta idea al menos dos veces en su larga crítica, es

975 Este aspecto ha sido tratado con más detalle en este mismo trabajo en parte II, capítulo 1, apartado 1.

976 DE LA CUEVA, Jorge, (Crítica de *¿Quién soy yo?*), *El Debate*, 5 de octubre de 1935. incluido en GONZÁLEZ, Luis M., *El teatro...*, op. cit, pp. 262-263

977 ARAUJO COSTA, Luis, “Alkazar.- Presentación de la compañía de Rafael Rivelles. Estreno de la farsa en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros, de Juan Ignacio Luca de Tena, «¿Quién soy yo?»”, *La Época*, 5 de octubre de 1935, pag. 3

Gonzalo Latorre en *La Nación* quien se extiende sobre esta cuestión con mayor peso argumental:

El tema de «¿Quién soy yo?» tiene un interés excepcional. Hay en él un fondo de indudable y positivo valor. Dice Juan Ignacio Luca de Tena que su obra no es política y no me parece exacta del todo la afirmación. No hay en ella política en el sentido de reflejar una nación, ni la nuestra, ni ninguna; pero sí existe en un sentido universal. No se ve en «¿Quién soy yo?» un retrato concreto de tal o cual político, pero sí hay una imagen perfecta del político, del político de todos los países o de casi todos los países. El personaje político que es un carácter firme y definido, caudillo de masas con una obsesión patriótica, necesita también un sentido de humanidad, de los vicios y virtudes de humanidad para alcanzar el fin perseguido.⁹⁷⁸

Por lo demás, los críticos monárquicos coinciden en alabar al autor y a su obra. Ésta es valorada muy positivamente porque mantiene armonía, suavidad y gracia, a pesar del conflicto y de una acción “intensa y movida”;⁹⁷⁹ por sus diálogos desarrollados con naturalidad y finura; por su lenguaje cuidado y pulcro...⁹⁸⁰ Al autor se le reconoce un gran talento teatral ampliamente ponderado por todos pero en especial por Araujo Costa. El crítico se refiere al largo silencio teatral de Luca de Tena que había dedicado los últimos años a “nobilísimas actividades que siempre repercuten en bien de España”. Tras esa ausencia, *¿Quién soy yo?* le revela como un autor maduro “completamente formado, dueño absoluto de la técnica, señor del diálogo, analista sutil de complicadas psicologías, hábil en el arte de disponer la emoción (...)”.⁹⁸¹

Para el crítico de *El Debate* el talento del autor se manifiesta en esta obra porque, a pesar de haber recurrido el tópico del sosias, ampliamente utilizado en la literatura de todos los tiempos, ha sabido darle matices nuevos. Lejos de presentar unos sosias antagónicos, los hace complementarios enriqueciendo el planteamiento filosófico y dramático de la obra. Esta se convierte así en “un drama general, hondo y humano de envidias, despechos y pasiones” cuya resolución va más allá de las cuestiones personales de los protagonistas o de las cuestiones políticas del estado imaginario en el que se desarrolla la obra.⁹⁸²

Los críticos monárquicos valoraron muy positivamente la escenografía y el trabajo de los actores, en particular el de Rafael Rivelles en el papel de doble protagonista que, con el mismo físico, representaba dos caracteres diversos. También se destacaban los recursos

978 LATORRE, Gonzalo, “Juan Ignacio Luca de Tena obtiene un triunfo completo y verdadero en el Alkazar”, *La Nación*, 5 de octubre de 1935, pag 12

979 DE LA CUEVA, Jorge, (Crítica de *¿Quién soy yo?*), op. cit., pag. 262

980 Todos los críticos monárquicos consultados coinciden en estos juicios.

981 ARAUJO COSTA, Luis, “Alkazar-....”, op. cit.

982 DE LA CUEVA, Jorge, (Crítica de *¿Quién soy yo?*), op. cit., pag. 262

del autor que “salvan honradamente el efectismo”⁹⁸³ cuando los dos personajes protagonistas deben coincidir en el escenario en el desenlace de la obra.

Tampoco faltan las alusiones a las reacciones del público en las críticas de los periódicos de derechas. Las referencias aluden a un gran éxito certificado por calurosos aplausos y salidas a escena del autor al final de cada acto. Los comentaristas monárquicos describen un éxito más sosegado y totalmente diferente a las exaltaciones patrióticas de los dramas históricos en verso de Pemán y Tomás.

Sin mostrar la unanimidad que se ha visto en la prensa monárquica, las críticas de la prensa republicana también introdujeron comentarios sobre el posible contenido político de *¿Quién soy yo?* La mayoría de los periódicos consultados coinciden en afirmar la inexistencia de alusiones a la actualidad política en la obra de Luca de Tena. Para estos críticos, a pesar de los rumores, el autor se había comportado conforme a lo que había anunciado en declaraciones a la prensa, en la autocrítica y en las palabras dichas por el propio actor principal a modo de prólogo. Todos los que opinan así ponderan el “buen gusto literario”⁹⁸⁴ y la honestidad del autor que, por su ideología, su activismo y su trascendencia, podría haber aprovechado el escenario “como un tablado de mitín”⁹⁸⁵ y prefirió no hacerlo. Para el crítico de *Heraldo de Madrid* esta ausencia de política es el principal logro de la obra. Es destacable también el punto de vista de A. R. de León en *El Sol* que enlaza la ausencia de referentes políticos con la construcción teatral de *¿Quién soy yo?* Al crítico le parece loable el proceder de Luca de Tena en unos tiempos en los que, a menudo, se utiliza el teatro para hacer política pero opina que la contención del autor en lo que respecta a ese tema ha malogrado lo que podría haber sido una gran farsa:

Comencemos por decir que la obra ganó un franco éxito. Y más rotundo hubiera sido éste si el autor, despreocupado de un noble prurito autocrítico, se hubiera dejado llevar francamente por la farsa, o, en otro extremo, por la simple comedia de enredo. Porque de ambas cosas –y a veces de sainete– dispone «¿Quién soy yo?». (...) la arquitectura total de la obra se afianza sobre un claro decoro. En ningún instante, ni el discurso ni la acción se enturbian con propósitos bastardos. Quizá un vigilante afán de que la ironía no invadiera campos de fáciles alusiones ha impedido en algunas escenas que la farsa, suelta, airosa y decidida recobrar su auténtica naturaleza. Plausible actitud en estos momentos en que los escenarios han venido a sustituir al panfleto, y más plausible aún cuando es terreno resbaladizo –y por lo mismo apto– para tal linaje de escarceos. No es así, en detrimento de la propia farsa, y sin embargo, lo que se pierde en algarera resonancia se gana en dignidad literaria.⁹⁸⁶

983 Idem, pag. 263

984 MUÑOZ DELGADO, P. “Don Juan Ignacio Luca de Tena, con el estreno de su farsa «¿Quién soy yo?», ha alcanzado un éxito de clamor.” *¡Tararí!*, 10 de octubre de 1935, pag. 4

985 Ibidem.

986 R. DE LEÓN, A. “Alkazar.- «¿Quién soy yo?», farsa en tres actos, el tercero en dos cuadros, de Juan Igancio Luca de Tena.” *El Sol*, 5 de octubre de 1935, pag. 2

Por lo demás, la opinión de A. R. de León es favorable a la construcción dramática, a la pulcritud de los diálogos y a la honestidad del autor. En todo ello coincide con Arturo Mori que cree percibir en *¿Quién soy yo?* no solo una farsa, como la había denominado el autor, sino también una comedia y, en ocasiones, un drama. Sobre este último punto trata lo que podría ser la única opinión negativa de la crítica de Mori. Para él, lo mejor de la obra es la farsa porque se mantiene, en todo momento, dentro de sus límites pero rechaza el drama porque, incapaz de contenerse, “llega al melodrama”.⁹⁸⁷ El crítico de *Heraldo de Madrid* coincide en este aspecto con Arturo Mori y valora esa tendencia al melodrama como la única nota reprochable en una “excelente obra teatral”.⁹⁸⁸ Ningún otro argumento negativo se puede encontrar en las críticas de aquellos medios republicanos que no vieron intención política en la obra.

Resulta curioso constatar que en todas estas críticas, a excepción de la publicada en *El Sol*, se dedica una parte a comentar las actividades políticas, periodísticas y teatrales del autor. Especialmente extensa es la que aparece en la crítica de *Heraldo de Madrid* a cargo, como casi siempre, de J.G.O., iniciales que, como se ha señalado, corresponden a Juan González Olmedilla. Este dedica mucha más tinta al autor que a valorar su farsa y, aunque niega con contundencia su contenido político, indirectamente relaciona la trayectoria política y periodística del autor con las bondades de la obra. Opina J.G.O. que Luca de Tena, quien siempre había tenido buenas aptitudes para el teatro, nunca debió apartarse de esa actividad “para bien de la política nacional” porque “su trasnochado romanticismo monárquico” no ha hecho otra cosa que “avivar rescoldos de rencores entre cenizas de entusiasmos realistas”. El crítico valora muy positivamente su quehacer teatral y piensa que vuelve a los escenarios como un autor consumado gracias a las experiencias adquiridas en estos años “en torno a la gran farsa de la política”⁹⁸⁹:

Luca de Tena, que en vida de su padre no había vivido sino la vida regalada y brillante de tantos otros jóvenes inexistentes, tuvo, al quedar huérfano, que enfrentarse con un cúmulo de realidades inesquivables a las que dio cara, y en cuya pugna se doctoró como en una Universidad experimental, para sentir y comprender y aun expresar el Mundo con visión propia y no aprendida, (...). Compartió, de madrugada, con prisa y fiebre, la batalla diaria del periódico; tocó de cerca sangrantes problemas capitales –jornada de trabajo, sueldos, accidentes, despidos, huelgas, coacciones, represalias, motines, asaltos, clausuras,

987 MORI, Arturo, “Anoche en el Alkázar. «¿Quién soy yo?» farsa en tres actos, de Juan Ignacio Luca de Tena”, *El Liberal*, 5 de octubre de 1935, pag. 5

988 J.G.O., “«¿Quién soy yo?» es una moderna farsa dramática, que valió anoche un limpio éxito a su autor, Juan Ignacio Luca de Tena, y a sus intérpretes Rafael Rivelles y Ana María Custorio”, *Heraldo de Madrid*, 5 de octubre de 1935, pag. 9

989 Ibidem.

agresiones, calabozos, prisiones gubernativas, injusticias– del vivir cotidiano en un país que pasa a la revolución desde la dictadura; vivió, ilusionado cuando inexperto, quién sabe si escéptico a estas horas, la experiencia de la formación de un partido, su pasión proselitista, su fusión electoral con los afines; observó, en pleno escenario, cómo es la tramoya parlamentaria, cómo son los entrebastidores de un ministerio, como reacciona, en la intimidad, un jefe político... (...) Así, Juan Ignacio Luca de Tena ha podido decantar su alma, depurar en su espíritu toda su experiencia de unos años y transformarla en poesía dramática, en arte literario, limpio, viril y sereno, con la ecuanimidad que sólo dan los años y... los desengaños.⁹⁹⁰

El párrafo anterior y los elogios a la obra, presentes en toda la crítica, nos muestran que González Olmedilla debía conocer muy bien a Juan Ignacio Luca de Tena en lo personal. En realidad, gran parte de la crítica es un argumento para dejar claro que el juicio positivo y benevolente del crítico no tiene relación alguna con una posible afinidad ideológica con el autor. Las relaciones entre *Heraldo de Madrid* y *ABC* eran especialmente tensas desde los acontecimientos de octubre de 1934. En aquellos momentos el crítico dirigía la información política del diario republicano. Este solía responder con vehemencia a las afirmaciones vertidas por *ABC* que acusaba a *Heraldo*, y a toda la prensa de izquierdas, de defender de forma solapada el movimiento revolucionario.⁹⁹¹ Las alabanzas de González Olmedilla a la obra y a su autor eran también una forma de indicar que las diferencias políticas no influían en los juicios teatrales y que la caballerosidad se mantenía por encima de todo. Al director de *ABC* debió de gustarle esta crítica en la que las alusiones a su biografía ocupan más espacio que el enjuiciamiento de la obra y en la que J.G.O. intenta, una y otra vez, remarcar su antimonarquismo aumentando así la sensación de imparcialidad de sus juicios e incrementando el valor objetivo de sus opiniones. Luca de Tena había anunciado en su autocrítica del día anterior al estreno que Floridor –seudónimo de Luis Gabldón–, uno de los críticos habituales del diario, iría a la representación pero que, por “razones de elemental delicadeza” no haría una crítica al uso en la que se elogiase o se censurase al autor.⁹⁹² Al día siguiente del estreno, Floridor firma una crónica de la obra en la que se valoran los aspectos escenográficos y los relacionados con la interpretación pero en la que no se alude al quehacer del autor.⁹⁹³ El día después, como había señalado Luca de Tena en la autocrítica, el diario introducía fragmentos de dos críticas, una de un periódico de derechas –se eligió la de Araujo Acosta en *La Época*– y otra de un periódico

990 Ibidem.

991 TOLL, Gil, *Heraldo de Madrid. Tinta catalana para la II República española*. Sevilla, Renacimiento 2013, pp. 297-298.

992 LUCA DE TENA, Juan Ignacio, “«¿Quién soy yo?» Farsa en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros de Juan Ignacio Luca de Tena”, *ABC*, 3 de octubre de 1935, pag. 14

993 F., “Alkázar: «¿Quién soy yo?»”, *ABC*, 5 de octubre de 1935, pag. 47

republicano. Para este último caso la crítica elegida fue la de J.G.O. en *Heraldo de Madrid*.⁹⁹⁴ De ella se incluyeron significativos fragmentos que elogiaban la obra y describían la trayectoria política de Luca de Tena; entre ellos se encuentra el que hemos citado más arriba.

Arturo Mori alude también a elementos biográficos del autor que es descrito como un absoluto enamorado del teatro, afición que hubo de abandonar por “el triste motivo de la muerte de su padre”. Comenta además que, aunque dedicado plenamente al periodismo, Luca de Tena no había dejado de escribir y representar obras en el ámbito doméstico para un público de familiares y amigos. Mori juzga honrosas las pasadas creaciones de Luca de Tena, valorado “como un comediógrafo que se podía dar la mano con el mejor templado de los que se llama en lenguaje extremista teatro burgués”. Confiesa el crítico su curiosidad por el nuevo producto teatral de Luca de Tena después de “tan largo ostracismo”⁹⁹⁵ y lo valora muy positivamente:

no nos cuesta trabajo decir que la última obra de Luca de Tena puede presentarse en cualquier parte como un entretenimiento delicado y moderno que pueden ver con agrado no solo los espectadores del antiguo Real y de la no menos antigua Princesa, sino todos y cada uno de los espectadores que votaron la república.⁹⁹⁶

Como podemos apreciar, a Arturo Mori le interesaba dejar clara que su filiación política y sus gustos teatrales no coincidían con los del autor. Con ello aumentaba la sensación de imparcialidad de su crítica y ganaba en veracidad la aseveración que aseguraba que la obra no tenía intención partidista.

Pero no todos los crítico republicanos juzgaron positivamente y vieron inocencia política en el *¿Quién soy yo?* de Juan Ignacio Luca de Tena. Las críticas de Eduardo Haro en *La Libertad* y de Enrique Díez-Canedo en *La Voz* tienen un tono totalmente opuesto a los comentarios que se han visto hasta aquí. Eduardo Haro, autor de una crítica muy negativa, reconoce algunos aciertos entre los que se encuentran el dialogo dotado de cierta desenvoltura y de mucho mejor estilo que “el de la mayor parte de las pobres comedias que nos ofrecen los escenarios madrileños”. Valora también al autor por haber querido hacer “teatro auténtico” pero opina que la intención de este ha naufragado al conferir a la obra “unas ambiciones demasiado altas para las posibilidades intelectuales y literarias del Sr.

994 “Del estreno de «¿Quién soy yo?» en el Alkazar. Dos juicios de prensa”, *ABC*, 6 de octubre de 1935, pp. 60- 61

995 MORI, Arturo, “Añoche en el Alkazar...”, op. cit.

996 Ibidem.

Luca de Tena”.⁹⁹⁷ Esta es la conclusión a la que llega tras hacer un análisis del tema de la obra. En efecto, la crítica comienza con una alusión erudita al motivo del doble a lo largo de la historia de la literatura. Le parece al crítico que usar un tema visto desde tantas ópticas solo era factible para darle un nuevo enfoque, algo que Luca de Tena no ha conseguido. Según Haro, al personaje protagonista construido por el autor monárquico le falta una dimensión humana y psicológica que haga de él un carácter complejo. Es un personaje simple, “el apólogo de un tipo demasiado vulgar”, que carece de cualquier simbolismo que se le quisiera aplicar. En este sentido, el crítico opina que el autor tenía razón al decir que su personaje “no se parece a nadie”. Ni Mario Colomer ni su sosias tienen el relieve suficiente para ir más allá de “su propia mediocridad”.⁹⁹⁸

No hay, en medio de estas apreciaciones, ninguna alusión directa al pretendido carácter imparcial de la obra porque, según se desprende de los juicios de Eduardo Haro, el autor había procurado construir un personaje simbólico y fue debido a su poca pericia, o en palabras del propio crítico, a sus “escasos vuelos psicológico”⁹⁹⁹ por lo que no lo consiguió. A ello se refiere el comentarista, si no con la claridad que tenían las otras críticas al negarlo, sí, al menos, con ciertas alusiones:

Mario Colomer, en efecto, no se parece a nadie. Esta pretensión del comediógrado está completamente conseguida. No se parece a ningún caudillo de «los que aspiran a dominar a las muchedumbres». (...) Su hosquedad no es parecida a la natural expresión temperamental del caudillo a que alude el Sr. Luca de Tena en su autocrítica; es, por el contrario, una artificiosa acumulación de expresiones hieráticas a través de la óptica ordinaria de un autor de escasos vuelos psicológicos. Y también artificio la popularidad – incluso la juventud– que el autor le asigna en un arbitrario paralelismo con otro director de masas. Mario Colomer se conduce en un zigzagueo que hace de él –en su equilibrio inestable– un completo lapsus de personalidad.¹⁰⁰⁰

Es claro que Eduardo Haro, tras ver la farsa, no pudo desprenderse de los prejuicios que rodearon al estreno de la misma. Para él, la intención del autor era crear un personaje – joven caudillo, conductor de masas– que simbolizara al hombre del momento. En la mente de todos, según se ha comentado al analizar la obra, estaba José María Gil Robles.

El crítico de *La Libertad* no solo ve fallida la construcción del personaje principal y de su sosias, sino que opina que, habiendo fallado estos, se viene abajo todo el entramado de la farsa y “la pretendida tesis se diluye en confusionismo”. Conforme a esta

997 HARO, Eduardo, “Anoche se estrenó en el Alkázar la farsa en tres actos «¿Quién soy yo?», original de don Juan Ignacio Luca de Tena”, *La Libertad*, 5 de octubre de 1935, pag. 4

998 Ibidem.

999 Ibidem.

1000 Ibidem

interpretación, el crítico minimiza, sin minusvalorarlas, las reacciones del público al que describe aplaudiendo “lo suficiente para que el Sr. Luca de Tena saliese a escena repetidas veces al final de cada acto.”¹⁰⁰¹

Díez-Canedo en *La Voz* nos ofrece una interpretación en la que se aprecia que ver la obra no le ha convencido totalmente de la ausencia de pretensiones políticas que parecía tener. Menos severo en sus juicios que Eduardo Haro, Díez-Canedo hace algunas valoraciones positivas aunque hay que decir que sus opiniones van a la inversa de las de la mayoría de los críticos. Para el crítico de *La Voz*, la obra no ha salido mal parada cuando el autor ha echado mano de los recursos del melodrama; por el contrario, rechaza los diálogos que considera un peso muerto “que enfría los actos y los hace parecer largos, siendo breves.”¹⁰⁰²

Con respecto a las raíces literarias del tema desarrollado por Luca de Tena en *¿Quién soy yo?*, Díez-Canedo incide especialmente en la obra de Unamuno, *El otro*, estrenada por la compañía de Margarita Xirgú en el Español hacía pocos años, que abordaba también el tema del sosias. Canedo encuentra algunas similitudes en ambas obras y las señala, no se sabe muy bien si por llamar la atención sobre la curiosidad de la coincidencia o por poner de manifiesto la falta de originalidad de Luca de Tena del que, por otra parte, dice expresamente que ha citado a Unamuno como uno de los que han utilizado el tema del sosias:

En «El otro», de Unamuno, estrenado por Margarita Xirgu en el Español el 14 de diciembre de 1933, hay frases que el Sr. Luca de Tena podía acotar para epígrafe de su obra cuando se publique. Por ejemplo: “¿Yo? ¿Asesino yo? ¿Pero quién soy yo? ¿Quién es el asesino? ¿Quién el asesinado?” («El otro», ed. Espasa- Calpe, pág. 89.)¹⁰⁰³

Pero lo realmente interesante de la crítica de *La Voz* es la suspicacia que deja traslucir con respecto de los propósitos del autor. Sin desdecir tajantemente las aseveraciones de este, Díez-Canedo no llega a confiar en la falta de intenciones políticas de la obra. Al menos así lo parece cuando afirma que el público no llegó a ver la limpieza política del drama:

...Pero digámoslo todo: al declarar noblemente que en su comedia, en donde se habla de recursos financieros (el político es un gran hacendista, nos dicen), de crisis y de generales que preparan golpes de fuerza; en donde se diseñan tipos como el entrometido visitante de

1001 Ibidem

1002 DÍEZ-CANEDO, E., “ «¿Quién soy yo?» en el Alkázár. «El Uno» y «El Otro». Elogio de Rivelles”, *La Voz*, 5 de octubre de 1935, pag. 6. La crítica completa en Anexo 1.9

1003 Ibidem.

todos los despachos ministeriales y se hace girar todo un acto sobre el juego de las recomendaciones, no hay alusión a España ni a ningún país concreto, el Sr. Luca de Tena, empleando como resorte principal el de los celos, no convenció del todo a su público. Veía en aquella declaración un ardid, y esperaba la frase de doble sentido, el dardo punzante, y para el espectador parcial, cuanto más vivo más certero; porque si el Sr. Luca de Tena no es un político, ¿qué es? Muchos no ocultaban su desencanto, y si esto no es para dejar satisfecho al autor, puede halagar bastante al hombre de partido.¹⁰⁰⁴

Sugiere Díez-Canedo que los asistentes constituían un público “anticipadamente favorable” al autor lo que, en alguna medida, le facilitó el éxito.¹⁰⁰⁵ Alusiones a la naturaleza de la asistencia las podemos ver en otras críticas como la de *El Liberal*, en la que Arturo Mori se refiere a un público “que recordaba al del Real o al de la Princesa antes de la guerra”.¹⁰⁰⁶ Desde otro ángulo político y con algo más que un afán por describir a los asistentes, el crítico de *La Nación* se extiende, con ánimo optimista, sobre la naturaleza del público:

La sala Alkázar rebosaba anoche de solemnidad. Un público, como pocas veces es ya posible reunir, literatos eminentes, ilustres políticos de todos los campos, conocidos aristócratas, cuanto se conoce hoy de buen tono y de selección, y que antes, hace algunos años, se veía en los grandes acontecimientos teatrales.¹⁰⁰⁷

La nueva creación teatral de una de las figuras más relevantes e influyentes del mundo monárquico, perteneciente además a la alta sociedad madrileña, atrajo a un público de su entorno social y político. Un público que, según Díez-Canedo, había quedado un tanto desconcertado porque no le habían convencido del todo los insistentes desmentidos del autor sobre los rumores que habían rodeado al estreno.

Ese público *distinguido* vuelve a reunirse otra vez el 21 de noviembre de 1935 en el Hotel Ritz para celebrar un banquete en homenaje a Juan Ignacio Luca de Tena y al actor Rafael Rivelles con motivo del éxito de *¿Quién soy yo?* No hay acuerdo en la prensa sobre el número de asistentes que oscila entre los 700 que indica el *ABC* y los 300 que indica *El Sol*¹⁰⁰⁸ pero lo que parece seguro es que, en los salones del Ritz aquel día, se congregó una

1004 Ibidem.

1005 Ibidem.

1006 MORI, Arturo, “Anoche en el Alkázar...”, op. cit. Es curiosa la expresión “antes de la guerra” que Arturo Mori utiliza. Es evidente que en octubre de 1935 no puede referirse a la guerra civil. Parece probable que con esas palabras trate de mostrar el momento de enorme tensión política que se vivía en aquellos meses.

1007 LATORRE, Gonzalo, “Juan Ignacio Luca de Tena obtiene...”, op. cit.

1008 Casi todos los diarios consignan el acto. *ABC* es el que más espacio le dedica con dos páginas y una columna; también aparece una amplia información en *La Época*. De los republicanos se han consultado *El Sol*, *Heraldo de Madrid* y *La Libertad* que dedican breves notas al acontecimiento. “Banquete-homenaje a Luca de Tena y a Rivelles por el éxito de «¿Quién soy yo?»”, *ABC*, 22 de noviembre de 1935, pp. 21-23; “Ayer en el Ritz. El homenaje a Luca de Tena y a Rivelles”, *La Época*, 22 de noviembre de 1935, pag. 3; “El banquete de esta tarde a Luca de Tena y a Rivelles por el éxito de la comedia «¿Quién

enorme representación de la alta sociedad madrileña. Al banquete asistieron además numerosos personajes del mundo teatral, entre los que se encontraban autores y actores, periodistas vinculados a la prensa de derechas y eminentes políticos e intelectuales del ámbito monárquico, como Antonio Goicoechea, Ramiro de Maeztu, José Calvo Sotelo, el conde de Rodezno, José Yanguas, Romanones, Manuel Bueno, Luis Araujo Costa... En el acto la figura del dramaturgo eclipsó a la del actor contribuyendo a ello el triple rol – periodístico, teatral y político– de aquel. Como se desprende de alguno de los discursos pronunciados en aquella ocasión y reseñados por la prensa monárquica, el acto tuvo un marcado acento político. La reseña de *La Época* no puede ser más clara:

Tuvo el banquete ofrecido ayer (...) a Juan Ignacio Luca de Tena y Rafael Rivelles la importancia capital de su significación porque, a parte de la justicia del homenaje al autor y al intérprete de una obra teatral felicísima, fue un tributo de admiración, adhesión y aliento, a la fortaleza de espíritu de un hombre que, en momentos difíciles de su vida y de su Patria, supo ser leal con sus ideales, con sus convicciones y con su conciencia. Este ejemplo de Juan Ignacio Luca de Tena quedará grabado en los anales de la Prensa de España con trazos indelebles.¹⁰⁰⁹

En el acto no se le dio un papel relevante al contenido político de *¿Quién soy yo?* pero algunos de los discursos, en especial aquellos dictados por los personajes más ligados a la vida política, dejan ver una interpretación de la obra que nos permiten intuir que las apreciaciones de Díez-Canedo eran ciertas. En cualquier caso, esos discursos descubren otras lecturas de la farsa de Luca de Tena, salidas de un ámbito ajeno al de los críticos, que enriquecen el análisis de su recepción.

Uno de los discursos pronunciados aquel día fue el de Juan Pujol, que habló en representación de los periodistas asistentes al acto. El discurso, cuyo objetivo principal fue alabar las actividades políticas y periodísticas del homenajeado, hace algunas alusiones a la obra y destaca la imagen del político que se muestra en la misma trasponiéndola a los políticos españoles o, al menos, a algunos políticos españoles:

El autor ha tenido acierto desde el título de la obra, pues no ha querido rotularla *¿Quién es él?*, sino *¿Quién soy yo?*, porque a los políticos los conoce todo el mundo y sólo falta que se conozcan ellos mismos. Hay político que milita en la derecha y lleva dentro un marxista, y político que alardea de demócrata y revolucionario, cuando ejerce, como un Nerón y tiene que representar sus obras escoltado por guardias de Asalto.¹⁰¹⁰

soy yo?»”, *Heraldo de Madrid*, 21 de noviembre de 1935, pag. 11; “Banquete a los señores Luca de Tena y Rivelles”, *El Sol*, 22 de noviembre de 1935, pag. 2; “«Potins» de un banquete”, *La Voz*, 22 de noviembre de 1935, pag.4; “Un banquete. Las malas compañías”, *La Libertad*, 22 de noviembre de 1935, pag. 1

1009 “Ayer en el Rízt...” op. cit.

1010 “Banquete-homenaje a Luca de Tena y a Rivelles...”, op. cit., pag. 22

Es claro que Juan Pujol asume que uno de los motivos de *¿Quién soy yo?* es mostrar la ambigüedad de un político. El autor de la obra pedía, una y otra vez, que se desvinculara su creación de la actualidad española pero el orador es incapaz de hacerlo y pone como ejemplo de esa ambigüedad que emana de la farsa a dos políticos del momento que eran particularmente denostados por la derecha monárquica radical. Manuel Azaña es fácilmente reconocible en el segundo ejemplo. Con el primero es muy probable que Pujol se refiera a Giménez Fernández que, por aquellas fechas, era duramente criticado en la prensa monárquica por su actuación al frente del ministerio de agricultura. Implícitamente podría referirse también a Gil Robles, jefe de su partido que, como ya vimos, era acusado por los monárquicos de contemporizar, si no con las izquierdas, sí al menos, con los republicanos del Partido Radical a cuyo jefe no se le perdonaba su pasado revolucionario.

Una interpretación análoga de la ambigüedad política en la comedia de Luca de Tena la podemos encontrar en el discurso pronunciado por Antonio Goicoechea en la misma ocasión. El jefe de Renovación Española lleva también sus reflexiones desde la obra a la política nacional y, aunque disfraza sus alusiones de generalidades aplicables a lo que considera una nueva y funesta forma de hacer política, en realidad se está refiriendo a un personaje concreto.

Y ahora, el comentarista se pregunta, (...): “¿Quién es el personaje aludido en la comedia?” Cree el orador que Luca de Tena no ha querido pintar un hombre determinado, sino un símbolo. El símbolo, sauce, laurel, violeta, águila, tiene más importancia que las mismas cosas en sí, y proyectan una luz más viva. El autor ha querido derramar luz sobre la conciencia de los espectadores por medio de un símbolo. No es el protagonista un solo hombre, sino varios en uno. Así suele ser el político de oficio; hoy cortesano, mañana, demagogo; cambia con las circunstancias, y lo esencial en él es *vivir*: No es ya el político antiguo que sabía sacrificarse por un ideal, sino el oficiante que necesita un monaguillo para que le lleve el misal a la derecha o a izquierda. (Grandes aplausos.)¹⁰¹¹

Es cierto que en la cita no se alude a nadie en particular pero la última comparación de la misma se asemeja mucho al discurso acusatorio de los periódicos monárquicos sobre la estrategia de Gil Robles y de la CEDA, analizadas al hablar del contexto político de *¿Quién soy yo?* El hecho mismo de utilizar las imágenes de un “oficiante” y su “monaguillo”¹⁰¹² era un guiño para facilitar que los oyentes comprendieran mejor las alusiones al partido católico, a su ideólogo y a su líder político. Los grandes aplausos que transcribe el redactor confirman que los asistentes, que en su mayoría profesaban una

1011 Ibidem. Téngase en cuenta que tanto esta cita como la anterior se insertan en las transcripciones de los discursos hechas por el redactor de la reseña y no son fragmentos de los discursos originales.

1012 Ibidem

ferviente militancia monárquica, entendieron la referencia. Por otra parte, hay en el discurso una alusión a una nueva forma de hacer política con la que Goicoechea es crítico y que compara con la actitud del “político antiguo”¹⁰¹³, siempre fiel y sacrificado a sus ideas. Con esa alusión se está refiriendo en realidad a la CEDA, nuevo partido de masas, y a su estrategia política que, según su punto de vista, pasa por practicar la ambigüedad frente a los propios monárquicos de Renovación Española cuyas maniobras habían girado siempre en torno a la fidelidad monárquica y el rechazo a la República.

Es curiosa la observación que hace un artículo publicado en *La Voz* en el que, en clave irónica, se reseña el acto y se glosan los discursos. Al comentar el de Goicoechea, el periodista, que no da su nombre, observa la contradicción entre los reiterados llamamientos de Luca de Tena a que su comedia no fuera juzgada como política y las afirmaciones del jefe de Renovación Española: “Todo para acabar diciendo que «¿Quién soy yo?» es una comedia política, cosa que el propio Juan Ignacio ha negado en todas partes, empezando por *La Voz*.”¹⁰¹⁴ Lo cierto es que los críticos, por respeto al autor o por la falta de reflexión a la que ya hemos aludido en varias ocasiones, no juzgaron como política la obra de Luca de Tena. Sin embargo, en un ámbito distinto, otras voces nos indican que la ambigüedad que emanaba de la doble naturaleza del personaje se podía muy bien identificar con el discurso ambiguo de la CEDA y, en particular, con el de Gil Robles.

¿Quién soy yo? se estrenó en Barcelona el 15 de enero de 1936. Los críticos catalanes no se mostraron tan favorables a la obra como los madrileños. *La Vanguardia* publicó una crítica positiva pero fría, sin las muestras de entusiasmo que había dado la prensa monárquica de Madrid. Aun así, su autora, María Luz Morales, consideraba que la obra, a pesar de reproducir un motivo literario muy usado a lo largo de los tiempos, lo hacía con acierto ya que el enfoque incluía “esencias originales y atractivas.” La comentarista no hace una sola alusión a la posibilidad de que en la obra se vislumbre algún contenido político.¹⁰¹⁵

El resto de las críticas consultadas son menos favorables que la de Morales y, en algunos casos, abiertamente contrarias. Quizás la más benevolente de entre las críticas negativas sea la de *La Publicitat* que reconoce que la comedia, además de ser hábil, ágil y entretenida, plantea algunas cuestiones filosóficas. Sin embargo el crítico reprocha al autor no haber entrado al fondo de las mismas por lo que al final la comedia deviene “gratuita,

1013 Ibidem

1014 “«Potins» de un banquete”, *La Voz*, op. cit.

1015 MORALES, María Luz, “«¿Quién soy yo?» Tres actos y un epílogo, de Juan Ignacio Luca de Tena.”, *La Vanguardia*, 17 de enero de 1936, pag. 9

sense finalitat”¹⁰¹⁶.

El comentarista de *La Veu de Catalunya* calificaba la obra como “una comedia discreta” cuyo éxito en Madrid se justificaba porque “cierta prensa” de la capital se había encargado de hablar de ella con lisonja. Tampoco le parece que las palabras de Rivelles en el prólogo, aludiendo a la ausencia de sentido político de la farsa, tengan mucho sentido ya que, para el crítico, la farsa es completamente intrascendente y el autor no pretende con ella demostrar nada. No existe en la crítica de *La Veu de Catalunya* nada positivo a parte de la actuación de Rivelles.¹⁰¹⁷

Mucho más centrado en cuestiones teatrales y filosóficas, el crítico de *El Diluvio*, en el mismo sentido que Eduardo Haro en *La Libertad*, piensa que la obra debería haber aportado más hondura a un asunto que deja solo planteado. Para él, el autor fracasa en su pretensión de convertir en una farsa lo que no es más que una comedia que en realidad glosa “aquella zarzuelita que, si no recordamos mal, se titula «La cara del ministro»”.¹⁰¹⁸

También se muestra muy desfavorable la crítica de Lluís Soler en *La Humanitat* para quien el autor no acierta en ninguno de los actos. El primero es calificado de “comedia vulgar” con diálogos de “estar per casa”; el segundo, en su opinión, no es más que el acto de una comedia blanca y el tercero, con el que se muestra más duro, es calificado de descabellado y grotesco.¹⁰¹⁹ Soler es el único de los críticos catalanes consultados que hace una referencia irónica al sentido político de la obra al relatar como escucha a una espectadora identificar a Mario Colomer con Gil Robles:

El ministre és un home aspre y agre com el vi de sis. Es un domador de masses –segons ell– això sí, però, és insociable, ambiciós i un incansable treballador. Es home que tothora promet implantar un ordre social més just. (...)
–Es ell, és ell!– barboteja emocionada una veïna nostra de butaques.
–Qui vols dir?– pregunta el seu marit.
–Babau! Es D. Gil
–El de les calces verdes?
–No, home, no. «Don Gil, el salvador de la patria».¹⁰²⁰

Esta es la única referencia al posible sentido político de *¿Quién soy yo?* que se puede encontrar en la crítica catalana, en general, desfavorable a la obra y, en ocasiones,

1016 GUANSE, Domenec, “Barcelona «¿Quién soy yo?» de Juan-I. Luca de Tena”, *La Publicitat*, 17 de enero de 1936, pag. 8

1017 CIVERA I SORMANI, J., “Estrena de «¿Quién soy yo?» de Joan Luca de Tena, al Teatre Barcelona”, *La Veu de Catalunya*, 17 de enero de 1936, pag. 5

1018 E.G.C., “Teatro Barcelona.- «¿Quién soy yo?» de Juan Ignacio Luca de Tena.”, *El Diluvio*, 17 de enero de 1936, pag. 10

1019 SOLER, Lluís, “Teatre Barcelona.- ¿QUIÉN SOY YO?, tres actes d’Ignasi Luca de Tena.”, *La Humanitat*, 17 de enero de 1936, pag. 2

1020 Ibidem.

también al autor. Una crítica que cuando señala aciertos lo hace sin el entusiasmo que había mostrado gran parte de la crítica madrileña.

Las referencias a las reacciones del público no se prodigan especialmente en los comentarios que, en su mayoría, no mencionan este asunto. María Luz Morales en *La Vanguardia* se limita a constatar que la obra fue acogida con “extraordinario interés” y “grandes y reiterados aplausos”¹⁰²¹. Civer i Sormani en *La Veu de Catalunya* dice ignorar si la obra gustó al público porque, según su opinión, los aplausos procedían de “molts amics del autor” que había en la sala.¹⁰²² Sin embargo, *La Vanguardia* publicará un breve, unos días después del estreno, en el que anuncia que, gracias al éxito, plasmado en “ovaciones a la obra, a los artistas y a la presentación” la compañía la mantendrá más tiempo en cartel.¹⁰²³

La actuación de la compañía no recibió tampoco las críticas positivas que había recibido en Madrid. Ni siquiera Rafel Rivelles cuya actuación, a excepción de *La Vanguardia*, *La Publicitat* y *La Veu de Catalunya*, fue valorada de discreta en el resto de los periódicos consultados.

Como se ha podido comprobar una vez más, la mayoría de las críticas publicadas al día siguiente del estreno muestran una visión de la obra sin implicaciones políticas. La voluntad del autor de que su obra no fuera llevada a ese terreno se trasluce en los comentarios de los periódicos más afines políticamente. Tan solo algunos críticos abiertamente antimonárquicos dejan ver que la pretendida ausencia de contenidos partidistas no acaba de convencerles aunque ninguno lo señala abiertamente y se limitan a hacer ciertas referencias. Es posible que la insistencia de Luca de Tena y lo metafórico del asunto político despiste a unos críticos que suelen hacer sus comentarios a vuelapluma. También se podría aducir que la verdadera intención, altamente emparentada con la visión de la actualidad que se reproducía a diario en la prensa monárquica, pase desapercibida a los críticos republicanos mientras los monárquicos respetan los deseos de un autor correligionario.

Solo cuando la obra es interpretada por personajes relacionados con el mundo político, fuera del ámbito de la crítica teatral, encontramos referencias a su verdadera esencia aunque veladas por metáforas y dobles sentidos. De ser cierta la anécdota que relata el crítico de *La Humanitat*, tendríamos un indicio de que también una parte del público había relacionado al protagonista de la comedia con un personaje de actualidad. En

1021 MORALES, María Luz, “«¿Quién soy yo?» ...”, op. cit.

1022 CIVERA I SORMANI, J., “Estrena de «¿Quién soy yo?»...”, op. cit.

1023 “Teatro Barcelona”, *La Vanguardia*, 23 de enero de 1936, pag. 12

cualquier caso, cabría preguntarse por qué el autor escribe y representa una obra con una finalidad política si luego no hace otra cosa que encubrir el mensaje tratando de que el público no identifique lo que verdaderamente está detrás de los personajes simbólicos que construye. Creo que la respuesta a la pregunta está en el discurso de Goicoechea en el acto de homenaje a Luca de Tena y a Rivelles. Lo que el autor de *¿Quién soy yo?* está tratando de poner en entredicho no es solo la actuación de un político concreto, sino una forma de hacer política. Los monárquicos identificaban esa forma de hacer política con los nuevos partidos de masas que nada tenían que ver con los partidos de notables de los que procedían Luca de Tena y Goicoechea. Gil Robles encarnaba a una nueva derecha capaz de atraer masas y vencer en unas elecciones; dirigía un partido cuya maquinaria encajaba en un sistema democrático que, tanto los monárquicos radicales a los que representaba Goicoechea como los restauracionistas a los que representaba Luca de Tena, pretendían destruir. Colomer /Brandel eran una metáfora de la conducta bifronte derivada de la táctica de Gil Robles pero eran también la metáfora de una forma de hacer política que la derecha antirrepublicana denostaba. Al autor no le interesaba que su mensaje quedara relegado a un político concreto, sino que se entendiera como una crítica a los partidos de masas que actuaban en un sistema político que facilitaba la negociación y el apoyo entre partidos dispares. En definitiva, la obra encerraría una crítica al juego político inherente a un sistema democrático. Eso explicaría ese final en el que cualquiera que sea el superviviente— Brandel o Colomer— se alza con el poder gracias a la intervención del Ejército y no como resultado del “camino recto” que el político de la imaginaria Saldaria se había marcado.

9. CONSIDERACIONES FINALES

En las páginas anteriores se ha llevado a cabo un acercamiento a la recepción de las obras teatrales a través de las críticas. Con ellas se ha podido ver el efecto de la obra en un espectador excepcional, el crítico, a cuya opinión se ha atribuido valor *transindividual* como representante de una tendencia política. Además se ha podido comprobar como muchas críticas contienen información de gran valor sobre el ambiente social de la sala y las reacciones del público ante la obra. Sin embargo, además de estos aspectos, en numerosas ocasiones los comentarios encierran mensajes muy subjetivos que han permitido individualizar al crítico como un espectador común aunque dotado, eso sí, de un amplio bagaje intelectual, al menos en lo que a cuestiones teatrales se refiere. Por todo ello, aunque lo ideal para estudiar la recepción teatral hubiera sido contar con testimonios de espectadores, como hemos podido utilizar en cierta medida con *El divino impaciente*, las fuentes analizadas permiten extraer algunas conclusiones.

El papel de los críticos en su función de “guía del espectador” tras haber publicado en la prensa su propia interpretación de la obra es una de las cuestiones en las que nos basamos a la hora de analizar la recepción de las obras. Podemos considerar si el público se ha dejado guiar o no por el crítico juzgando el grado de entusiasmo del que hacía gala en las representaciones o simplemente atendiendo al éxito del producto teatral. En este sentido podemos distinguir entre las obras en las que los críticos podrían haber contribuido a dirigir la opinión del público y aquellas en las que la intervención de estos no ha sido tenida en cuenta de manera absoluta.

En el primer grupo habría que incluir las comedias de Felipe Sassone, Joaquín Calvo Sotelo y Honorio Maura. Ninguna de las críticas entendió el verdadero sentido de estas obras. En términos generales, la prensa derechista con un sesgo más católico –El Debate, El Siglo Futuro– vieron en ellas una ambigüedad política que las hacía inconvenientes como productos ejemplarizantes. Otros periódicos monárquicos suavizaron sus críticas, seguramente por afinidad política con los autores, como en los casos de *ABC* con Sassone y *La Nación* con Joaquín Calvo Sotelo. Pero tampoco esas críticas vislumbraron siquiera que el ejemplo que emanaba de los protagonistas de esas dos obras iba dirigido a los republicanos de nuevo cuño que, procedentes de las clases más elevadas, habían abandonado los valores monárquicos. En el caso de la obra de Maura la crítica de derechas tampoco percibió el sentido apolítico de su obra que trataba de hacer ver, mediante la figura de un príncipe desinteresado en la corona, los efectos negativos de las

revoluciones para las naciones y los estados. Por su parte, las izquierdas, salvo algunas excepciones, juzgaron las obras como productos neutros, meramente teatrales, sin llegar a hacer una lectura política de las mismas.

En lo que al público se refiere, aquellos que asistieron al estreno movidos de una gran curiosidad por diversos motivos –la relaciones políticas del autor, los rumores sobre la temática de la obra...– debieron ver traicionadas sus expectativas al encontrarse un mensaje que no cuadraba con las ideas preconcebidas con las que habían acudido al teatro. La crítica, que ratificaba el punto de vista de que estaban asistiendo a la representación de una comedia sin mensaje político, hizo su parte y las tres obras pasaron, desde el punto de vista político, sin pena ni gloria.

Un caso aparte es la comedia de Juan Ignacio Luca de Tena. Como las anteriores contenía un mensaje político; en este caso la finalidad era la reprobación de las ambigüedades derivadas de la táctica política de Gil Robles. Los críticos, en su mayor parte, no interpretaron la obra en ese sentido y prefirieron hacer una lectura más afín a lo manifestado por el autor. Sin embargo, en esta ocasión algunos indicios apuntan a que un sector del público no pudo sustraerse al verdadero mensaje. Los discursos políticos dictados en el homenaje al autor y al actor protagonista de la obra confirman que a muchos no se les escapaba la identificación del personaje principal y su sosias con el discurso y la actuación ambivalente de Gil Robles. Algunos críticos republicanos también dejaron ver esto en sus comentarios. Sin embargo, el enorme éxito de la obra no se debió a esa lectura política que, con toda probabilidad, no fue hecha por la gran mayoría de los espectadores. Los aspectos formales de lo que Luca de Tena llamó farsa se apartaban de las comedias al uso y revistieron al producto de cierta originalidad que gustó lo bastante como para ser uno de los productos teatrales más representados del periodo. La crítica madrileña coincidió casi unánimemente en las excelencias de la obra y, en este sentido, es posible que incentivara la asistencia.

A diferencia de las comedias dramáticas, el público de los dramas históricos en verso respondió a otros estímulos. La crítica no fue, en este caso, el único elemento que guió la opinión del público. Se pueden agrupar los tres dramas de Pemán y el poema dramático de Mariano Tomas no solo siguiendo el criterio del éxito, sino también teniendo en cuenta la lectura política que el público hizo de los mismos. Una interpretación política que, en ocasiones, superó la propia lectura de los críticos y convirtió a los dramas en manifestaciones de exaltación monárquica, patriótica y religiosa además de en eventos de la alta sociedad. El caso de *El divino impaciente* muestra como el público actuó de una

forma independiente con respecto a la crítica. La mayoría de los críticos de estreno, desde las filas monárquicas y desde las republicanas, hicieron una lectura meramente teatral y literaria de la obra sin mencionar o pasando por alto los aspectos políticos de la misma. Fue el público el que por sí solo, sin tener en cuenta los comentarios de los revisteros, convirtió la obra en un referente monárquico y católico y asistió masivamente al teatro guiándose seguramente por el boca a boca. En esta ocasión, con toda claridad, el juicio del público antecedió al del crítico que, solo más adelante, hará una lectura política de la primera obra de Pemán.

No ocurrió lo mismo con los otros dos dramas del autor monárquico y tampoco con *Santa Isabel de España* de Mariano Tomás. En estos casos la mayor parte de la crítica hizo una lectura política de los productos teatrales. Sin embargo, el público otra vez fue más allá y no solo los interpretó del mismo modo que los críticos, sino que hizo de ellos un símbolo de la lucha política monárquica. Esta afirmación, igual de válida para el segundo y el tercer drama de Pemán, es especialmente verificable en el poema de Mariano Tomás cuyas representaciones se convirtieron en un grito exaltado de españolismo frente al catalanismo que, en aquel momento próximo a los acontecimientos de octubre de 1934, se consideraba uno de los mayores agentes de la disgregación nacional y de la crisis del Estado.

El análisis de la recepción ha permitido un acercamiento a la cuestión de la conexión de las obras con la situación política que se vivía en el momento de su estreno. Podemos afirmar que tanto críticos como público relacionaron en casi todas las obras el argumento de las mismas con la situación política. Sin embargo, conviene hacer matizaciones que de nuevo llevan a valorar las obras de forma distinta. Otra vez se debe considerar *Un momento*, *El rebelde* y *El príncipe que todo lo aprendió en la vida* como un grupo diferenciado. A pesar de que no hubo una recepción política de estas tres creaciones, espectadores y críticos en general vieron las relaciones con la realidad del momento. Los críticos hicieron alusiones a como una gran parte del público había acudido al estreno estimulado por el título de la obra, por la personalidad política de los autores o por los rumores sobre las afinidades del argumento con la coyuntura política. Las tres obras se desarrollaban en lugares imaginarios en los que procesos revolucionarios daban o intentaban dar al traste con monarquías preexistentes. Una situación cuyo paralelismo con el caso español era evidente y que a nadie pasó inadvertida.

Sin embargo, a pesar de que el planteamiento aludía a la realidad española, era en el desarrollo y en el desenlace de la trama dramática donde el público y la crítica no consiguieron ver un enfoque político. Se interpretó que los autores, como ellos mismos

indicaron en sus autocríticas o en las entrevistas anteriores al estreno, habían expuesto un tema de actualidad tratándolo con objetividad y sin partidismo de ningún tipo. En general, las valoraciones negativas de los críticos de izquierda resaltaban o bien el oportunismo de los autores, que al recrear ambientes políticos similares al español pretendían atraer al público al teatro, o bien su incapacidad para, partiendo de esos planteamientos, realizar una obra de enjundia.

La farsa de Luca de Tena constituye de nuevo un caso aparte. Como las obras anteriores contenía muchas referencias a la política española de la época. No solo el protagonista, un político desconocido y joven cuya estrella subía a base de tesón, era fácilmente identificable, sino que en el país imaginario de la trama sobrevolaba el fantasma de un golpe de estado militar, de la misma manera que ocurría en la España de 1935. Sin embargo, muy pocos críticos y, con probabilidad, tampoco muchos integrantes del público supieron ver estas afinidades. Los elementos innovadores y poco frecuentes en las comedias burguesas que la creación contenía así como las afirmaciones sobre el apoliticismo de la obra manifestadas por el autor lograron desviar la atención de los aspectos políticos. No se le escaparon esos detalles, en cambio, a un sector del público muy comprometido con la causa monárquica según se ha visto en los discursos del homenaje a Luca de Tena por el éxito de la obra.

Los dramas históricos en verso conforman otro grupo. Las referencias a la situación española que contenían fueron evidentes para público y crítica quienes, a pesar de la lejanía temporal de la trama dramática, vieron claramente la intención política de los autores. A ello ayudaron varios factores. Por un lado, tanto Pemán como Mariano Tomás eligieron unos temas y unos personajes *ad hoc* que conectaban muy bien con la situación política. Personajes y hechos se pasaron por el tamiz de la interpretación tradicionalista de la historia y los autores deformaron los hechos para adecuarlos mejor a la actualidad. Por si el mensaje no había quedado suficientemente claro, los autores pusieron largos parlamentos didácticos en boca de los personajes y, en ocasiones, dotaron a las obras de epílogos con un alto contenido doctrinal, como el de *Cuando las Cortes de Cádiz* de Jose María Peman. No existían en los dramas de Pemán y Tomás la ambigüedad de personajes como, por ejemplo, el Agustín de *El rebelde*, que se debatía entre el peso de la ideología con la que se había criado y los principios revolucionarios que conformaban su rebeldía, o el duque de Villalunada que, aunque monárquico, era tolerante con el republicanismo de otros. Los personajes de los dramas históricos en verso no tienen ángulos. Conforme la interpretación tradicionalista de la historia, están ungidos por Dios y hacen el bien

siguiendo una línea recta.

Por otro lado, es muy probable que los mitos históricos esgrimidos por los autores de los dramas estuvieran fuertemente anclados en el acervo intelectual de un público medio de ideología monárquica. Una educación como la española, dominada hasta entonces por los preceptos de la Iglesia católica, había fijado en el imaginario colectivo esa interpretación de la historia y, seguramente, la mayor parte de los espectadores no hizo sino reconocer en el escenario unos conceptos que ya poseía. Algunos de los comentarios de los críticos, incluso de tendencia republicana e izquierdista, dejan ver que los tópicos históricos que manejan los autores estaban fuertemente arraigados en la sociedad española. Además de esto, la derecha valoraba muy positivamente la temática histórica como vehículo de ejemplaridad política. Un artículo de José Alsina publicado en *ABC* con motivo de los estrenos en Madrid de *Santa Isabel de España* y *Cuando las Cortes de Cádiz* afirmaba que el teatro histórico era demandado por “los pueblos como consuelo y ejemplo” frente a los “quebrantos recientes”, en clara alusión a los acontecimientos revolucionarios que acababan de producirse.¹⁰²⁴

Lo cierto es que los autores monárquicos tuvieron un mayor éxito, y no solo comercial, cuando hicieron un viaje en el tiempo buscando modelos que sirvieran para, como dice Alsina, “mantener vivos (sic) la fe en los destinos nacionales”.¹⁰²⁵ Mientras, aquellos que buscaron el ejemplo con un viaje en el espacio pero manteniendo en el escenario héroes contemporáneos con las mismas inquietudes y fluctuaciones que las personas reales, no tuvieron el mismo éxito y su mensaje no llegó a calar. Muy probablemente esto lo explique el hecho de que el público al que se dirigían Felipe Sassone, Joaquín Calvo Sotelo, Honorio Maura e, incluso, Juan Ignacio Luca de Tena no era el mismo público al que apelaban José María Pemán y Mariano Tomás. Mientras aquellos buscaban que sus héroes sirvieran de ejemplo a los que se habían separado del camino del monarquismo para hacerlos volver al redil mostrando las consecuencias funestas de sus actos, estos se dirigían a un público monárquico que nunca había dejado de serlo. Los personajes históricos de sus dramas, además de ejemplo de conducta, servían de aliento y estímulo para los que nunca habían flaqueado y confiaban en la llegada de tiempos mejores.

Aunque lo formal no era una de las cuestiones focales de este trabajo, el análisis de la recepción permite sacar algunas conclusiones que, por su relación con las valoraciones

1024 ALSINA, José, “El teatro histórico”, *ABC*, 18 de octubre de 1934, pag. 14

1025 *Ibidem*

políticas, pueden resultar interesantes. En términos generales existe un paralelismo entre los juicios políticos y los estilísticos. Salvo alguna excepción, los críticos valoran mejor, desde el punto de vista teatral y literario, aquellos productos en los que no perciben una gran carga política o en los que perciben una carga política afín a su ideología. Esto es constatable para las comedias dramáticas en las que casi todos los críticos, aunque se muestran severos con algunos aspectos, ven elementos formales positivos.

El caso opuesto sería el de los dramas históricos en verso. *El divino impaciente* vuelve a ser un ejemplo interesante. Mientras la crítica no percibió en sus comentarios del estreno ninguna inclinación ideológica, la calidad de los versos de Pemán fue aceptada con mayor o menor reticencia. Cuando los críticos republicanos comienzan a variar su valoración política al tenor de la calurosa acogida del público monárquico, cambia también la recepción de los versos y de la construcción dramática que comienza a ser enjuiciada en términos negativos. La indudable recepción política de los otros dos dramas de Pemán y del poema dramático de Tomás traerá consigo un balance muy negativo de los aspectos formales entre la crítica republicana que considerará las obras como productos carentes de teatralidad escritos en un lenguaje poético desfasado y ramplón. Por contra, en los comentarios de los medios monárquicos las alabanzas no se ceñirán solo al mensaje político, sino también a los recursos formales de los autores. Así se valorarán los versos y la teatralidad como un lenguaje dramático auténticamente español y conectado con los clásicos, en consonancia con la ideología de la derecha en relación al teatro.

CONCLUSIONES

Estudiar un producto teatral como un elemento de propaganda política supone adentrarse profundamente en el significado de su contenido. Para ello es necesaria una labor de contextualización de la obra analizada en un momento histórico y, más concretamente, en una situación política determinada. La figura del autor es fundamental. El artífice de la obra construye una trama dramática y la pone al servicio de una ideología contribuyendo de este modo a la defensa de unos intereses políticos de los que él se erige en portavoz. La valoración del público es otro elemento clave. El modo en el que se interpreta el mensaje del autor permite ver si llegó realmente a su destinatario en la forma deseada. Aplicar este método al análisis a las obras teatrales objeto de este estudio les ha dado una dimensión diferente. No se trataba de valorar su calidad literaria ni dramática, se trataba de enmarcarlas en una categoría que las diferenciara de otros productos teatrales de la época y valorarlas desde esa óptica.

Desde el punto de vista de la creación de las obras, la primera aseveración que se puede hacer es que están cargadas de significación política. Varios son los elementos que han llevado a esta conclusión. El primero de ellos se relaciona con las actividades de los propios autores. Todos ellos, en mayor o menor medida, se adscriben al universo de la derecha monárquica. La llegada de la Segunda República introducirá cambios importantes en sus biografías. José María Pemán, Honorio Maura y Juan Ignacio Luca de Tena son los más directamente ligados al mundo político monárquico. Pemán abandona en parte la poesía, su verdadera vocación, para consagrarse a las actividades política y propagandísticas en el ámbito de Acción Española. Inmerso en esta labor, en 1933 estrena *El divino impaciente*, su primera incursión en el teatro. El éxito de la obra y su capacidad de movilización política le lleva escribir dos nuevos dramas en la misma línea que el primero.

Maura, autor teatral de éxito, se vuelca desde abril de 1931 en una inquieta actividad política que le llevará a militar en Renovación Española y sentarse en las Cortes como representante de ese partido. Durante el periodo no dejó de escribir para la prensa monárquica artículos de contenido político ni abandonó las actividades teatrales. La mayoría de sus obras son comedias burguesas salpicadas de alusiones humorísticas a las políticas republicanas. Tan solo *El príncipe que todo lo aprendió en la vida* es una obra con un propósito de aleccionamiento doctrinal. La estrenará en 1933 tras manifestar su intención de escribir algo de carácter comprometido para el teatro.

Luca de Tena fue un activo defensor de los valores alfonsinos desde su propio periódico, *ABC*. A diferencia de *Acción Española*, el diario se mantenía dentro de los postulados del alfonsinismo restauracionista pero posibilitó que los monárquicos más radicalizados, carlistas y alfonsinos, publicaran en sus páginas. Durante la mayor parte del periodo republicano el director del diario, dedicado por entero al periodismo, abandonó el teatro donde se había hecho un nombre como autor de comedias y letras para zarzuelas. Antes de la llegada de la República había combinado las actividades políticas y periodísticas con los escenarios. Según su propio testimonio, el teatro era su verdadera vocación. Ocupado en dirigir prensa Española y en convertir *ABC* en un centro de activo monarquismo, encontró tiempo en 1935 para estrenar *¿Quién soy yo?* justo en un momento en el que el diario estaba centrado en criticar los movimientos políticos de Gil Robles.

Joaquín Calvo Sotelo, Mariano Tomás y Felipe Sassone, más literatos que políticos, dejaron ver en sus colaboraciones periodísticas sus afinidades monárquicas. Sassone, autor teatral de éxito, fue radicalizando sus ideas conservadoras desde abril de 1931. El autor colaboraba en *ABC* desde mucho antes de esa fecha y, según su propio testimonio, fueron la llegada de la República y los contactos con periodistas e intelectuales monárquicos en la redacción de ese periódico las causas de este cambio. Su única obra de pleno contenido político, *Un momento*, se estrenará en julio de 1931 cuando los monárquicos no habían empezado aún a digerir el cambio de régimen. Mariano Tomás, poeta y novelista, colaboraba también en *ABC*. Algunos de sus artículos muestran gran afinidad con las ideas de los monárquicos de Acción Española. Estrenada en 1934, *Santa Isabel de España* era su primera incursión en el teatro. Similar en la forma y en el enfoque a *El divino impaciente*, la obra utilizó las potencialidades propagandísticas de ese modelo dramático. Joaquín Calvo Sotelo es el más joven de los autores seleccionados. Cuando estrenó *El Rebelde* en 1934 aún no había alcanzado la treintena. Según el autor, la obra había sido escrita años antes, al mismo tiempo que caía la monarquía de Alfonso XIII y José Calvo Sotelo,

hermano al que se encontraba muy unido, marchaba a su exilio parisino.

Los autores, inmersos en el universo antirrepublicano, se embebieron de lo que ideólogos y propagandistas monárquicos producían y lo vertieron en las obras. En no pocas ocasiones eran ellos mismos los creadores de esos textos escritos fuera del ámbito teatral. La revista *Acción Española* y el diario *ABC* fueron las publicaciones de mayor repercusión. La primera por su dimensión doctrinal y el segundo por su gran difusión. El parentesco entre las obras teatrales y lo publicado en los medios monárquicos es tan grande que se pueden establecer relaciones cronológicas.

En los primeros meses de la República los intelectuales monárquicos reflexionaron sobre las causas, lejanas e inmediatas, que habían producido el cambio de régimen y construyeron un relato heroico sobre Alfonso XIII y su derrocamiento. La finalidad era contrarrestar la versión republicana de los hechos y neutralizar la épica del régimen. Estos textos, entre los que destaca *La caída de un trono* de Alvaro Alcalá Galiano y *La caída de Alfonso XIII*, de Julián Cortés Cabanillas, contienen también una dura crítica a la actitud de aquellos que, por trayectoria política o pertenencia a un determinado grupo social, debían haber amparado a la Monarquía y no contribuido a su derrota. A veces la crítica se extiende hacia los que, habiéndose mantenido monárquicos hasta el final, no fueron capaces de anticiparse a los hechos y de llevar a cabo una defensa efectiva del rey y del régimen. Ese aspecto, que he denominado *autocrítica de grupo*, no trataba únicamente de buscar culpables, sino, más bien, de propiciar una toma de conciencia de los errores para no volver a repetirlos. Los argumentos de *Un momento* de Felipe Sassone, estrenada pocas semanas después del 14 de abril, y de *El rebelde* de Calvo Sotelo, escrita casi a la vez que caía la Monarquía, se enmarcan plenamente en este contexto. La primera propone como modelo a un monárquico incorruptible. La segunda pone en tela de juicio la actitud de un sector de la juventud de las clases elevadas que abandona la educación política recibida en su entorno familiar. El prólogo de *El príncipe que todo lo aprendió en la vida* recrea con detalle el final de una monarquía muy similar a la de Alfonso XIII.

Las obras estrenadas meses más tarde, desde finales de 1933 y durante todo 1934, se encuentran emparentadas con los textos más netamente doctrinales de *Acción Española* en los que se reflexiona sobre varias cuestiones. Los artículos acerca de la monarquía escritos por diversos intelectuales del grupo, entre los que destaca el propio José María Pemán autor por aquellas fechas de *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno*, procuran buscar nuevos enfoques. La influencia de Acción Francesa muestra una actualización del tradicionalismo clásico, sostenido hasta entonces. Otro de los temas sobre

el que se pueden encontrar abundantes artículos en la revista monárquica es la interpretación de la historia contemporánea de Europa y de España. Se sostenía que el liberalismo había desviado a las naciones de su recto camino y que las conducía hacia la revolución que era asimilada a la destrucción y al desorden. En muchos de estos textos teóricos, entre los que destacan las propias obras de Pemán, se vislumbra una deriva hacia la reivindicación de un poder fuerte no identificado necesariamente con el poder del monarca.

Todos estos presupuestos teóricos se vuelcan en las obras estrenadas. Honorio Maura advierte en *El Príncipe que todo lo aprendió en la vida* sobre los peligros de romper con la tradición monárquica y lo irreversible de sus consecuencias. La obra deja ver ciertos resabios maurrasianos. José María Pemán y Mariano Tomás utilizan el teatro histórico en verso y los mitos históricos de la derecha española para ensalzar el modelo de monarquía que se propugnaba desde *Acción Española*. *Santa Isabel de España* y *Cisneros* reivindican, además, un poder autoritario como solución a los problemas de la época. Lo acaecido en el siglo XVI, deformado por los autores, se podía identificar muy bien con lo que los monárquicos consideraban inaceptable en 1934: las reivindicaciones nacionalistas y el supuesto desmantelamiento de la autoridad. Con *Cuando las cortes de Cádiz*, estrenada en las vísperas de octubre de 1934, se reflexiona sobre los males del liberalismo y de la revolución. La trama se situaba en plenas Cortes de Cádiz y, mediante sugerencias, se asimilaba ese acontecimiento de la historia de España a la Revolución Francesa y a la propia Segunda República española.

Otro de los temas tratados con profusión en el entorno intelectual y periodístico monárquico fue el modo de actuar de la CEDA y de su líder. Los derroteros de la táctica de Gil Robles eran analizados día a día en el diario *ABC*. *¿Quién soy yo?*, estrenada en 1935 por el director de este periódico, critica la ambigüedad del líder de la CEDA sirviéndose de metáforas fácilmente reconocibles y muy relacionadas con los argumentos que los alfonsinos vertían en la prensa sobre esta cuestión.

La secuencia cronológica de los estrenos de las obras seleccionadas refleja la evolución de los monárquicos, esta vez en lo que se refiere al tempo de su actuación. Durante los primeros meses del periodo republicano el único estreno es el de *Un momento*, que se produce a las pocas semanas de la proclamación de la República. Este vacío de obras de contenido propagandístico se puede poner en relación con la timorata actuación de unos grupos monárquicos desbordados por los acontecimientos y centrados en su recomposición. En los años 1933 y 1934 se concentran los estrenos. *El príncipe que todo*

lo aprendió en la vida llega a las tablas en abril de 1933 y *El divino impaciente* en septiembre del mismo año. Para entonces la coalición progresista en el gobierno estaba a punto de agotar sus fuerzas y los monárquicos comenzaban a presagiar tiempos favorables. El año con mayor número de estrenos será 1934. Las obras que ven la luz ese año son, en general, las de mayor calado doctrinal. Se trata de *Santa Isabel de España*, *Cuando las Cortes de Cádiz*, *El rebelde* y *Cisneros*. Esta profusión de estrenos se puede poner en relación con el triunfo electoral de las derechas que han ganado confianza en sí mismas. Los monárquicos, por su parte, comienzan a ver que sus actuaciones propagandísticas han obtenido resultados y deciden redoblar sus esfuerzos. Por otra parte, se muestran contrariados por los movimientos contemporizadores de la CEDA y, en su afán por ganar apoyo social, intensifican el contenido doctrinal de sus actividades. Desde diciembre de 1934 y hasta el 18 de julio de 1936 solo se producirá el estreno de *¿Quién soy yo?*, que verá la luz en octubre de 1935. Se puede explicar este vacío de estrenos de obras de calado por varios factores. El recrudecimiento de la situación política, la posibilidad de unas nuevas elecciones, la reorganización de las izquierdas y la tentativa de un pronunciamiento militar mantuvieron a los autores centrados en otros menesteres que consideraban de mayor importancia estratégica como la reorganización política y, posiblemente también, las actividades conspirativas.

Otra de las ideas de partida es la afirmación de que la temática de las obras se relaciona con los acontecimientos políticos que se producían en el momento del estreno. La excepción sería *El rebelde* que, al estrenarse en 1934, cuatro años después de ser escrita, está más ligada a los acontecimientos de 1931. En septiembre de 1933, pocos meses después de que se aprobara la Ley de Confesiones y Congregaciones religiosas, se estrena *El divino impaciente*, una reivindicación de la Compañía de Jesús, de la religión católica y de la monarquía. Pocos días antes de los acontecimientos de octubre de 1934 llegan a las tablas *Cuando las Cortes de Cádiz* y *Santa Isabel de España*. La primera advierte de los peligros de la revolución; la segunda alecciona sobre los males del separatismo catalán en un momento de pleno deterioro de las relaciones entre la Generalitat y el gobierno de Madrid. *Santa Isabel de España* también expone las ventajas de un poder fuerte para corregir los desordenes y el separatismo. Lo mismo sucede con *Cisneros*, estrenada en diciembre de 1934. En ella se llega a reivindicar la solución militar justo cuando los monárquicos comenzaban a plantear seriamente esta cuestión como forma de derribar la República. En octubre de 1935, cuando se vislumbraba el fracaso de la táctica de Gil Robles, se estrena *¿Quién soy yo?* La obra plantea igualmente el recurso del

pronunciamiento militar. Para entonces los monárquicos de tendencia liberal, como el propio autor de la obra, se acercaban a posturas radicales y alentaban la conspiración contra la República.

Ante tantas pruebas de la intención política de las obras sorprende la insistencia de los autores en negarla. Todos ellos han coincidido en ese detalle manifestándolo reiteradas veces, antes, durante y después de los estrenos. Algunos, como Pemán y Luca de Tena, siguieron manteniendo el argumento de la imparcialidad de sus estrenos republicanos muchos años después. Se han encontrado numerosas razones que ponen en entredicho lo sostenido por los autores. La mayoría de ellos escriben estas obras al mismo tiempo que se encuentran volcados por entero en actividades políticas y propagandísticas ante la convicción de que vivían un momento histórico crucial frente al que debían de emplear todos sus esfuerzos. En ocasiones los autores hacen declaraciones sobre las obras y su relación con el momento político que parecen contradecir lo que en otros momentos sostienen con respecto a la imparcialidad de aquellas. Se pueden aportar otros argumentos relacionados con las propias obras. Es importante tener en cuenta que estas no tienen las mismas características. Conviene diferenciar entre las comedias, –*Un momento, El rebelde, El príncipe que todo lo aprendió en la vida, y ¿Quién soy yo?*– y los dramas históricos en verso –*El divino impaciente, Cuando las cortes de Cádiz, Santa Isabel de España y Cisneros* –. Las comedias, algunas de ellas comedias dramáticas, son formalmente comedias burguesas y se desarrollan en una época asimilable cronológicamente al momento en el que fueron creadas y estrenas. Los dramas históricos sitúan su acción en el pasado y utilizan una versificación que emula a la del teatro clásico español.

El principal argumento que esgrimen los autores de las comedias para negar la implicación política de sus obras es que la trama se sitúa en países imaginarios y que sus personajes de ficción nada tienen que ver con los protagonistas de los hechos españoles. Los autores hacen también alarde de objetividad cuando afirman que al construir sus obras se limitaron a exponer unos hechos sin tomar partido. Lo cierto es que lo que sucede en esos países de ficción se asemeja tanto a lo ocurrido en España que resulta muy difícil no encontrar afinidades. En ocasiones, incluso se pueden establecer claros paralelismos entre algunos personajes de las obras y ciertos personajes reales. Las creaciones literarias de ficción, y en particular el teatro, otorgan a los autores la potestad de construir a su antojo personajes y tramas. En el caso que nos ocupa los comediógrafos crean situaciones asimilables a los sucesos españoles y les imprimen el sesgo que desean para que sus obras se conviertan en apólogos. Al desvincularlos, al menos nominalmente, de la realidad

española creen conferir a sus mensajes moralizantes un valor universal. Al negar reiteradamente la relación de sus creaciones con lo ocurrido en España intentan reforzar esa intención de universalizar del mensaje.

Los autores de los dramas históricos en verso añaden al argumento de la lejanía temporal el de la pretendida objetividad de la historia. Utilizando un razonamiento similar al de los autores de las comedias, afirman que se han mantenido imparciales y que su función al escribir los dramas ha sido la de limitarse a exponer unos hechos históricos que hablan por sí solos. Sin embargo, los dramas exponen una visión de la historia en la que los dramaturgos deforman los hechos para adecuarlos al mensaje ejemplarizante que quieren transmitir. Introducen, además, personajes de ficción con un alto valor simbólico que interactúan con los personajes históricos. Este recurso facilita la transmisión del mensaje y la asimilación de este a la realidad política del momento.

Con el fin de negar el contenido político de sus dramas, Pemán utiliza un argumento adicional relacionado con las propias concepciones teatrales de los monárquicos reaccionarios. Para ellos el verdadero teatro debía ser una continuación del teatro de los siglos XVI y XVII. Esos siglos se correspondían con la época de máximo esplendor y constituían para ellos un referente político. Según este punto de vista, el teatro del Siglo de Oro era transmisor de las esencias nacionales y constituía la muestra de una sociedad en la que dominaba un pensamiento unitario en la defensa de unos valores. Reproducir en los dramas históricos estrenados en los años treinta la versificación del Siglo de Oro era un modo de continuar el camino del teatro clásico. Por ello, Pemán no podía admitir que en sus obras hubiera un mensaje político. Su teatro no solo imitaba en la forma al teatro áureo, sino que también lo hacía en su supuesta falta de intencionalidad.

El estudio del contexto en el que se crearon las obras permite afirmar que, tal y como se había sugerido en la introducción de este trabajo, estaban dotadas de intención política y que sus autores intentaron a través de ellas alentar y adoctrinar a la militancia monárquica. Sin embargo, profundizar en el objeto de estudio ha dado lugar a nuevas consideraciones que enriquecen los planteamientos de partida. Como ya se ha señalado, las obras han sido agrupadas en comedias y dramas históricos en verso en razón de sus diferencias formales y de contenido. Otros motivos justifican esta diferenciación. Dos de las comedias –*El rebelde* y *Un momento*– carecen de contenido doctrinal propiamente dicho y, por lo tanto, no sería correcto atribuirles un propósito de adoctrinamiento. Tienen, sin embargo, un atributo que no puede encontrarse en los dramas históricos en verso ni en *¿Quién soy yo?* Ambas comedias persiguen el propósito de conseguir la

reflexión y el arrepentimiento de aquellos monárquicos que, por diversos motivos, habían abrazado el republicanismo poco antes del cambio de régimen. Esta característica la comparten con *El príncipe que todo lo aprendió a la vida*. La comedia de Maura añade además, como los dramas en verso, la finalidad doctrinal. Cierta afán de adoctrinamiento puede verse también en las intenciones de la comedia de Juan Ignacio Luca de Tena aunque, en este caso, el mensaje está más vinculado con la política cotidiana que con las grandes construcciones ideológicas que se vislumbran en los dramas históricos en verso.

En todos los casos la intención de los autores al estrenar estas obras no era la de distraer al público de su realidad cotidiana, sino, por el contrario, adentrarlo en ella de diferentes formas.

Atendiendo a la recepción de las obras resultó determinante hacer una incursión en el perfil social y político del público. Las fuentes para el estudio de la recepción son pocas. Se limitan casi exclusivamente a las críticas teatrales que aparecían a diario en la prensa. Algunos críticos y comentaristas introducen pequeñas referencias que permiten sacar algunas conclusiones con respecto a la adscripción social e ideológica del público. Las referencias, aunque escasas, han proporcionado elementos suficientes para afirmar que el público y los autores tenían las mismas convicciones políticas. Esta idea, que constituía una de las hipótesis de partida, debe sin embargo ser matizada. De nuevo es preciso tener en cuenta por separado dramas históricos y comedias.

Existe mucha información sobre las representaciones de los dramas históricos porque todos ellos, y en especial *El divino impaciente*, tuvieron un enorme éxito de público y estuvieron largo tiempo en cartel. El evidente contenido político y el éxito suscitó la curiosidad del público y de la prensa. Esta contiene numerosas alusiones a las funciones. Toda esa información permite constatar la identidad ideológica y política entre el público y los autores. Las críticas y los comentarios de la prensa tanto de los estrenos como de funciones posteriores nos muestran a un público apasionado que aplaude y vitorea fervorosamente. En ocasiones los dramas, en particular *El divino impaciente* y *Santa Isabel de España*, fueron utilizados como actos de exaltación política, patriótica o religiosa. Cuando se refiere a estos actos, la prensa da cuenta de la asistencia de grupos sociales y políticos muy concretos, que se adscriben claramente al mismo ámbito monárquico de los autores. Por otra parte, las críticas de los periódicos monárquicos sugieren que los estrenos se convirtieron en eventos de la alta sociedad. Determinadas notas de prensa contienen avisos, dirigidos expresamente a ese público, sobre la distinción de la indumentaria que se debe llevar a la función. Los críticos de los periódicos

republicanos ironizaban sobre el ambiente monárquico de las representaciones; los críticos monárquicos, por su parte, describían una atmósfera festiva y optimista en la que el público se identificaba y se exaltaba con el contenido de la obra.

Sobre los estrenos de las comedias se pueden establecer algunas consideraciones relacionadas con el éxito de las mismas. Al contrario que los dramas, las comedias no estuvieron apenas en cartel a excepción de *¿Quién soy yo?*, uno de los mayores éxitos del periodo. La ausencia de notoriedad de las obras de Calvo Sotelo, Sassone y Maura ha implicado una mayor pobreza de referencias periodísticas que se han limitado casi exclusivamente a las críticas de estreno. Por ellas sabemos que los estrenos fueron también eventos sociales que concentraron a un gran número de miembros de las clases elevadas y del ámbito monárquico. Los comentaristas apuntan diversos motivos y en ellos tiene un papel importante el rumor. Algunas noticias sobre el argumento de la obra de Sassone –la caída de una monarquía– habían llegado a la prensa. La proximidad cronológica del estreno a los hechos reales hizo el resto. Según los críticos, el público asistió movido por la curiosidad y casi seguro de que se iba a encontrar con un alegato monárquico. Con Honorio Maura sucedió algo similar. La prensa publicó rumores de que la próxima obra del comediógrafo revivía la expulsión de Alfonso XIII quien, además, era su amigo personal. En el caso de *El rebelde*, los apellidos del autor y el título de la obra suscitaron expectación. Nadie acertaba a explicarse qué clase de obra iba a estrenar el hermano de José Calvo Sotelo en diciembre de 1934, un día antes de que se hiciera público el manifiesto del Bloque Nacional. Los críticos dan cuenta de que también algunos intelectuales republicanos asistieron a los estrenos de Sassone y de Calvo Sotelo movidos por la curiosidad. La personalidad y la significación monárquica de Luca de Tena atrajeron a un público de su misma condición a la premier de *¿Quién soy yo?* En este caso corría el rumor de que la comedia estaba relacionada con la personalidad política de Gil Robles, cuya actuación por aquel entonces monopolizaba las crónicas políticas y suscitaba una mezcla de rechazo y admiración por parte de los monárquicos.

En las ideas de partida se afirmaba que el público había interpretado las obras en el mismo sentido en que habían sido concebidas y que había obviado la negación de los autores sobre el sentido político de las mismas. Se ha podido corroborar esta idea plenamente con respecto a los dramas históricos en verso. El primero que llegó a los escenarios, *El divino impaciente*, fue recibido por la mayoría de los críticos de todas las tendencias como un producto carente de conexión política. Los comentaristas tuvieron más en cuenta la reiterada negación de Pemán sobre este extremo que su activismo o que el

propio contenido de la obra. El público, en especial el público monárquico, nunca albergó dudas de que Pemán con su drama había querido romper una lanza en favor de las ordenes religiosas, del catolicismo y de la monarquía. La obra conectó desde el primer momento con la militancia derechista que asistía a las funciones con profusión. Ante la evidencia de que la obra era un éxito, los comentaristas teatrales comenzaron a ver su verdadero mensaje. Desde entonces los estrenos de las obras de Pemán fueron interpretados por el público y por la crítica en el mismo sentido en que el autor las había concebido. El vehículo diseñado por Pemán para alentar a la militancia y difundir la doctrina monárquica había colmado con creces sus expectativas. Mariano Tomás, ante el éxito de *El divino impaciente*, puso en práctica la misma fórmula. Los resultados fueron igualmente positivos. El autor consiguió conectar plenamente con su público.

Con las comedias no sucedió lo mismo que con los dramas. Por desgracia, su escasa repercusión nos ha privado de otros testimonios distintos a los de las críticas de estreno. Estas dejan entrever que las obras de Sassone, Maura y Calvo Sotelo no fueron recibidas por el público monárquico como los autores hubieran deseado. Posiblemente sea esta la causa de su escaso éxito. Los críticos monárquicos consideraron que la conducta de los héroes de *Un momento*, *El rebelde* y *El príncipe que todo lo aprendió en la vida* era una conducta dudosa con la que no eran capaces de identificarse plenamente. En ella veían unos inaceptables visos liberales que no encajaban en la deriva ideológica de los monárquicos más radicalizados. Unas pocas críticas comentan que se había podido percibir cierto rechazo entre el público. Muchos asistentes habían ido al estreno convencidos de que iban a ver una obra con un claro mensaje antirrepublicano y, en cambio, se encontraron con unos planteamientos políticos que jugaban con la ambigüedad. La mayoría de los críticos republicanos tampoco supo ver el verdadero sentido de las obras y, al contrario que los críticos más derechistas, miraron con simpatía la conducta de unos protagonistas que no se comportaban como auténticos monárquicos. Casi ninguno de ellos percibió el valor ejemplarizante de la obra y los que lo hicieron no advirtieron el verdadero enfoque del mensaje. Los comentaristas tenían que enviar sus críticas a los periódicos con premura lo que daba lugar a que en ocasiones estas mostraran juicios rápidos y carentes de reflexión. Esto explica en parte la distorsión entre el mensaje emitido por los autores y la recepción del mismo por los críticos.

Lo cierto es que las obras jugaban con la ambigüedad de una forma deliberada. Los mensajes de *Un momento*, *El rebelde* y *El príncipe que todo lo aprendió en la vida* no iban destinados a alentar a los monárquicos. Los monárquicos convencidos no podían

identificarse con los personajes de las obras porque estos pretendían ser un modelo de conducta para monárquicos descarriados. Los autores introdujeron elementos liberales en la conducta de sus héroes con el fin de atraer la atención de los que estaban destinados a ser los verdaderos receptores del mensaje de las obras. Estas iban dirigidas a aquellos que habían pasado de las filas monárquicas a las republicanas o que, sin dejar de ser monárquicos, habían conspirado contra Alfonso XIII en los últimos meses de su reinado. Según los ideólogos de Acción Española estos neorrepublicanos habían tenido una gran responsabilidad en el final de la monarquía. Los comediógrafos unieron sus esfuerzos a los propagandistas de Acción Española y trataron de que los antiguos monárquicos reconocieran sus errores y buscaran la contrición.

Así pues, con las comedias de Sassone, Calvo Sotelo y Maura no se ha podido constatar una identificación entre los autores y su público. El mensaje de las obras no fue captado en la medida deseada por los autores. Las derechas no vieron propaganda monárquica porque de hecho no la había en la medida en que ellos la esperaban. Los republicanos interpretaron la ambigüedad de las obras como una muestra de que la objetividad que anunciaban los autores era real. Las obras pasaron sin pena ni gloria, como tantas otras comedias.

Un caso particular es el de *¿Quién soy yo?* Su cometido trataba de cumplir una doble función. La obra, calificada de farsa por su autor, ironizaba sobre la conducta equívoca y contradictoria de Gil Robles. Por otra parte, era también una advertencia dirigida, en esta ocasión, a aquellos monárquicos que buscaban la salida a la situación política otorgando su apoyo a la CEDA. La comedia, a diferencia de las anteriores, tuvo un éxito enorme, mayor incluso que el de los dramas históricos. Los críticos de todas las tendencias la alabaron y negaron que la intención del autor fuera reflejar a ningún político español. Bien por respeto a las declaraciones del autor, bien porque el mensaje no fuera captado, solo dos críticas, entre todas las consultadas, dejan entrever la posibilidad de una finalidad política pero sin afirmarla abiertamente. La trama y cierto alejamiento de los recursos utilizados en las comedias burguesas al uso le daban a la obra un aire innovador que contribuyó, sin duda, a su enorme éxito. Sin embargo, en este caso otros documentos han permitido contrastar la opinión de la crítica. Cuando la obra llevaba algún tiempo en cartel el autor y el primer actor recibieron un caluroso homenaje para celebrar su éxito. Al acto asistió lo más granado de la alta sociedad así como un gran número de políticos y periodistas monárquicos. El tenor de los discursos que allí se pronunciaron, plagados de referencias a la obra, dejan ver que el público monárquico entendió perfectamente cuales

eran las intenciones del autor.

¿Quién soy yo? no se convirtió, a pesar de su éxito, en un mitin político. Al contrario de lo que ocurría en algunas funciones de los dramas históricos en verso, el público no vitoreaba ni se exaltaba ante frases patrióticas. Su autor tampoco lo había pretendido. Si la finalidad de la obra era desprestigiar la actuación política de Gil Robles se puede reconocer que al menos los monárquicos captaron el sentido. Los discursos de las personalidades que asistieron al homenaje al autor así lo demuestran.

La última de las ideas de partida afirmaba que las críticas habían radicalizado su tono a medida que se intensificaba el mensaje político de las obras. Como la intención de las comedias no fue apenas percibida, esta premisa solo puede ser sostenida en relación a los dramas históricos en verso. Al mismo tiempo que el mensaje político de estos iba mostrando la radicalización de la derecha monárquica, los comentaristas favorables y los que mostraban su desacuerdo exponen en sus juicios una polarización ideológica cada vez más evidente que afectará tanto al contenido de la obra como a los aspectos formales. Desde el beneplácito generalizado de las críticas de la prensa republicana al estreno de *El divino impaciente* el tono va haciéndose más exaltado. El poder de convocatoria de las obras de Pemán y del drama de Mariano Tomás asentó la convicción de que el modelo inaugurado por el primero era un vehículo muy apropiado para la propaganda monárquica. Desde ese momento la crítica republicana desaprobó el contenido político de las obras y ridiculizó, vehementemente en ocasiones, la versificación y la construcción dramática. Por el contrario la derecha no solo ensalzó lo que los otros denostaban, sino que convirtió a ambos autores en los cantores de las glorias nacionales y en los representantes del auténtico teatro español. Pemán y Tomás, en especial el primero, se convirtieron en los difusores de lo que todos los monárquicos pensaban pero solo algunos elegidos sabían transmitir. El éxito creciente y la aceptación del público hacía de las representaciones auténticos actos políticos. El ambiente de los teatros se asemejaba en aquellas ocasiones al de los mitines.

En conclusión, los contextos en los que se gestan y se representan las obras analizadas no contienen elementos que nos las muestren ajenas al universo político monárquico. Lo mismo podemos decir del ámbito en el que se produce la recepción. Los dramas históricos en verso fueron excelentes vehículos de difusión doctrinal. Concebidos como tales, el público entendió su propósito. El contenido y la trama de los dramas, dotados de una enorme simplicidad, facilitó la recepción del mensaje. El verso, con rimas fáciles y sonoras, ayudó a hacer atractivos los contenidos. Por contra, el mensaje de las

comedias no llegó a su destinatario. Aunque el público estaba más que acostumbrado al lenguaje de las comedias burguesas y a su finalidad aleccionadora, la ambigüedad buscada por nuestros comediógrafos en sus tramas confundió a quienes asistían a las funciones con la certeza de que iban a hallar un mensaje claramente antirrepublicano. Una excepción la constituye *¿Quién soy yo?* Esta comedia, a pesar de lo metafórico de su trama, gozó de una amplia aceptación debida a los elementos formales suavemente innovadores de los que Juan Ignacio Luca de Tena la había dotado. Aunque en el ámbito teatral la obra no generó controversias ni exaltaciones políticas, sí lo hizo en otros contextos lo que indica que el contenido fue interpretado correctamente, al menos por el público monárquico.

Se ha manifestado en numerosas ocasiones a lo largo de estas páginas que las cuestiones formales no iban a ser tratadas más que de forma tangencial. Sin embargo, después de llevar a cabo el estudio de las obras me parece conveniente hacer algunas reflexiones a ese respecto. En la parte primera de este trabajo se incluyó un capítulo en el que se hicieron algunas referencias genéricas al teatro español del primer tercio del siglo XX. Tomando como base la bibliografía secundaria, se afirmaba que, en términos generales, el teatro comercial se mantenía estancado en unos parámetros estéticos tradicionales. Esa cuestión era interpretada por los propios intelectuales del momento como uno de los síntomas de la crisis que creían ver en el teatro español. Se achacaba en parte esta situación al propio público que era descrito como un público adocenado, ideológicamente muy conservador y no formado teatralmente. Ese público, constituido según los estudiosos por las clases altas y medias urbanas, demandaba siempre el mismo tipo de producto y los autores se limitaban a complacerle.

Este estudio ha permitido corroborar algunas de las anteriores aseveraciones y establecer algunas matizaciones, al menos en lo que a lo que a las ocho obras aquí tratadas se refiere. Las referencias de los críticos han permitido afirmar que el público que asistió a las funciones se adscribía a las clases medias y a las élites sociales y que, como los propios autores, eran ideológicamente monárquicos. El estudio nos revela también que ese público tiene unos gustos estéticos que traspasan lo meramente conservador. Una de las conclusiones del trabajo fue la asociación entre la representación de los dramas históricos en verso y la movilización política. Los dramas, que trataban de emular al teatro clásico en la versificación, conectaron con el público de tal modo que ha resultado difícil dissociar el contenido político de la rima, ya que esta posibilitó su acogida y su asimilación. Encuentro dos razones para explicar la gran aceptación de este modelo dramático. Una de ellas es ideológica. Los intelectuales monárquicos ligados a Acción Española, a la que se

encontraban vinculados los autores, veían un modelo en el siglo XVI español que no se limitaba solo a lo político, sino que se ampliaba también a lo estético. Es evidente que su público, probablemente sin ser muy consciente de ello, participaba también de esas mismas concepciones. Al fin y al cabo la educación española, que había estado prácticamente monopolizada por la Iglesia Católica, reprodujo unos patrones históricos y estéticos que, sin duda, reinaban en el acervo colectivo de amplios sectores sociales. Eso explicaría la enorme aceptación de la forma y del contenido de los dramas.

La otra razón para explicar el éxito político de los dramas se relaciona más con las cuestiones teatrales. Es llamativo que de las ocho obras analizadas solo cinco hayan gozado de notoriedad y que sean precisamente los cuatro dramas históricos en verso y la única comedia que presentaba algunas innovaciones en la trama y en lo formal. Con la prevención de solo haber estudiado una pequeñísima parte de lo estrenado en el periodo, se puede sugerir que quizás el público se mostraba cansado de un tipo de teatro, la comedia burguesa, formalmente y temáticamente reiterativa. Lo que sí se puede afirmar es que la intención de hacer propaganda monárquica no funcionó cuando se presentó envuelta en los ropajes de la comedia burguesa tradicional y sí lo hizo cuando se establecieron variaciones en ese lenguaje o cuando se utilizó uno completamente diferente como era el drama histórico en verso.

La mayoría de los autores seleccionados y otros muchos siguieron escribiendo un teatro comprometido durante la Guerra Civil y los primeros meses de la Dictadura. En general, ese teatro de guerra dejó de portar un mensaje puramente monárquico y se centró en alentar el espíritu de resistencia y cultivar los valores morales de la nueva realidad política que se estaba gestando. A pesar de esto, se puede apreciar en esas obras estrenadas a partir de 1936 una secuela del teatro que hemos analizado a lo largo de las páginas anteriores. Juan Ignacio Luca de Tena estrenó en 1939 *Yo soy Brandel*, la segunda parte de *¿Quién soy yo?*; Joaquín Calvo Sotelo, escribió *La vida inmóvil* a partir de sus vivencias como refugiado en la embajada de Chile en los primeros meses de la guerra; Mariano Tomás estrenará en 1939 *Garcilaso de la Vega*, en la que, acudiendo de nuevo al verso, se rinde culto a la faceta guerrera del poeta; Pemán abandonará en esos años el teatro poético en verso y recurrirá a la comedia dramática para propagar sus mensajes tradicionalistas con *Almoneda* y *De ellos es el mundo*, ambas estrenadas en 1938. Condicionados por las premuras que marcaba el conflicto las obras adoptaron un lenguaje mucho más directo. Analizar el contenido político de esas creaciones teatrales podría ser un nuevo reto que enriquecería el estudio del teatro monárquico español de los años treinta.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS Y HEMEROTECAS

Archivo Casa Pemán, Fundación Cajasol

- Correspondencia, 1846-1945
- Correspondencia, 1932-1939
- Diarios de memorias vols.I-VII
- Libretas de recortes, 1933-1935
- Libretas de recortes, 1934-1935
- Libretas de recortes, 1934
- Libretas de recortes, 1934-1939
- Escritos varios.

Archivo histórico de la Fundación Antonio Maura

- Fondos complementarios 1. Papeles de Honorio Maura, 1914-1954
- Fondos complementarios 10. Miguel Maura, 1930-1944

Archivo Municipal de Hellín

- Recortes de prensa, fotografías y diverso material sin catalogar

Centro de Documentación Teatral. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

- Fondo de recortes de prensa
- Fondo de fotografías
- Biblioteca

Fundación Juan March

- Fondo de Teatro Español Contemporáneo

Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía

- Fondo de Autores Dramáticos Andaluces
- Fondos documentales

Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional de España

- *Acción Española*, 1931-1936
- *Crisol*, 1931-1932
- *Crónica*, 1931-1936
- *El Liberal*, 1931-1936

- *El Siglo Futuro*, 1931-1936
- *El Sol*, 1931-1936
- *Heraldo de Madrid*, 1931-1936
- *La Época*, 1931-1936
- *La Libertad*, 1931-1936
- *La Nación*, 1931-1936
- *La Voz*, 1931-1936
- *L'Instant*, 1935-1936
- *Mundo Gráfico*, 1931-1936
- *Nuevo Mundo*, 1931-1933
- *¡Tararí!*, 1931-1936

Hemeroteca. Biblioteca Nacional de Catalunya (fondos digitalizados)

- *El diluvio*, 1935-1936
- *La Humanitat*, 1935-1936
- *La Publicitat*, 1935-1936

Hemeroteca de ABC (digital)

- *ABC*, 1931-1936
- *Blanco y Negro*, 1931-1936

Hemeroteca de La Vanguardia (digital)

- *La Vanguardia*, 1931-1936

Hemeroteca de la Fundación Pablo Iglesias (digital)

- *El Socialista*, 1931-1936

Hemeroteca Municipal de Madrid

- *Ellas*, 1932-1935

Hemeroteca. Biblioteca Provincial de Cádiz

- *Andana. Revista mensual de la provincia de Cádiz*, 1985
- *Diario de Cádiz*, 1997

OBRAS INÉDITAS

CODINA, Leopoldo, *Memorias* (inéditas). Documento cedido por su bisnieto Francisco de Asís Sánchez Bastida.

OBRAS DE LOS DRAMATURGOS SELECCIONADOS

CALVO SOTELO, Joaquín

- *El Rebelde*, Madrid, La Farsa, 1934
- “Autocrítica”, *ABC*, 6 de diciembre de 1934, pag. 47
- *La vida inmóvil*, Valladolid, Librería Santarém, 1939
- *Autopsia de la República* (Conferencia pronunciada el día 5 de marzo, en el Círculo Balmes en la Casa de Pilatos de Sevilla) [En línea] Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2007. Consultado 23/10/2016. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm04j4>

LUCA DE TENA, Juan Ignacio

- “¿Quién soy yo?” en *Obras Selectas*, Barcelona, AHR, 1973, pp. 15-138
- “Entrevista con D. Alfonso XIII en Londres” en *ABC*, 5 de mayo de 1931, pag. 24
- “¿Quién soy yo?”, *ABC*, 3 de octubre de 1935, pag. 14
- “Yo soy Brandel” en *Obras selectas*, Barcelona, AHR, 1973, pp. 139-268

MAURA, Honorio

- *El príncipe que todo lo aprendió en la vida*, Madrid, La farsa, 1933
- *La noche loca*, Madrid, La Farsa, 1931
- *El balcón de la felicidad*, Madrid, La Farsa, 1933
- *Hay que ser modernos*, Madrid, La Farsa, 1933
- *...Con, de, en, por, sin, sobre, tras el sentido común. Reflexiones de un aprendiz de político*. Madrid, 1933
- “Un deber urgente”, *ABC*, 26 de octubre de 1934, pag. 16
- “De matones a plañideras”, *ABC*, 28 de octubre de 1934, pag. 15
- “Convivencia”, *ABC*, 18 de mayo de 1935, pag. 3
- “Lecciones de la experiencia.” *ABC*, 6 de junio de 1935, pag. 3
- “Derechas e izquierdas” *ABC*, 4 de septiembre de 1935, pag. 3

- “El milagro”, *ABC*, 4 de diciembre de 1935, pag. 16

PEMÁN, José María

- “El Divino Impaciente” en *Trilogía Dramática*, Cádiz, Establecimientos Cerón, 1938
- “Cuando las Cortes de Cádiz” en *Trilogía Dramática*, Cádiz, Establecimientos Cerón, 1938
- “Cisneros” en *Trilogía Dramática*, Cádiz, Establecimientos Cerón, 1938
- *Elegía a la tradición de España*, Cádiz, 1931
- “Salmo a los muertos del 10 de agosto”, *Ellas*, nº 24, 6 de noviembre de 1932, pag. 1
- “Autocrítica. El Divino Impaciente” *ABC*, 27 de setiembre de 1933, pag. 32.
- *De Madrid a Oviedo, pasando por las Azores*, Madrid, Imprenta Saez Hnos., 1933
- “Nuestra Reforma y Nuestro Renacimiento”, *Acción Española*, (publicado desde el 1 de abril hasta el 1 de mayo de 1934), t.IX, nº 50, pp. 113-120; nº 51, pp. 222-232; nº 52, pp. 317-328
- “Autocrítica”(Cisneros), *ABC*, 15 de diciembre de 1934, pag. 50
- “Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno”, *Acción Española*, (publicado desde agosto de 1934 a mayo de 1935), t.X, nº 58-59, pp. 385-393; t.XI, nº 62-63, pp. 25-33; nº 64-65, pp. 231-240; nº 66-67, pp. 470-479; t. XII nº 70, pp. 233-245; nº 72-73, pp. 417-427; t.XIII, nº 74, pp. 22-35; nº 75, pp. 275-294
- *Poema de la Bestia y el Ángel*, Ediciones Españolas, Madrid, 1938

SASSONE, Felipe

- *Un momento*, Madrid, La Farsa, 29 de agosto de 1931
- “Estatuas, imágenes y letreros”, *ABC*, 21 de abril de 1931, pag. 3
- “Pan y toros”, *ABC*, 3 de junio de 1931, pag. 3
- “Autocrítica”, *ABC*, 1 de julio de 1931, pag. 42
- *Por el mundo de la farsa*. Madrid, Renacimiento 1931

- “Otra pena de muerte”, *ABC*, 21 de marzo de 1933, pag. 3
- “¡A votar, a votar!”, *ABC*, 14 de noviembre de 1933, pag. 3
- “Al nuevo lector”, *ABC*, 28 de noviembre de 1933, pag. 3
- “Una mala jornada”, *ABC*, 10 de octubre de 1934, pag. 15
- “A propósito de unas fiestas colombinas”, *ABC*, 16 de agosto de 1935, pag. 16

TOMÁS, Mariano

- *Santa Isabel de España*. Madrid, Librería de Roberto San Martín, 1934
- “Cielo, mar y tierra”, *ABC*, 1 de septiembre de 1933, pag. 3
- “La vuelta al campo”, *ABC*, 12 de septiembre de 1933, pag. 3
- “Ruinas de Ostia”, *ABC*, 8 de octubre de 1933, pag. 4
- “El paraíso terrenal”, *ABC*, 9 de mayo de 1934, pag. 4
- “Sombras: María Antonieta”, *ABC*, 25 de julio de 1934, pp. 6-8
- “Un grave problema casi resuelto”, *ABC*, 20 de septiembre de 1934, pag. 16
- “Autocrítica. Santa Isabel de España”, *ABC*, 23 de septiembre de 1934, pag. 57
- “La evolución de la poesía”, *ABC*, 9 de marzo de 1935, pag. 5
- “Sombras: María Teresa, la princesa sin corazón”, *ABC*, 22 de septiembre de 1935, pp. 3-4
- “El teatro en verso en 1936”, *Blanco y Negro*, 29 de diciembre de 1935
- “Vendedores de humo”, *ABC*, 1 de abril de 1936, pp. 3-4
- *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Biblioteca Teatral, nº 34, 1941

MEMORIAS Y BIOGRAFÍAS

ACEDO CASTILLA, José, “José María Pemán en la España de su tiempo”, *Minervae Baeticae* (Boletín de la Academia de Buenas Letras), vol. 26, Sevilla, 1996, pp. 97-122

ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1983

- ALCALÁ ZAMORA, Niceto, *Memorias*, Barcelona, Planeta, 1977
- ALFARO, José M^a, “Joaquín Calvo Sotelo y sus circunstancias”, *El País* (edición impresa) [En línea], 27/04/1993; (consultado 19/5/2016)
URL <http://elpais.com/diario/1993/04/27/cultura/735861613850215>
- ARAGON, J. de, “Mariano Tomas ha muerto. La vida del ilustre escritor hellinero” en *La voz de Albacete*, 6 de julio de 1957, pp. tercera y cuarta.
- CANTAVELLA BLASCO, Juan, “Felipe Sassone (1884-1959), el periodista español que nunca dejó de ser peruano”, *Correspondencia y análisis*, nº1, 2011 [En línea], (consultado el 24/IX/16) www.correspondenciayanalisis.com/es/publicaciones1
- CALVO SOTELO, Joaquín, “Autorretrato”, *Teatro*, nº1, noviembre de 1952, pp. 32 y 76
- CALVO SOTELO, Joaquín, “Historia de una fotografía”, *ABC*, 7 de febrero de 1975, pag. 15
- CALVO SOTELO, Leopoldo, *Pláticas de familia (1878-2003)*, Madrid, La esfera de los libros, 2003
- CIRIZA, Marisa, *Biografía de Pemán*, Madrid, Editora Nacional, 1974
- DE OBREGÓN, Antonio, “Crónica de Teatro. Joaquín Calvo Sotelo”, *Arriba*, Madrid, 22 de julio de 1939; Centro de Documentación Teatral (CDT) Profesionales, J. Calvo Sotelo, documentos on line (consultado el 23/5/2017) <http://teatro.es/profesionales/joaquin-calvo-sotelo-1111/documentos-on-line/prensa#prettyPhoto/0/>
- DÍAZ PLAJA, Fernando, *La saga de los Maura*. Sant Cugat del Vâlles, Nihil Obstat ediciones, 2000
- FERRER HORTET, Eusebio, *José María Pemán. 83 años de España*, Madrid, Palabra, 1993
- GIL ROBLES, José María, *No fue posible la paz*. Barcelona, Planeta, 1978
- J.M.A., “El teatro y la horda. Honorio Maura cayó también asesinado por los rojos.” *Madrid*, Madrid, 15 de abril de 1939. CDT. Profesionales, H. Maura, documentos on line (consultado el 23/5/2017) [teatro.es. profesionales/honorio-maura-1789/documentos-on-line/prensa](http://teatro.es/profesionales/honorio-maura-1789/documentos-on-line/prensa)
- MARTÍN, Miguel, *Las cuatro vidas de Juan Ignacio Luca Tena*, Barcelona, Planeta, 1998
- MORENO GARCÍA, Antonio, *Hellineros ilustres*. Instituto de Estudios albacetenses “Don Juan Manuel” de la Excma. Diputación de Albacete, 2011
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Más de cien españoles*. Barcelona, Planeta, 1981
- LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Mis amigos muertos*, Barcelona, Planeta, 1972

LUCA DE TENA, Torcuato, *Papeles para la pequeña y la gran historia. Memorias de mi padre y mías*, Barcelona, Planeta, 1991

OLIVENCIA RUIZ, Manuel, “Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1997)” *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*, nº 26, 1998, pp. 123-130

PEMÁN, José M^a, *Mis almuerzos con gente importante*, Madrid, Dopesa, 1975

PEMÁN, José M^a, *Confesión general*, vol.I de la Biblioteca Pemán, Puerto Real, Grupo Joly, 2006

PI y NAVARRO, Manuel, *Los primeros veinticinco años de la vida de José Calvo Sotelo. (Apuntes para una biografía)*, Talleres editoriales El Noticiero, Zaragoza, 1961

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Testimonios y recuerdos*, Barcelona, Planeta, 1978.

SALMERÓN UNTURBE, Jesús, “Mariano Tomás. Revivir la memoria de un escritor polifacético e inquieto periodista”, *El adelantado de Segovia*, 10 de octubre de 1992, pag. 22

SASSONE, Felipe, *España, madre nuestra. Notas autobiográficas*, Madrid, Ediciones Españolas S.A., 1939

SASSONE, Felipe, *La rueda de mi fortuna (Memorias)*, Aguilar, Madrid, 1958

VEGAS LATAPIÉ, Eugenio, *Memorias políticas. El suicidio de la Monarquía y la Segunda República*, Barcelona, Planeta, 1983

OBRAS CONTEMPORÁNEAS A LOS DRAMATURGOS SELECCIONADOS

Obras sobre temas políticos y doctrinales

ALCALÁ GALIANO, Álvaro, “La caída de un trono” *Acción Española*, (publicado desde el 1 de febrero de 1932 al 1 de diciembre de 1932) t.I, nº 4, pp. 348-353; nº 5, pp. 486-499; nº 6, pp. 583-592; t. II, nº 7, pp. 12-27; Nº 8, pp. 137-144; nº 9, pp. 239-248; nº 10, pp. 361-370; nº 11, pp. 473-483; nº 12, pp. 591-599; t III, nº 13, pp. 36-46; nº 14, pp. 131-142; nº 15, pp. 243-253; nº 16, pp. 359-371; nº 17, pp. 468-478; nº 18, 582-594.

ARAUJO COSTA, Luis, “La monarquía como expresión de realidad”, *Acción Española*, t. IX, nº 54, 1 de junio de 1934, pp.558- 571 y t.X, nº 55, 16 de junio de 1934, pp. 14-22

ARRARÁS, Joaquín, “Actualidad Española”, *Acción Española*, t.VII, nº 43, 16 de diciembre de 1933, pp. 708-715

ARRARÁS, Joaquín, “Actualidad Española”, *Acción Española*, t. VIII, nº 44, 1 de enero

de 1934, pp. 806-814

ARRARÁS, Joaquín, “Actualidad Española”, *Acción Española*, t.VIII, nº 48, 1 de marzo de 1934, pp. 1237-1245

ARRARÁS, Joaquín, “Actualidad Española”, *Acción Española*, t. XI, nº 62-63, octubre de 1934, pp. 122-137

AUNÓS, Eduardo, “El concepto de monarquía y su evolución histórica”, *Acción Española*, t. XVII, nº 88, junio de 1936, pp. 417- 450

BELTRAN GÜELL, José, “Las bases de una verdadera concordia”, *Acción Española*, t. VI, nº 32, 1 de julio de 1937, pp. 153-168

CORTS Y GRAU, José, “La monarquía española”, *Acción Española*, t. IX, nº 50, 1 de abril de 1934, pp. 155-165

CORTÉS CAVANILLAS, Julián, *La caída de Alfonso XIII. Causas y episodios*, Librería San Martín, Madrid, séptima edición, sin fecha.

DE MAEZTU, Ramiro, *Defensa de la Hispanidad*, Madrid, Rialp, 1998

DE MAEZTU, Ramiro, “La Hispanidad”, *Acción Española*, t. I, nº 1, 15 de diciembre de 1931, pp. 8-16

FERNANDEZ FLOREZ, Wenceslao, “La ubicuidad”, *ABC*, 26 de marzo de 35, pag. 3

MAURRAS, Charles, *Encuesta sobre la monarquía*, Madrid, Sociedad General Española de Librería 1935

PEMARTÍN, José, “La idea monárquica en Lope de Vega”, *Acción Española*, t. XIV, nº 79, septiembre de 1935, pp. 417-459

PEQUITO REBELO, José, “El fracaso de las reformas agrarias”, *Acción Española*, (publicado entre diciembre de 1931 y marzo de 1932) t. I, nº 1, pp. 45-55; Nº2, pp. 155-165; nº 3, pp. 268-282; nº 4, pp. 384-391; nº 5, pp. 500-512 y nº 6, pp. 605-616.

RAPOSO, Hipólito, “Filología Política”, *Acción Española*, t.I, Nº4, 1 de febrero de 1932, pp. 408-412

RODEZNO, conde de, “Sentido español de la monarquía”, *Acción Española*, t.VII, nº 43, 16 de diciembre de 1933, pp. 630-633

RUANO, José M^a, “La Compañía de Jesús disuelta en España por las Cortes Constituyentes” *Hoy*, Badajoz, 27 de diciembre de 1933

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, “Discurso pronunciado en el banquete homenaje organizado por la revista «Acción Española» en honor de sus colaboradores Sres. Calvo Sotelo y Yanguas Messía con motivo de su regreso a España”, *Acción Española*, t. IX, nº 54, 1 de junio de 1934, pp. 582-588

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, “La tradición nacional y el Estado futuro”, *Acción Española*, t.X, nº 60 y 61, 1 de septiembre de 1934, pp. 513-530

SANTIBÁÑEZ DEL RÍO, “El integralismo lusitano”, *Acción Española* (publicado entre el 1 de julio de 1932 y 1 de noviembre de 1932), t. III, nº 14, pp. 143-151; nº 15, pp. 254-260; nº 16, pp. 372-378; nº 17, pp. 490-496

SARDINHA, Antonio, *La Alianza Peninsular*, Segovia, Universidad Popular Segoviana, 1939

VEGAS LATAPIÉ, Eugenio (EVL), “La caída de Alfonso XIII, por Julián Cortés Cabanillas. Prólogo del Conde de Santibáñez del Río” en la sección “Lecturas”, *Acción Española*, t.III, nº 16, 1 de agosto de 1932, pp. 438-442.

VIGON, Jorge, “La caída de un trono, por Alvaro Alcalá Galiano.- Madrid, 1933”, *Acción Española*, nº 27, 16 de abril de 1933, pag. 333

ZULOAGA, Eusebio, “Interpretación moderna de la tradición española”, *Acción Española*, t. II nº 12, 1 de junio de 1932, pp. 571-583

Obras de autoría desconocida sobre temas políticos y doctrinales

“A tiempos confusos posiciones claras” *ABC*, 25 de noviembre de 1934, pag. 25

“Dimensión nacional del 2 de Mayo” *Acción Española*, t. IX, nº 52, 1 de mayo de 1934, pp. 313-316

“Doctrina y Actitudes”, *ABC*, 10 de noviembre de 1934, pag. 17

“El ambiente de la Cámara es hostil a la continuación del Estatuto de Cataluña”, *ABC*, 30 de noviembre de 1934, pag. 17

“El fracaso de una táctica”, *ABC*, 5 de junio de 1934, pag. 15

“El hombre del Día. José María Gil Robles”, *ABC*, 5 de diciembre de 1933, pag. 25

“El Homenaje del Congreso a Galán y García Hernández”, *ABC*, 15 de diciembre de 1934, pag. 17

“Grave situación política”, *ABC*, 14 de abril de 1931, pag. 23

“Las derechas en la República”, *ABC*, 6 de febrero de 1934, pag.15

“Los discursos de Salamanca”, *ABC*, 26 de junio de 1935, pag. 19

“Se resuelve la crisis con un gobierno presidido por el Sr. Chapaprieta”, *ABC*, 26 de

septiembre de 1935, pag. 17

“Una carta del Sr. Gil Robles”, *ABC*, 16 de diciembre de 1934, pag. 23

Obras sobre estética, arte, literatura y teatro

ABRIL, Manuel, “La renovación del teatro contemporáneo” *ABC*, 6 de agosto de 1931, pag 16 y 13 de agosto de 1931, pag.14

ALSINA, José, “El teatro histórico”, *ABC*, 18 de octubre de 1934, pag. 14

BORRÁS, Tomás, “Prólogo a Cuando las Cortes de Cádiz” en PEMÁN, J.M., *Cuando las Cortes de Cádiz*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1934, pp. 11-16

BORRÁS, Tomás, “Carta al poeta Pemán”, *ABC*, 24 de febrero de 1934, pag. 10

BUENO, Manuel, “Los dominios del arte dramático”, *ABC*, 10 de marzo de 1932, pag. 12

BUENO, Manuel, “La política en el teatro”, *ABC*, 12 de abril de 1934, pag. 13

CASTROVIDO, Roberto, “La farándula y la política”, *El Diluvio*, Barcelona, 19 de enero de 1935, pag. 1

DE LA CUEVA, Jorge, “Una influencia española en el teatro universal”, *Acción Española*, t.I, N°6, marzo de 1932, pp. 646-652

DE MAEZTU, Ramiro, “El arte y la moral. Discurso leído ante la Academia de Ciencias Morales y Políticas en el acto de su recepción el día 20 de marzo de 1932” *Acción Española*, t.II, n° 8, 1 de abril de 1932, pp. 194-210

DÍAZ, José, “El nuevo romanticismo” en *Prosas*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2006

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009

GONZÁLEZ-RUANO, César, “Un suceso literario. El premio Fastenrath”, *Blanco y Negro*, 29 de mayo de 1932, pp. 15-16

HERRERO-GARCÍA, Miguel, “Actividades culturales” (Reseña de los discursos durante un banquete de homenaje a Pemán celebrado en Madrid en Febrero de 1933) *Acción Española*, t. IV, n° 24, 1 de marzo de 1933, pag. 653

LBL, “Máscaras” , *Haz*, n° 3, Madrid, 9 de abril de 1935, pag. 2

LBL, “Otra Vez el diablo”, *Haz*, N°5, Madrid, 28 de mayo de 1935, pag. 2

LBL, “Teatro”, *Haz*, N°11, *Haz*, 17 de noviembre de 1935, pag. 2

MUÑOZ R. DE AGUILAR, Julio, “Oro Claro”, *El Siglo Futuro*, Madrid, 17 de diciembre de 1934, pag. 1

PEMARTÍN, José, “En el umbral de la poesía”, *Acción Española*, t. XII, nº 70, febrero de 1935, pp. 222-232

PEMARTÍN, José, “Actividades Culturales” *Acción Española*, t.VII, nº 38, 1 de octubre de 1933, pp. 169-171

PEMARTÍN, José, “Cultura y política”, *Acción Española*, t. VII, nº 39, 16 de octubre de 1933, pp. 292-298

PÉREZ, Pablo, “Farsas y farsantes”, *Mundo Gráfico*, 26 de abril de 1933, pag. 38

VAZQUEZ DODERO, José Luis, “Pirandello, premio nobel”, *Acción Española*, t. XI, nº 66 y 67, 1 de diciembre de 1934, pp. 544- 547

Obras literarias y teatrales

ALBERTI, Rafael, *Fermín Galán, romance de ciego en tres actos, diez episodios y un epílogo*, Madrid, Imprenta Chulilla y Ángel, 1931

AZAÑA, Manuel, *La corona*, Madrid, La farsa, 1932

BENAVENTE, Jacinto, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, Madrid, Librería y Editorial Hernando, 1928

BENAVENTE, Jacinto, *No juguéis con esas cosas*, Madrid, La farsa, 1935

CUSTODIO, Ángel y DE BURGOS, Javier, *Alfonso XIII de Bom-bon*, Madrid, Prensa Moderna, 1931

DE FOXÁ, Agustín, *Madrid de corte a checa*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001

DE ORRIOLS, *Rosas de sangre o El poema de la República*, Madrid, Prensa Moderna, 1931

DE UNAMUNO, Miguel, “El otro” en *Obras Completas* vol. III, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, pp. 417-460

DOMINGO, Marcelino, *Doña María de Castilla*, Madrid, Editorial Fénix, 1933

LINARES RIVAS, Manuel, *Por tierra de hidalgos*, Madrid, La farsa, 1934

MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro, *La O.C.A.*, Madrid, La farsa, 1932

MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro, *Anacleto se divorcia*, Madrid, La

farsa, 1933

MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro, *La voz de su amo*, Madrid, La farsa, 1934

MUÑOZ SECA, Pedro, *El gran ciudadano*, Madrid, La farsa, 1935

SANTA MARINA, Luys, *Cisneros*, Madrid, Espasa Calpe, 1933

Críticas y comentarios sobre las obras analizadas

A.C., “Victoria: «El príncipe que todo lo aprendió en la vida»” *ABC*, 22 de abril de 1933, pag. 41

A.C., “Muñoz Seca: «El Rebelde»”, *ABC*, 9 de diciembre de 1934, pag. 57

AGUSTÍ, Ignasi, “Al Barcelona va ésser estrenada «Santa Isabel de España», obra que ha eternit durant un temps al públic madrileny”, *L’Instant*, 21 de febrero de 1935, pag. 5

A.M., “«El Rebelde», comedia de don Joaquín Calvo Sotelo con la que inauguran su temporada en el Muñoz Seca Carmen Carbonell y Antonio Vico”, *Heraldo de Madrid*, 7 de diciembre de 1934, pag. 4

A.M., “Muñoz Seca.- «El Rebelde», apuntes para la biografía de un joven de hoy, en un prólogo y cinco cuadros por Joaquín Calvo Sotelo”, *El Liberal*, 8 de diciembre de 1934, pag. 8

ARAUJO-COSTA, Luis, “ALKÁZAR.- Estreno de las escenas de la historia de un hombre, comedia en un prólogo y tres actos, de Felipe Sassone, «Un momento»”, *La Época*, 2 de julio de 1931, pag. 1

ARAUJO-COSTA, Luis, “Estreno del poema dramático de José María Pemán «El Divino Impaciente»”, *La Época*, 28 de septiembre de 1933, pag. 1

ARAUJO COSTA Luis, “Con éxito indescriptible se ha estrenado el episodio dramático «Cuando las Cortes de Cádiz...» de don José M^a Pemán”, *La Época*, 22 de septiembre de 1934, pag. 1

ARAUJO COSTA, Luis, “Eslava. Estreno del poema escénico en cuatro actos de Mariano Tomás «Santa Isabel de España»”, *La Época*, 27 de septiembre de 1934, pag. 3

ARAUJO COSTA, Luis, “Estreno del poema dramático en tres actos (...) de José M^o Pemán «Cisneros»”, *La Época*, 17 de diciembre de 1934, pag. 3

ARAUJO COSTA, Luis, “Alkazar.- Presentación de la compañía de Rafael Rivelles. Estreno de la farsa en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros, de Juan Ignacio Luca de Tena, «¿Quién soy yo?»”, *La Época*, 5 de octubre de 1935, pag. 3

CAPDEVILA, Lluís, “Santa Isabel de España obra en quatre actes de Marià Tomàs”, *La Humanitat*, 23 de febrero de 1935, pag. 5

CHABÁS, Juan “El Divino Impaciente en el Teatro Beatriz”, *Luz*, 28 de septiembre de 1933, pag. 9

CIVERA I SORMANI, J., “Estrena de «¿Quién soy yo?», de Joan Luca de Tena, al Teatre Barcelona”, *La Veu de Catalunya*, 17 de enero de 1936, pag. 5

CRUZ SALIDO, “«Cuando las Cortes de Cádiz...» de José María Pemán”, *El Socialista*, Madrid, 28 de septiembre de 1934, pag. 5

CRUZ SALIDO, “Eslava.- «Santa Isabel de España» de Mariano Tomás”, *El Socialista*, 27 de septiembre de 1934, pag. 5

CRUZ SALIDO, “«Cuando las Cortes de Cádiz...» de José María Pemán”, *El Socialista*, Madrid, 28 de septiembre de 1934, pag. 5

CRUZ SALIDO, “Eslava.- «Santa Isabel de España» de Mariano Tomás”, *El Socialista*, 27 de septiembre de 1934, pag. 5

DÍEZ-CANEDO, Enrique, “Alkazar. «Un momento», comedia de Felipe Sassone”, *El Sol*, 2 de julio de 1931, pag. 8

DÍEZ-CANEDO, Enrique, “Un espectador en Madrid”, *Crónica*, 12 de julio de 1931, pag. 5

DÍEZ-CANEDO, Enrique, “Anoche se estrenaron con muy buen éxito «El Rebelde» en el Muñoz Seca y «El joven piloto» en el Calderón”, *La Voz*, 8 de diciembre de 1934, pag. 3

DÍEZ-CANEDO, Enrique, “«¿Quién soy yo?» en el Alkazar. «El Uno» y «El Otro». Elogio de Rivelles”, *La Voz*, 5 de octubre de 1935, pag. 6

E.G.C., “Teatro Barcelona.- «¿Quién soy yo?» de Juan Ignacio Luca de Tena.”, *El Diluvio*, 17 de enero de 1936, pag. 10

F. “Alkazar.- «Un momento»”, *ABC*, 2 de julio de 1931, pag. 50

F., “Eslava.- «Santa Isabel de España»”, *ABC*, 27 de setiembre de 1934, pag. 48

F., “Alkazar: «¿Quién soy yo?»”, *ABC*, 5 de octubre de 1935, pag. 47

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. “En el Alkazar estreno de «Un momento»” *La Voz*, 2 de julio de 1931, pag. 7

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M, “Estreno de la comedia en un prólogo y cuatro actos de Honorio Maura «El príncipe que todo lo aprendió en la vida»” *El Sol*, 22 de abril de 1933, pag. 5

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. “Eslava. Estreno del poema escénico en cuatro actos,

original de Mariano Tomás «Santa Isabel de España», *El Sol*, 27 de septiembre de 1934, pag. 8

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, “Estreno del episodio dramático en un prólogo, tres actos y un epílogo de José María Pemán «Cuando las Cortes de Cádiz...»”, *El Sol*, Madrid, 28 de septiembre de 1934, pag. 8

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., “Muñoz Seca.- Presentación de la compañía Vico Carbonell.”, *El Sol*, 8 de diciembre de 1934, pag. 8

FRÍAS, Clara, “Impresiones del estreno en Madrid”, *Ellas*, 30 de septiembre de 1934, pag. 11

FLORIDOR, “Eslava: «Santa Isabel de España»” *ABC*, 27 de septiembre de 1934, pag. 47

GALLARDO RÚA, J. “Muñoz Seca.- «El Rebelde», apunte para una biografía de un joven de hoy, por Joaquín Calvo Sotelo”, *La Época*, 10 de diciembre de 1934, pag. 5

G. OLMEDILLA, Juan., “Se estrenó el poema dramático «El Divino Impaciente», de José María Pemán, por la compañía de Ricardo Calvo y Alfonso Muñoz que alcanzaron gran éxito”, *Heraldo de Madrid*, 28 de setiembre de 1933, pag. 5

GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan “En «Un momento» – «Escenas de la vida de un hombre» – Felipe Sassone ha reflejado el ambiente dramático de un país que cambia de régimen”, *Heraldo de Madrid*, 30 de junio de 1931, pag. 5

GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan, “Alkazar.- «Un momento»”, *Heraldo de Madrid*, 2 de julio de 1931, pag. 5

GUANSE, Domènec, “«Santa Isabel de España», poema escènica de Marià Tomàs”, *La Publicitat*, 22 de febrero de 1935, pag. 8

GUANSE, Domenec, “Barcelona «¿Quién soy yo?» de Juan-I. Luca de Tena”, *La Publicitat*, 17 de enero de 1936, pag. 8

HARO, Eduardo, “Estreno de «Santa Isabel de España», poema escénico en cuatro actos, original de don Mariano Tomás”, *La Libertad*, 27 de septiembre de 1934, pag. 5

HARO, Eduardo, “Estreno en el Victoria del episodio dramático, en cuatro actos, «Cuando las Cortes de Cádiz...» original de D. José María Pemán”, *La Libertad*, Madrid, 28 de septiembre de 1934, pag. 4

HARO, Eduardo, “Anoche se estrenó en el Alkázar la farsa en tres actos «¿Quién soy yo?»”, original de don Juan Ignacio Luca de Tena”, *La Libertad*, 5 de octubre de 1935, pag. 4

J.D., “Eslava. La 100 representación de «Santa Isabel de España». Homenaje a Mariano Tomás”, *ABC*, 24 de noviembre de 1934, pp. 47-48

J.G.O., “Felipe Sassone estrena una comedia de ambiente político en el Alkázar y alcanza un gran éxito con Rosario Pino y Emilio Thuiller”, *Heraldo de Madrid*, 2 de julio de 1931,

pag. 5

J.G.O., “«Santa Isabel de España», poema escénico de novel, valió muy buen éxito a su autor Mariano Tomás y a los principales intérpretes Nini Montían y Luis Roses”, *Heraldo de Madrid*, 27 de setiembre de 1934, pag. 4

J.G.O., “«¿Quién soy yo?» es una moderna farsa dramática, que valió anoche un limpio éxito a su autor, Juan Ignacio Luca de Tena, y a sus intérpretes Rafael Rivelles y Ana María Custorio”, *Heraldo de Madrid*, 5 de octubre de 1935 pag. 9

J.L.S., “ Un entremés de los Quintero y un caramelo de ron”, *La Voz*, 7 de diciembre de 1934, pag. 3

L., “El Divino Impaciente de José María Pemán”, *El Siglo Futuro*, Madrid, 28 de septiembre de 1933, pag. 3

L., “Vibración de unidad vasquista. En el prólogo y primer acto de «El Divino Impaciente»” *El Día*, San Sebastian, 17 de febrero de 1934, pag. 3

L., “Eslava.- «Santa Isabel de España»”, *El Siglo Futuro*, 27 de septiembre de 1934, pag. 3

LATORRE, Gonzalo, “En el Teatro Muñoz Seca se revela don Joaquín Calvo Sotelo como verdadero autor y en el Calderón triunfa la zarzuela «El joven piloto», *La Nación*, 8 de diciembre de 1934, pag. 14

LATORRE, Gonzalo, “Victoria: «El príncipe que todo lo aprendió en la vida» comedia original de Honorio Maura”, *La Nación*, 22 del abril de 1933, pag. 7

LATORRE, Gonzalo, “Juan Ignacio Luca de Tena obtiene un triunfo completo y verdadero en el Alcazar”, *La Nación*, 5 de octubre de 1935, pag. 12

M.A., “El estreno del teatro Victoria”, *¡Tararí!*, 27 de abril de 1933, pag. 5

MINGUIJÓN, Salvador, “Nuevo drama de Pemán”, *La Época*, Madrid, 21 de marzo de 1934, pag. 3

MIQUIS, Alejandro, “Semana teatral. Un momento”, *Nuevo Mundo*, 10 de julio de 1931, pp. 14-15

M.M., “«Un momento», escenas de la vida de un hombre, tres actos por Felipe Sassone”, *La Libertad*, 2 de julio de 1931, pag. 4

MONTERO ALONSO, J., “Madrid - Cádiz. Del pueblo del dos de mayo a la ciudad de las Cortes”, *Mundo Gráfico*, 3 de octubre de 1934, pp. 11-12

MONTES, Eugenio, “El Divino Impaciente”, *Acción Española*, t.VII, nº 38, 1 de octubre de 1933, pp. 127-130

MORALES, María Luz, “«Santa Isabel de España». Drama en cuatro actos y en verso, de Mariano Tomás”, *La Vanguardia*, 22 de febrero de 1935, pag. 8

MORALES, María Luz, “«¿Quién soy yo?» Tres actos y un epílogo, de Juan Ignacio Luca de Tena.”, *La Vanguardia*, 17 de enero de 1936, pag. 9

MORI, Arturo, “Anoche en el Alkazar. «¿Quién soy yo?» farsa en tres actos, de Juan Ignacio Luca de Tena.”, *El Liberal*, 5 de octubre de 1935, pag. 5

MORI, Arturo, “Victoria: «El príncipe que todo lo aprendió en la vida» comedia de Honorio Maura”, *El Liberal*, 22 de abril de 1933, pag. 6

MORI, Arturo, “Anoche en el Beatriz”, *El Liberal*, Madrid, 28 de septiembre de 1933, pag. 8

MORI, Arturo, “Noche en Eslava. «Santa Isabel de España», poema escénico de Mariano Tomás”, *El Liberal*, 27 de septiembre de 1934, pag. 4

MORI, Arturo, “Anoche en el Victoria «Cisneros» de José María Pemán”, *El Liberal*, Madrid, 16 de diciembre de 1934, pag. 8

MUÑIZ, Alfredo, “Muñoz Seca: «El Rebelde»”, *Heraldo de Madrid*, 8 de diciembre de 1934, pag. 5

MUÑIZ, Alfredo, “«El príncipe que todo lo aprendió en la vida», obtiene una cordial acogida en el Victoria”, *Heraldo de Madrid*, 22 de abril de 1933, pag. 5

MUÑIZ, Alfredo, “«Cisneros» de José María Pemán en el teatro Victoria”, *Heraldo de Madrid*, 17 de diciembre de 1934, pag. 4

MUÑOZ DELGADO, P. “Don Juan Ignacio Luca de Tena, con el estreno de su farsa «¿Quién soy yo?», ha alcanzado un éxito de clamor.”, *¡Tararí!*, 10 de octubre de 1935, pag. 4

LARA, “Presentación de la compañía Montian-Rosés con el estreno del poema «Santa Isabel de España» de Mariano Tomás”, *El Diluvio*, 21 de febrero de 1935, pag. 13

LATORRE, Gonzalo, “José María Pemán y Ricardo Calvo obtienen un triunfo extraordinario con el estreno de «Cisneros»”, *La Nación*, 17 de diciembre de 1934, pag. 14

LATORRE, Gonzalo, “El triunfo de un poeta. «Santa Isabel de España» obtiene una calurosísima acogida, siendo ovacionados los conceptos sobre la unidad nacional”, *La Nación*, 27 de septiembre de 1934, pag. 11

LAZARO, “Teatro Victoria: «Cuando las Cortes de Cádiz...»”, *El Siglo Futuro*, Madrid, 28 de setiembre de 1934, pag. 3

OJEDA, José, “Victoria.- «Cisneros» de José María Pemán”, *La Libertad*, 16 de diciembre de 1934, pag. 4

P.B., “Estrena, al Barcelona, de «Santa Isabel de España», poema de Mariano Tomás”, *La Veu de Catalunya*, 22 de febrero de 1935, pag. 8

P.M.D., “El año dramático de 1934...”, *¡Tararí!*, 27 de diciembre de 1934, pag. 4

R. DE LEÓN, A. “Alkazar.- «¿Quién soy yo?», farsa en tres actos, el tercero en dos cuadros, de Juan Igancio Luca de Tena.” *El Sol*, 5 de octubre de 1935, pag. 2

SALADO, José Luis, “La palabra de honor de Luca de Tena”, *La Voz*, 4 de octubre de 1935, pag. 4

SOMOZA SILVA, “Muñoz Seca.- «El Rebelde», apuntes para la biografía de un joven de hoy, en un prólogo y cinco cuadros de Joaquín Calvo Sotelo”, *La Libertad*, 8 de diciembre de 1934, pag. 5

SONO, “Estreno en el Alkázar de «Un momento» de Felipe Sassone”, *Ahora*, 2 de julio de 1931, pag. 19

SOLER, Lluís, “Teatre Barcelona.- ¿QUIÉN SOY YO?, tres actes d'Ignasi Luca de Tena.”, *La Humanitat*, 17 de enero de 1936, pag. 2

TAMAYO, Victorino, “En el Victoria «El príncipe que todo lo aprendió en la vida» Comedia en un prólogo y cuatro actos del Señor Maura (D. Honorio)”, *La Voz*, 22 de abril de 1933, pag. 5

UN ESPECTADOR DE BUENA FE, “Victoria. «Cisneros» de José María Pemán. *Crónica*, 23 de diciembre de 1934, pag. 29

UN ESPECTADOR SENCILLO, “Alkázar: «Un momento»”, *El Siglo Futuro*, 2 de julio de 1931, pag. 3

UN ESPECTADOR SENCILLO, “Muñoz Seca, «El Rebelde»”, *El Siglo Futuro*, 8 de diciembre de 1934, pag. 3

UN ESPECTADOR SENCILLO, “Victoria: «El príncipe que todo lo aprendió en la vida»”, *El Siglo Futuro*, 22 de abril de 1933, pag. 2

VIDAL, Buenaventura L., “Alkázar.- «Un momento»”, *La Nación*, 2 de julio de 1931, pag. 11

Críticas y comentarios de autoría desconocida

“Abono benéfico”, *La Vanguardia*, 17 de febrero de 1935, pag. 11

“Actualidades”, *La Nación*, 27 de noviembre de 1934, pag. 14

“Ayer en el Ritz. El homenaje a Luca de Tena y a Rivelles”, *La Época*, 22 de noviembre de 1935, pag. 3

“Banquete a los señores Luca de Tena y Rivelles”, *El Sol*, 22 de noviembre de 1935, pag. 2

“Banquete-homenaje a Luca de Tena y a Rivelles por el éxito de «¿Quién soy yo?»”, *ABC*, 22 de noviembre de 1935, pp. 21-23

“Del estreno de «¿Quién soy yo?» en el Alkazar. Dos juicios de prensa”, *ABC*, 6 de octubre de 1935, pp. 60-61

“Don Joaquín Calvo Sotelo lee su comedia «El Rebelde»” *La Época*, 5 de diciembre de 1934, pag. 3

“El banquete de esta tarde a Luca de Tena y a Rivelles por el éxito de la comedia «¿Quién soy yo?»”, *Heraldo de Madrid*, 21 de de noviembre de 1935, pag. 11

“Eslava”, *La Voz*, 28 de septiembre de 1934, pag. 3

“Eslava”, *ABC*, 28 de septiembre de 1934, pag. 42

“Estreno de «Santa Isabel de España» en Barcelona”, *ABC*, Sevilla 22 de febrero de 1935, pag. 36

“Función patriótica en homenaje a Renovación Española”, *La Época*, 23 de noviembre de 1934, pag. 3

“Función teatral benéfica”, *La Vanguardia*, 23 de febrero de 1935, pag. 10

“Gacetillas teatrales”, *La Voz*, 29 de junio de 1931, pag. 8

“Gacetilla”, *El Sol*, 8 de octubre de 1935, pag. 2

“Gacetillas”, *Ahora*, 27 de octubre de 1935, pag. 43

“Homenaje al escritor don Mariano Tomás en Hellín”, *ABC*, 8 de enero de 1935, pag. 20

“Homenaje al laureado poeta Mariano Tomás en Hellín”, *ABC*, 10 de enero de 1935, pag. 25

“La comedia de Luca de Tena. Su autor dice que no tiene política”, *La Voz*, 9 de septiembre de 1935, pag. 5

“La compañía de Eugenia Zúffoli estrena en Carmona «¿Quién soy yo?»”, *Heraldo de Madrid*, 3 de diciembre de 1935, pag. 9

“Lectura de una nueva obra de Mariano Tomás”, *ABC*, 21 de diciembre de 1934, pag. 21

“Los teatros y los cines de Madrid”, *Ahora*, 28 de junio de 1931, pag. 29

“Manifestación patriótica en un teatro”, *La Vanguardia*, 12 de octubre de 1934, pag. 22

“¿Por qué se enfadará siempre tanto D. Honorio Maura?”, *Heraldo de Madrid*, 11 de abril

de 1933, pag. 5

“«Potins» de un banquete”, *La Voz*, 22 de noviembre de 1935, pag. 4

“«¿Quién soy yo?» en La Coruña”, *Heraldo de Madrid*, 23 de noviembre de 1935, pag. 10

“Sección de rumores” en “Teatros y cines”, *Heraldo de Madrid*, 20 de junio de 1931, pag. 5

“Teatro Barcelona”, *La Vanguardia*, 22 de febrero de 1935, pag. 4

“Teatro Barcelona”, *La Vanguardia*, 12 de enero de 1936, pag. 12

“Un banquete. Las malas compañías”, *La Libertad*, 22 de noviembre de 1935, pag. 1

“Un espectáculo emocionante”, *ABC*, 12 de octubre de 1934, pag. 32

“Una función patriótica en Eslava”, *ABC*, 23 de noviembre de 1934, pag. 51

“Verdades y mentiras”, *La Nación*, 7 de diciembre de 1934, pag. 14

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Obras sobre historia política e historia de la cultura

ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico (1897-1941)*, Universidad de Cádiz, 1996

ÁLVAREZ REY, Leandro, *Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (La Unión Patriótica sevillana. 1923-1930)*, Diputación provincial de Sevilla, 1987

ALVAREZ TARDÍO, Manuel, “La CEDA y la democracia republicana” en DEL REY, Fernando (dir.) *Palabras como puños*, Madrid, Tecnos, 2011, pp. 384-392

ANSÓN, Luis M. *Acción Española*, Zaragoza, Editorial Círculo, 1960

ARÓSTEGUI SANCHEZ, Julio, “Conspiración contra la República” en VVAA, *La Guerra Civil Vol 3. La conspiración contra la República*, Madrid, Historia 16, 1986

BÉCARUD, Jean y LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne, *Los intelectuales españoles durante la II república*. Madrid, Siglo XXI, 1978.

BLINKHORN, Martin, *Carlismo y contrarrevolución en España.(1931-1939)*, Barcelona, Critica, 1979

BULLÓN DE MENDOZA Y GÓMEZ DE VALUGERA, *José Calvo Sotelo*, Barcelona,

Ariel, 2004

CANAL, Jordi, “Las «muertes» y «resurrecciones» del carlismo. Reflexiones sobre la escisión integrista de 1888”, *Ayer*, nº 38, 2000, pp. 115-136

CANAL, Jordi, “La violencia carlista tras el tiempo de las carlistadas: Nuevas formas para un viejo movimiento”, en JULIÁ, Santos (dir.) *Violencia política en la España del siglo XX*, Madrid, Taurus, 2000, pp. 25-66

CAPISTEGUI, Francisco Javier “Paradójicos reaccionarios: la modernidad contra la República de la Comunión Tradicionalista”, *El Argonauta español* [En línea], septiembre del 2012, (consultado el 27 de octubre de 2015), URL: <http://argonauta.revues.org/1409>

CHECA GODOY, Antonio, *Prensa y partidos políticos durante la II República*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro, 2008

COBO ROMERO, Francisco, “El franquismo y los imaginarios míticos del fascismo europeo de entreguerras”, *Ayer*, nº 71, 2008, pp. 117-151

DARD, Olivier, “L’Action Française: une matrice Européenne et transatlantique des droites radicales?”, *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, 30, 2012, pp. 27-46

DE LA CUEVA MERINO, Julio, “El anticlericalismo en la Segunda República y la Guerra Civil” en LA PARRA LÓPEZ, Emilio y SUÁREZ CORTINA, Manuel (eds), *El anticlericalismo español contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1988, pp. 211-301

DE LA CUEVA MERINO, Julio, “Católicos en la calle: la movilización de los católicos españoles, 1899-1923”, *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 3, 2000, pp. 55-80

DE LUIS MARTÍN, Francisco, “La postura de ABC ante la cuestión social en el primer bienio republicano” *Studia Histórica. Historia contemporánea*, nº 1, 1984, pp. 169-184

DE LUIS MARTÍN, Francisco, *El grupo monárquico de “ABC” en la Segunda República española (1931-1933)*, Ediciones de la Universidad de Salamanca. Publicaciones Universidad de Extremadura, Salamanca, 1987

DE LUIS MARTÍN, Francisco, “Aproximación al liberalismo monárquico en la Segunda República española”, *Studia Histórica. Historia contemporánea*, nº 8, 1990, pp. 121-143

DE LUIS MARTÍN, Francisco, “Hermanos o extranjeros. La postura de ABC ante el nacionalismo catalán durante la Segunda República”, *Studia Histórica. Historia contemporánea*, nº 12, 1994, pp. 129-156

Diccionario Biográfico del Socialismo Español. Fundación Pablo Iglesias [En línea] consultado el 20 de diciembre de 2017; URL: <http://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico>.

EGIDO LEÓN, Angeles, “La hispanidad en el pensamiento reaccionario español de los años treinta”, *Hispania*, vol.53, nº 184, pp. 651-673

ESTEVE MARTÍ, Javier, “El carlismo ante la reorganización de las derechas. De la Segunda Guerra Carlista a la Guerra Civil” *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, nº 13, 2014, pp. 119-140

FERNÁNDEZ RIQUELME, Sergio, “Ángel Ossorio y Gallardo ante la «Solución Corporativa» (1913-1931) El impacto histórico de la representación política del trabajo”, *Historia Constitucional. Revista Electrónica de Historia Constitucional*. Nº10, 2009 [En línea], (consultado el 22 de septiembre de 2016) <http://www.historiaconstitucional.com>, pp. 181-200.

FUSI, Juan P., *Un siglo de España. La cultura*. Madrid, Marcial Pons, 1999

GARCÍA PEÑA, Marta, “Acción Española y el tricentenario de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI 2015, pp. 29-45. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega> 113

GIL PECHARROMÁN, Julio, *Renovación Española, una alternativa monárquica a la II República*. Tesis Doctoral, Madrid. Universidad Complutense, 1982, vol.II, pag. 954

GIL PECHARROMÁN, Julio, “El alfonsinismo radical en las elecciones de febrero de 1936”, *Revista de estudios políticos*, nº 42, 1984, pp. 101-135

GIL PECHARROMÁN, Julio, “Pensamiento contrarrevolucionario y Revolución francesa: el caso de «Acción Española.»”, *Estudios de Historia social*, nº 36-37, 1986, pp. 289-294

GIL PECHARROMÁN, Julio, “Notables en busca de masas: el conservadurismo en la crisis de la Restauración”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Hª Contemporánea*, t. 6, 1993, pp. 233-265

GIL PECHARROMÁN, Julio, *Conservadores subversivos. La derecha autoritaria Alfonsina (1913-1936)*, Madrid, Eudema, 1994

GIL PECHARROMÁN, Julio, “*Sobre España inmortal sólo Dios*” José María Albiñana y el Partido Nacionalista Español (1930-1937), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000

GIL PECHARROMÁN, Julio, *José Antonio Primo de Rivera. Retrato de un visionario*, Madrid, Temas de hoy, 2003

GÓMEZ-NAVARRO, José Luis, “Unión Patriótica: análisis de un partido en el poder”, *Estudios de Historia Social*, números 32-33, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, enero-junio de 1985, pp. 93-161

GÓMEZ-NAVARRO, José Luis, *El Régimen de Primo de Rivera*, Madrid, Cátedra, 1991

GÓMEZ OCHOA, Fidel, “Ideología y cultura política en el pensamiento de Antonio Cánovas del Castillo”, *Revista de Estudios Políticos*, nº 108, 2000, pp. 143-166

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, “La violencia y sus discursos. Los límites de la

«fascistización» de la derecha española durante el régimen de la II República”, *Ayer*, nº 71, 2008, pp. 85-116

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, “José María Gil Robles: «Quién soy yo?»” en QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro y DEL ARCO BLANCO, Miguel Angel (eds.) *Soldados de Dios y apóstoles de la patria. Las derechas españolas en la Europa de entreguerras*, Granada, Comares, 2010, pp. 301-329

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *Contrarevolucionarios. Radicalización violenta de las derechas durante la Segunda República, 1931-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 2011

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, “La prensa carlista y falangista durante la Segunda República y la Guerra Civil (1931-1937). *El Argonauta Español* [En línea], 9, 2012. (Consultado el 6/X/2015) <http://argonauta.revues.org/819>

GONZÁLEZ CALBET, María Teresa. *La Dictadura de Primo de Rivera. El Directorio Militar*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1987

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, “La recepción del pensamiento maurrasiano en España (1914-1930)”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Hª Contemporánea*, t. 3, 1990, pp. 343-356

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, “Charles Maurras y España”, *Hispania*, vol. 54, nº188, 1994, pp. 993-1040

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, “Las derechas españolas ante la crisis del 98”, *Studia Histórica. Hª Contemporánea*, nº 15, Universidad de Salamanca, 1997, pp. 193-219.

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, *Acción Española. Teología política y nacionalismo autoritario en España. (1913-1936)*, Madrid, Tecnos, 1998

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, *Historia de las derechas españolas. De la Ilustración a nuestros días*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, “Antonio Goicoechea: Político y doctrinario monárquico” en *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 6, 2001, pp. 161-190

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, “Maurice Barrès y España”, *Historia Contemporánea*, Nº 34, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 201-224

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, María Jesús, “¿Un conservador moderno? Antonio Maura, un retrato impresionista”, *Bulletin d' Histoire Contemporaine de l'Espagne*, nº 10, diciembre de 1990, Universidad de Pau, pp.14-24

HOLGUÍN, Sandie, *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*. Barcelona, Crítica, 2003

JACKSON, Gabriel, *La República española y la Guerra Civil*, Barcelona, RBA, 2005

JULIÁ, Santos, “«Preparados para cuando la ocasión se presente»: Los socialistas y la revolución” en JULIÁ, Santos, (Dir), *Violencia política en la España del siglo XX*, Madrid, Taurus, 2000, pp. 145-190

JULIÁ, Santos, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2005

LANGA NUÑO, Concha, *De cómo se improvisó el franquismo durante la Guerra Civil: La aportación de ABC de Sevilla*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2007

LOPEZ DE ZUAZO, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, Universidad Complutense, 1980

MONTERO, Feliciano, “El movimiento católico en la España del siglo XX. Entre el integrista y el posibilismo”, en DE LA CALLE VELASCO, M^a Dolores y REDERO SAN ROMÁN, Manuel (coord.), *Movimientos sociales en la España del siglo XX*, 2008, Universidad de Salamanca, pp. 173-192

MONTERO GIBERT, José Ramón, *La CEDA. Catolicismo social y político en la II República*, Ediciones del Revista del Trabajo, 1977

MONTERO GIBERT, José Ramón, “La CEDA y la Iglesia en la II República española” *Revista de Estudios Políticos*, N^o 31-32, 1983, pp. 101-120

MORENO SECO, Mónica, “La política religiosa y la educación laica en la Segunda República” en *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n^o 2, Universidad de Alicante, 2003, pp. 83-106

MORODO, Raul, *Los orígenes ideológicos del franquismo: Acción Española*, Madrid, Alianza Universidad, 1985

OLABARRÍA AGRA, Juan, “Las fuentes francesas de *Acción Española*”, *Historia Contemporánea*, n^o 3, 1990, pp. 219-235

PERFECTO, Miguel Angel, “Política social y regeneracionismo en la Dictadura de Primo de Rivera”, *Studia Zamorensia*, n^o 1, 1994, pp. 223-242

PERFECTO, Miguel Angel, “La derecha radical española y el pensamiento antiliberal francés del primer tercio del siglo XX. De Charles Maurras a Georges Valois”, *Studia histórica. Historia Contemporánea*, n^o 30, 2012, pp. 47-94

QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro, “La idea de España en los ideólogos de la dictadura de Primo de Rivera: El discurso católico-fascista de José Pemartín”, *Revista de Estudios Políticos*, n^o 108, 2000, pp. 197-224,

QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro, “La llama de la pasión. La unión patriótica y la nacionalización de masas durante la dictadura de Primo de Rivera” en MOLINA APARICIO, Fernando (coord.), *Extranjeros en el pasado. Nuevos historiadores de la España contemporánea*. Universidad de País Vasco, 2009, pp. 239-266

QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro y DEL ARCO BLANCO, Miguel Angel,

“Introducción. Soldados de Dios y apóstoles de la patria en la Europa de entreguerras” en QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro y DEL ARCO BLANCO, Miguel Angel (eds.) *Soldados de Dios y apóstoles de la patria. Las derechas españolas en la Europa de entreguerras*. Granada, Comares, 2010

RAMÍREZ JIMÉNEZ, Manuel, *Los grupos de presión en la Segunda República*, Madrid, Tecnos, 1969

REMOND, René “La crisis política en Europa entre las dos guerras mundiales” en VVAA, *Europa en Crisis. 1919-1939*, Madrid, Pablo Iglesias, 1991, pp. 29-38

REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel, “La compañía de Jesús restaurada” en EGIDO, Teófanos (coord.), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 279-460

SAZ CAMPOS, Ismael, *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2003

SAZ CAMPOS, Ismael, “Las culturas de los nacionalismos franquistas”, *Ayer*, nº 71, 2008, pp. 153-174

SELVA, Enrique, “Introducción” en GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009

STERNHELL, Zeev, SZNAJDER, Mario y ASHERI, Maia, *El nacimiento de la ideología fascista*, Madrid, Siglo XXI, 1994

TORTELLA, Gabriel, *El desarrollo de la España contemporánea. Historia Económica de los siglos XIX y XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2002

VERDOY, Alfredo, *Los bienes de los jesuitas. Disolución e incautación de la Compañía de Jesús durante la Segunda República*, Madrid, Trotta, 1995

TOLL, Gil, *Heraldo de Madrid. Tinta catalana para la II República española*, Sevilla, Renacimiento, 2013

TUSELL, Javier y AVILÉS, Juan: *La derecha española contemporánea. Sus orígenes: el maurismo*. Madrid, Espasa Universidad, 1986

TUSELL, Javier y G. QUEIPO DE LLANO, Genoveva, *Los intelectuales y la República*, Madrid, Nerea, 1990

TUSELL, Javier, *Manual de historia de España. El siglo XX*. Madrid, Historia 16, 1994

TUSELL, Javier y ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, *Pemán. Un trayecto intelectual desde la extrema derecha hasta la democracia*, Barcelona, Planeta, 1998

UGARTE TELLERÍA, Javier, *La nueva Covadonga insurgente. Orígenes sociales y culturales de la sublevación de 1936 en Navarra y el País Vasco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998

UGARTE TELLERÍA, Javier, “El carlismo hacia los años treinta del siglo XX”, *Ayer*, nº 38, 2000, pp. 155-186

Obras sobre literatura y teatro

AGUILERA SASTRE, Juan, “El debate sobre el Teatro Nacional durante la dictadura y la república”, en DOUGERTHY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (COORD), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pp. 175-187

ALBERT, Mechthild, *Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*, Madrid, Visor libros, 2003

AMORÓS, Andrés, “Introducción” a PEREZ DE AYALA, Ramón, *A.M.D.G.* (Edición de Andrés Amorós), Madrid, Cátedra, 1984, pp. 11-98

AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991

ASZYK, Ursula, “El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Providence, 22-27 de agosto de 1983, KOSSOFF, D, KOSSOFF, R. H., RIBBANS, G, AMOR Y VAZQUEZ, J, (COORD), vol.1, Ediciones Istmo, 1986, pp. 175-183

AZNAR SOLER, Manuel, “«El Buhó»: Teatro de la FUE de la Universidad de Valencia” en DOUGERTHY, Dru. y VILCHES DE FRUTOS, M^aFrancisca (COORD), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pp. 415-427

AZNAR SOLER, Manuel, “El teatro español durante la II República (1931-1939)”, *Monteagudo*, 3^a época, nº 2, Universidad de Murcia, 1997, pp. 45-58

BASSOLAS, Carmen, *La ideología de los escritores. Literatura y Política en La Gaceta Literaria (1927-1932)*, Barcelona, Editorial Fontamara, 1975

BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Historia crítica de la Literatura Hispánica nº 24, Madrid, Taurus, 1988

BERENGUER, Ángel, “Teatro, producción artística y contemporaneidad”, *Teatro: Revista de estudios teatrales*, nº 8, 1995, pp. 7-24

BERENGUER, Ángel, “El teatro y su historia. (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)”, *Teatro: Revista de estudios teatrales*, números 13-14, 1998-2001, pp. 9-28

BERENGUER, Ángel, “Motivos y estrategias de la escena española durante la Segunda República”, *Verba hispánica*, nº15 a., Ljubljana, Madrid, 2007, pp. 187-202

BILBATÚA, Miguel, *Teatro de agitación política. 1933-1939*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976

CANAVAGGIO, Jean (dir.), *Historia de la Literatura Española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1995

DE PACO, Mariano, “El estreno de *El divino impaciente* de José María Pemán” en LARA, A. (Coord.), *Homenaje a Elena Cábena*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 385-394

DE PACO, Mariano, “Un nuevo público para una nueva escena: los teatros de la República”, *Stichomythia*, nº5, 2007, pp. 150-159

DE VICENTE HERNANDO, César, “Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo XX en España” *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, nº1, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, pp. 123-140

DENNIS, Nigel: *Introducción a DÍAZ, José, Prosas*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2006, pp. IX- XXII

DOUGHERTY, Dru, “Talia convulsa: La crisis teatral de los años 20” en LIMA, Robert y DOUGHERTY, Dru, *2 ensayos sobre teatro español de los 20*, Universidad de Murcia, 1984, pp. 85-155

DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990

FOX, Inman, “Galdós Electra: A detailed study of its significance and the polemic between Martínez Ruiz and Maeztu”, *Anales galdosianos*, año I, 1966, pp. 130-141

GAGO RODÓ, Antonio, “Díez-Canedo y la condición del texto teatral: Ante Bragaglia y Valle Inclán”, *Cauce. Revista de Filología y su didáctica*. Nº 22-23, 1999-2000, pp. 103-121

GARCÍA MARTÍNEZ, María Montserrat, *La novela de hoy (1922-1932): su público y mercado*. Tesis doctoral [En línea] Universidad Complutense de Madrid. [Consultado 19/02/2017] URL: <http://eprints.ucm.es/index.html>

GIES, David T., “Historia Patria: El teatro histórico-patriótico en España (1890-1910)” en SALAÜN, S., RICCI, E. Y SALGUES, M. (Ed.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 57-75

GIL FOMBELLIDA, M^a Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003

GONZÁLEZ, Luis M., “Fascismo, modernidad y kitsch en *Cuando las Cortes de Cádiz* de José María Pemán” en LÓPEZ CRIADO, Fidel (coordinador), *La república de las letras y las letras de la república: estudios de literatura española contemporánea*, Ayuntamiento

de La Coruña, 2005, pp. 211-216

GONZÁLEZ, Luis M., *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo (1931-1936)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007

GONZÁLEZ, Luis M., “Risas contra la II República. *La OCA* (Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, 1931)”, *Stichomythia*, 5, 2007, pp. 72-81

HOLLOWAY, Vance R., *La crítica en ABC. 1918-1936*, New York, Peter Lang Publishing, 1991

HUERTA CALVO, Javier y otros, *Teatro español. De la A a la Z*, Madrid, Espasa, 2005

HUERTA CALVO, Javier “El teatro de los niños, de Jacinto Benavente”, *Don Galán*, nº 2, 2012 [En línea] (Consultado el 24/IX/16)
<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2>

HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo, “Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República”, en DOUGERTHY, Dru Y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca. (COORD), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pp. 401-414

JIMÉNEZ-VERA, Arturo, *Humor y moralidad en el teatro de Joaquín Calvo Sotelo* (Tesis doctoral), 1972 Universidad de Arizona [En línea] (consultado, 22/X/2016), <http://hdl.handle.net/10150/290308>

LENTZEN, Manfred, “En torno a la discusión sobre el teatro en España a principios de los años treinta” en VILANOVA, Antonio (coord), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de Agosto de 1989, vol. 3, 1992, pp. 43-52

MAINER, José C., *La edad de plata 1902-1939 Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1987

MARTÍN ESTUDILLO, Luis, “Isabel la Católica en el teatro reaccionario español de la década de 1930”, *Spagna Contemporanea*, nº 26, 2004, pp. 43-56

MARTÍN GIJÓN, Mario, “Nazismo y antisemitismo en la literatura falangista. En torno a poemas de la Alemania Eterna (1940)”, *Letras peninsulares* vol. 22, nº2, 2010, pp. 59-80 Vanderbilt Lybrary [En línea] (Consultado 23/02/2017)
<http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/viewFile/3253/1469>

MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano, “Ejemplos de renovación: teatro francés e italiano en la escena madrileña (1918-1936)” en DOUGERTHY, Dru. Y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (COORD), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pp. 127-135

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús y otros, *Historia de la Literatura Española*, vol. III, León, Everest, 1995.

- MONLEÓN , José, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971
- MOLINA, Cesar Antonio, *Medio siglo de prensa literaria española*. Madrid, Endymion, 1990
- OLIVA, César., *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.), *Gonzalo Torrente Ballester. Escritos de teoría y crítica teatral*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009
- PÉREZ CASAUX, Manuel, “El lenguaje dramático en el teatro de Pemán”, *Andana (Revista mensual de la provincia de Cádiz)*, nº3, agosto de 1985, pag. 33
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel, “Hacia una teoría de la crítica teatral“ *Teatro XXI, Revista del GETEA*, n.18, otoño de 2004, pp.14-21 [En línea] (consultado el 30 de mayo de 2017) <http://hdl.handle.net/10017/773>
- PÉREZ RASILLA, Eduardo, “Panorama de la crítica teatral española. Antecedentes”, *ADE. Teatro. Revista de la Asociación de directores de escena de España*, números 43-44, abril de 1995, pp. 15-25
- REBOLLO CALZADA, Mar, “La propuesta teatral de los *Teatros de Arte* en España (1900-1930)”, *Teatro: Revista de Estudios teatrales*, nº19, Universidad de Alcalá de Henares, 2003, pp. 135-146
- REBOLLO CALZADA, Mar, “La crisis teatral de los años 20 en España”, *Teatro: Revista de Estudios teatrales*, nº 20, 2004, pp. 55-68
- REBOLLO CALZADA, Mar, *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930*, Universidad de Alcalá, 2004
- RODRÍGUEZ CORREDOIRA, Patricia, *Reinventando la identidad española durante la Segunda República: las misiones pedagógicas y el teatro profesional en las tablas madrileñas*. [Tesis Doctoral en línea] UC Berkeley, 2010. (Consultado 18/01/2014) <http://escholarship.org/uc/item/99m096b1>, pag.IX
- RODRIGUÉZ PUÉRTOLAS, Julio, *Historia de la Literatura fascista española I*, Madrid, Akal, 2008
- RUÍZ RAMÓN, F., *Historia del Teatro español. El siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1986.
- SALAÜN, Serge y ROBIN, Claire-Nicole, “Artes y espectáculos: tradición y renovación”, en SALAÜN, Serge y SERRANO, Carlos, *1900 en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 131-153
- SALGUES, Marie, *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1895-1900*, Prensas universitarias de Zaragoza, 2010
- SÁNCHEZ CASCADO Mª José, “Ideas teatrales de don Cipriano de Rivas Cherif” *Revista de Estudios Teatrales*, nº1, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, pp. 141-146

SANZ ROIG, Diana, “Crítica y debate sobre la crisis del teatro en la prensa barcelonesa de la Segunda República”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 35, nº 2, 2010, pp. 169-211

SIRERA, Josep Lluís, “La crítica teatral como documento para el estudio de la historia del teatro español (reflexiones metodológicas)” *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: número 23, 2009, pp.191-215 [En línea] (consultado el 28/1/18) <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol23/iss23>

VILCHES, M^a Francisca y DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, “Nuevos enfoques críticos para la historia del teatro español del siglo XX: Las páginas teatrales en la prensa periódica”, *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, vol XXIV, nº 1, 1998, pp. 50-56

ANEXOS

**ANEXO 1: CRÍTICAS Y COMENTARIOS EN PRENSA DE LAS OBRAS
TEATRALES SELECCIONADAS**

Veladas teatrales

ALKAZAR.—Estreno de las escenas de la historia de un hombre, comedia en un prólogo y tres actos, de Felipe Sassone, *«Un momento»*

Aunque el autor coloca las escenas de su comedia en el país imaginario de Alfaria, los sucesos que en el primer acto se desarrollan son tan parecidos a los de España al caer la Monarquía y proclamarse la República, que muy bien podemos colocar la nueva obra del señor Sassone entre las que han aprovechado las circunstancias políticas para llamar la atención, sin haber conseguido hasta el presente sus autores respectivos componer una pieza teatral de verdadera enjundia y nervio dramático.

En la comedia de Felipe Sassone, anoche estrenada en el Alkazar por la compañía Pino-Thuiller, todo se ofrece desvaído, sin consistencia, sin una razón que justifique las situaciones y el ligero embrión de los caracteres, sin que se unan en el mismo impulso el tema político y la tragedia conyugal y familiar de un hombre que asiste al derrumbamiento de sus ideas, de sus ilusiones, de lo que ha sido durante muchos años guía, luz y consuelo de su alma.

La parte política de la comedia es tan sólo una serie de tópicos. El autor, eso sí, ha tenido el buen gusto de permanecer sereno y equilibrado, sin inclinarse por ninguna de las tendencias —Monarquía y República— que en el diálogo rifan batalla, pero los argumentos son pobres, manidos, vulgares, de mesa de café. Claro que el teatro no es el lugar para discutir estas cosas, y cuando se trata de una comedia de veras están bien en su aspecto episódico, de incidentes, sin apretar ni profundizar las razones de una y otra parte. Lo malo es que aquí tampoco hay comedia, y cuando acaba la reproducción exacta de sucesos recientes y de todo el mundo conocidos, queda un caso corriente de adulterio, que no merecía, tal como está, ser llevado al teatro ni a obra ninguna literaria.

Desde el prólogo, dicho por el propio Felipe Sassone, hasta la escena donde se da término a la obra, todo es superficial y de relleno. Hay aquí y allá frases bonitas, párrafos y frases de crónica periodística que suenan bien, cierta desenvoltura y buen tono en algunos momentos del diálogo, habilidad y costumbre de mover los muñecos en el escenario y hasta una pintura del arribista que viene del pueblo y hace la corte en sociedad a las duquesas, no mal lograda en sus líneas generales de fuerza e innata ordinariéz. Pero de todas maneras, la obra no se salva en el aprecio del que busca cuando concurre al teatro emoción, firmeza dramática, caracteres ya sostenidos, ya flojos, (porque de todo hay en la vida) marcha lógica de las situaciones y algo

por cima de los «flatus vocis» con que está toda la comedia adornada.

Además, yo no sé hasta qué punto puede ser hecho poner clave para unos instantes y quitarla para otros, pues resulta que como la clave es muy sencilla, se adivina tras ella al personaje de la vida real, y luego se le pone en evidencia, haciéndole víctima de desventuras conyugales cuando el hogar de quien todos nos figuramos es digno del más profundo respeto, por la honorabilidad sin tacha de la esposa.

El autor dice en el prólogo por él recitado, y ha dicho también en la autocrítica, que sólo se trata de un sueño, pero entonces las cosas y las personas no deben ir tan semejantes a otras de la realidad política. Si en el autor no hay mal-

cia—y aquí puede asegurarse la limpieza y honradez de su intención—puede haberla en los espectadores, y es deber del comediógrafo no despertarlas.

Si la nueva comedia de Sassone flaquea en todos sus aspectos y, a pesar de los aplausos, ha de contarse la de anoche como una mala jornada para el autor, la interpretación de Rosario Pino y Emilio Thuiller puede ser calificada de excelente. Matiza ella con el gusto, el ademán y las inflexiones de la voz un juego psicológico que no existe en el personaje. La actriz sustituye con su talento las vacilaciones y desmayos del autor. Thuiller, si bien poco seguro en las palabras del papel, compuso el tipo central de la obra con la maestría y el arte en su trabajo escénico habituales. Sus facultades y su comprensión se impusieron a aquella nonada y en cuantas escenas Thuiller toma parte, llegó al público una legítima emoción estética.

Carmen Prendes, Adelina López, Armet, San Miguel, Benito Cobaña y los demás artistas que en la pieza intervienen dieron testimonio de disciplina y discreción.

LUIS ARAUJO-COSTA

MUÑOZ SECA: «EL REBELDE»

Don Joaquín Calvo Sotelo ofreció anoche al juicio público un drama en un prólogo y cinco cuadros, que lleva por título «El rebelde» escrito con mejor intención que acierto. Se advierte, desde luego, en la obra, que quien la escribió posee condiciones de autor y falta de experiencia; de experiencia teatral y de experiencia personal, porque es muy joven aún para madurar las ideas que le asaltan. Y por eso, reconocida su buena intención, hemos de decirle que no corresponde a ella lo que en suma se deduce del conflicto que presenta.

No se puede aceptar el drama «El rebelde» por muchas razones. La menos importante, determinada escena que contiene frases que disuenan, y situación ingrata. Las otras razones son las que convierte el buen propósito en un error fundamental y nocivo, con respecto al fin que el autor se propuso.

El muchacho educado en el seno de una familia honorable que, envenenado por lecturas políticas impregnadas de rebeldía ciega y de odio más ciego todavía, resulta un pusilánime por horror instintivo al crimen; pero nada más que por eso; y fuera del horror instintivo a derramar sangre, constante en todo lo demás. Es decir, en la acción revolucionaria que envenena el alma de los revolucionarios de acción. El protagonista, en suma, repugna el efecto: pero no las causas que lo producen fatalmente, como además sucede en el drama que nos ocupa.

Fracasa la buena intención del autor totalmente; y el fracaso del buen propósito hace que la obra produzca efecto contraproducente al que ha buscado.

Ya queda dicho que no se puede admitir, y que, por tanto, no se debe ver.

UN ESPECTADOR SENCILLO

VICTORIA.—«El príncipe que todo lo aprendió en la vida», comedia de Honorio Maura.

En efecto; «El príncipe que todo lo aprendió en la vida» no es una obra política. Y decimos «en efecto», porque nosotros ya nos lo figurábamos, aunque otros creyesen lo contrario. Con los autores, hombres inquietos, ocurre que se cansan de mantener ciertas teorías, y como a su dignidad artística le conviene el cambio, procuran realizarlo en las mejores condiciones.

Hace tiempo que esperábamos, con ocasión de una obra de Honorio Maura, esa rectificación política; mejor dicho, ese corte de cuentas políticas. Y anoche ha sobrado realidad nuestra sospecha.

Cuando se empieza a tener un estilo y a dar al teatro un tono personal, las complicaciones tendenciosas sientan maliciosamente, porque alejan del autor una parte del público, acaso la más adicta. En cambio, la sátira indefinida, el desenfado intencional, la libertad psicológica, ¡son unos recursos tan admirables y tan prácticos! Honorio Maura ha pensado que la fidelidad se la debe principalmente a su estilo. El teatro no pide más, ni hay por qué darle más. Luego, en la vida política, hace cada uno lo que mejor le parece.

Con este criterio debió el autor escribir «El príncipe que todo lo aprendió en la vida», comedia en la que a partir de una revolución de final de Monarquía, se toma a un príncipe heredero, se le hace liberal, se le imprime toda la simpatía que hace falta en la escena para que el público le tome cariño al personaje y crea todo lo que dice, se le enamora

y se le casa, no con el ramillete de princesas ridículas que le ofrecen en los retratos, sino con una americana que él ha elegido, para no acordarse más de tronos ni de quien los fundó.

Pero no contento el autor con rodear ese proceso, que podría cimentar las melodías de una opereta, si no se acercase tanto a la vida, de frases y graciosos desdenes, en otro tiempo demoledores, se ensaña donosamente con príncipes y reyes, acepta con elegancia el hecho actual del mundo, y hasta con los soldaditos de plomo se mete, como elementos perturbadores de la paz familiar recordando quizá la idea de suprimirlos de los juegos de los niños que se le ocurrió al ilustre representante de la República Dominicana en la Sociedad de Naciones.

Total, que anoche vimos una obra que antes hubiéramos llamado republicana, como llamábamos republicanas a «La princesa Bebé» y a «Escuela de princesas»; una obra que produjo la natural sorpresa en los espectadores que iban a consolarse de sus cuitas tradicionalistas y en los que, por el contrario, iban a protestar contra las supuestas evocaciones borbónicas. El primer acto está escrito con mucha sobriedad; en el segundo brilla, con su luz propia, el diálogo de Maura, tan pizpireto, tan saltarín, para llegar a una madurez muy digna de la perfección en el tercero, cuando el príncipe liberal se enfrenta con el foño razonar de sus respetables padres. Admirable la escena y justísimo el final.

Sigue un bar de gran hotel cautivando nuestra atención, y ya allí la acción se desvanece un poco, aunque la gracia continúa brincando, con ironías saludables. En fin, no desmerece el último acto de los anteriores.


Le ofrecen al principio la corona que perdió su padre, ya muerto, y el príncipe dice que no se embarca, que como hay muchos reyes cesantes, que busquen por ahí a ver si cae en la red algún incauto.

No; la vida primero, aquella vida radiante que seducía también a las princesitas de Benavente.

La fina labor de Carmen Carbonell, deliciosa en la americana. De Vico, que vivió su príncipe con toda la naturalidad y el desgaire que requieren las circunstancias, y de Manolo París, preciso en su rey destronado, como para que le destronen todos los días, auxiliada por los demás actores que toman parte en la obra con discreción estimable, compartieron con Honorio Maura la responsabilidad de la noche.

Aplaudió cariñosamente el público, y nosotros salimos del teatro convencidos de que también Honorio Maura es un autor que todo lo aprendió en la vida.

ARTURO MORI



«El divino impaciente»

El proceso de gloria y decadencia de las artes representativas se corresponde con el ascenso y descenso de la Fe. Vive el teatro cuando vive en el ánimo popular, en la emoción multitudinaria, un conjunto de claridades y certidumbres. Fe «unánime», todo el pueblo convertido en una sola alma, con unidad de anhelo, destino y fin.

Supone la representación una sustancia, algo que está por debajo de todo lo episódico y diverso. Algo por debajo y por encima de los humores individuales. Algo susceptible de aparecer en el juego de apariencias, para meter por ojos y oídos un sentido del mundo. Sentido, a través de los sentidos. Pero si falta ese sobresentido común ¿qué puede ser el teatro más que halago a los sentidos corporales, adulación zoológica, revista y frivolidad?

Sobresentido común, necesidad de comunión, fuerza de los vínculos religiosos capaces de unir pensamientos fugitivos, en marcha hacia lejanías dispersas. Sólo lo sobrenatural une y concentra, porque la naturaleza divide más que suma, rompiendo la totalidad popular en archipiélagos de soledades gemebundas.

La flor del arte teatral es la tragedia, principio y fin de la hermosura representativa. Pero quien dice tragedia dice coro. Sin multitud que coree, puede vivir la poesía lírica, la dramática no. Cuando los dioses griegos emigran de la ciudad, el albedrío trágico se arranca la máscara y se cae el coturno para no volver a alzarse. Luego, surge la tragedia cósmica de Cristo. Tiembla el misterio. La pasión del Señor asume forma imaginativa y sacramental en la liturgia. Misterio y ministerio. El ministro del culto renueva cada mañana el pavor de la sangre, manando por la

humanidad. Ha cambiado el tiempo y ha florecido, en una nueva civilización, el calendario. Hoy es día de San Alejo y todas las campanas se lo dicen al aire. La romería entra por el atrio soleado. A la sombra de la cruz se han ido montando tablas, para revivir aquel ejemplo de heroísmo y pureza. El pueblo, que ya comulgó ante los cirios del altar, sufre, en un sólo impulso de alma, cada gesto patético del ejemplo glorioso.

Así fué la tragedia cristiana, mientras fueron de Cristo mentes y corazones. Pero los espíritus comenzaron a alejarse de lo cierto. Los hilos que unían las plurales conciencias se rompieron. Y, con ellos, cuanto podía integrar una comunidad de dichas y de penas. Llega la Revolución. Los derechos del hombre nublan el resplandor de Dios. Fermenta en cada impulso la anarquía individualista. El pueblo deja de ser, para dar paso a esa cosa amorfa y variable que se llama público. El teatro se hace burgués y, metido en un local con mecheros, se limita a cosquillear todas las vilezas del señor que paga un duro.

Antes era posible encantar a las gentes con obras de densidad conceptual y dramática. Ahí están los autos de Calderón, los dramas teológicos de Tirso, las estrofas jansenistas del dulce Racine, donde la bravura de la pasión se peina con peines de catorce púas. Ahora, eso ya no es posible. Las claridades de lo espiritual se han eclipsado y sólo alientan, en cada pecho, las ansias del apetito obscuro. Cumple, pues, brindarle codicias a lo concupiscente. Nora y Juan Gabriel bajan, con Ibsen, de las nieblas nórdicas a predicar la buena nueva. ¡Burgueses de todos los países, vivid vuestra vida!

Notad cuanto ha cambiado la altura de la escena. De ser más alta que el espectador pasó a ser más baja. De incorporar altísimas figuras, seres ejemplares, deohados próceres, a abatirse y curvarse, reverente, ante lo más mezquino y pequeñito. Crispín, agachado y tortuoso, gusta a los espectadores, porque se encuentran más elevados que él. Tanto y tanto se hunde la escena, que casi desaparece. El teatro ha muerto. ¡Viva el teatro!

Hasta que, de pronto, resurgen, aquí y allá, esos sentimientos colectivos, esas pasiones calientes que son el signo de una nueva era, tras siglos de relativismo escéptico, duda metódica y butaca liberal. Florecen, en el pueblo español, desmayados afanes místicos y se levanta la multitud, que pinchos de rencor y vileza

hostigan. Es el instante propicio para una resurrección del teatro. Mil síntomas advierten la posibilidad de un nuevo Renacimiento español. De una nueva Contrarreforma. Nuestros grandes ausentes parecen llamarnos, a gritos, desde su destierro de penas. Una legión de santos y de héroes avanza hasta nosotros, al viento las banderas católicas de la Compañía. Saben de nuestra incurable nostalgia. Avidez de palpar su ejemplaridad presentida, ganas de tocarles, para que nos contagien sus virtudes, hambre y sed de tenerles al lado en carne y huesos. Hambre y sed de vivir su vida, la de ellos, no la nuestra, que significa bien poco.

Al encuentro de esta nostalgia biográfica acaba de salir, estos días, un poeta del sur: José María Pemán. Con verso que vale bien su prosa, José María talló, en remolinos ardientes, la imagen pirenaica de Francisco Javier, como los imagineros de Sevilla tallaban sus pasos lacerantes para las procesiones. «El divino impaciente» ¿cumple las reglas estrictas del drama? Dejadme que os pregunte, a mi vez: El Cristo del Cachorro ¿sigue los cánones puros y matemáticos de Donatello?

Hay una escultura española que es fervor y patética, conmoción y arrebató, más llama que línea. Como ha habido una escultura de esta índole —pira en madera— hay una poesía así.

A ese linaje ilustre —santos de palo— pertenece la figura que Pemán talló con cuchillos de angustia y enrojeció con su sangre católica de patriota español en agonía. Sangre de creyente, de hombre de comunión cotidiana, gubia de imaginero, ardor y labor de andaluz artesano antiguo.

Después, sí, podrán venir los dramas teológicos —«conceptos representables» les llamaba D. Pedro—, donde la procesión silogística de albedrío y la gracia —a la manera de «El condenado por desconfiado»— anden por dentro. Después, cuando el resurgir de la catolicidad española cree, en el pueblo, aquella sabiduría de lo misterioso que fué un tiempo patrimonio común y hoy es tan sólo botín de aislado erudito. Después, sí. Pero hoy cumple crear, previamente, el creer mismo, resucitar creencias, encender entusiasmos, inventar el clima.

Hoy la procesión tiene que salir afuera, enfurecer —*cum ira et studio*— fervores de caligine. Caligine de viernes santo, en el abril del sur. Pasa, florecido de estrofas, andas de plata y verso,

«El divino impaciente». Saetas son amores, que no reproches agudos. ¡Miradlo por donde viene!

¡Miradlo por donde va! Un olor de multitud acompaña a la imagen poética. Estar en olor de multitud es cosa de los santos españoles, porque aquí apenas ha existido esa distancia entre santidad y popularidad que, en otros países, inventó el protestantismo, interponiendo lejanías entre la tierra y el cielo porque, libre del temor de Dios, el mundo pudiese darse al diablo.

Lo español es todo lo contrario del diablo mundo. Cuando descubrimos uno, fué el afán de ganarlo para Cristo lo que inflé nuestras velas.

Por ello es simbólicamente falso el encomendero lusitano que en el paso de Pemán representa, frente a San Francisco Javier, el fantasma de fácil maniqueo. Sí, ya se que, de hecho y por excepción, ha acontecido que el jesuíta navarro tropezase con mercaderes sin escrúpulo. Pero el arte no es un conjunto de anécdotas, sino un orbe de símbolos. Simbólicamente, el encomendero debe aparecer como en la realidad fué en casi todos los casos. Como un cristiano convencido y entrañable que iba, selvas adentro, enseñándole a hacer la señal de la Cruz a la indiada oscura.

En nombre de los reyes de Castilla y León proclama, desde lo alto de su caballo, Alvaro de Ojeda, que todos venimos de la misma pareja.

Algunos, cierto es, no habrían hecho votos. Pero la vocación de servicio a la causa de las Cristiandad latía, como nunca volvió a latir después, en los corazones españoles.

EUGENIO MONTES

EL TEATRO

Estreno en el Victoria del episodio dramático, en cuatro actos, "Cuando las Cortes de Cádiz...", original de D. José María Pemán

Hay un objetivo ideológico en las obras del Sr. Pemán. Innegable licitud de expresión acordada a poetas y dramaturgos. Podremos rechazar sus temas y sus contenidos cuando sean contrarios a nuestro pensamiento. Podremos incluso entrar en una fase de discusión y de lucha. Pero es obligado también el análisis crítico de la tentativa formal del autor de hacer una obra dramática.

Cádiz de las Cortes y el Sitio. Para nosotros página gloriosa de libertad y de independencia. Contestación rotunda y heroica a José Bonaparte. El Sr. Pemán también lo cree así. Pero lo entiende y lo interpreta con perfiles sociales y políticos completamente reaccionarios. Para nosotros, las Cortes de Cádiz significaron la resurrección de la libertad española, encadenada siempre por la obra vergonzosa de los Borbones. El Sr. Pemán, en cambio, pone en boca de uno de sus personajes—en el salón del Ayuntamiento de Cádiz—un viva a Fernando VII. Los españoles de "Cuando las Cortes de Cádiz..." hablaban de sus derechos. Si alguien los engañó, no pudo ser nunca la libertad.

Este sectarismo del Sr. Pemán le conduce al extremo de falsear el espíritu de los prohombres liberales de la época. Ni Argüelles, ni Muñoz Torrero, ni Oliveros, ni Espiga, ni Villanueva eran personajes de doblez y traición. Los intransigentes, en cambio—el filósofo Rancio—, se aprovecharon bien de la tragedia española para alargar sus tentáculos asfixiadores contra la ansiada libertad del pueblo, que Cádiz supo ganar, siquiera momentáneamente, con su alma y con su sangre.

despudado ultraje a las Cortes de Cádiz.

Como pieza dramática, "Cuando las Cortes de Cádiz..." es una sucesión de estampas de la época—el Ayuntamiento de Cádiz, la tertulia de doña Francisca de Larrea, el ventorrillo del Chato—y un desfile de figuras populares. La acción dramática no existe hasta llegar el acto tercero. El drama de la "Piconera" alcanza entonces un momento interesante. La "Piconera", en su camino a Granada para llevar un documento comprometedor, es hecha prisionera por los franceses y conducida al fuerte de las avanzadas. Un oficial trata de acariciarla. La "Piconera" le abofetea. Al descubrirse que la bailaora lleva un pliego oculto en el pecho, el oficial intenta arrebatarlo; pero la "Piconera" lo arroja a las brasas de un brasero. La "Piconera", acusada de espía, será fusilada sin remisión.

Otro oficial de la guardia queda prendado de la belleza impresionante de la bailaora. Implora por su vida. Inútilmente. El también debe condenarla en el juicio sumarisimo. La "Piconera" va "por sus pies" al foso de la avanzada para recibir la muerte. El capitán que ha ordenado el fusilamiento ofrece una partida de cartas al teniente enamorado de la bailaora. El oficial, temeroso, se ve obligado a aceptar. Suena la descarga; se iza la bandera de Juto en la muralla... El enamorado oficial clava en ella sus ojos mientras dice una frase entrecortada referente al juego de cartas. Hay, sin duda, en este momento una emoción honda que el comediógrafo produce casi totalmente por medio de imágenes.

ficto del personaje y en el de la actriz. Los distintos sentimientos que conmueven a la "Piconera" supo expresarlos la actriz con prontitud y espontaneidad. El tipo resultaba rico en sensibilidad y en plástica. Tarsila Criado, muy aplaudida anoche, dió un gran avance en su carrera de actriz.

Alfonso Muñoz interpretó el otro tipo representativo del pueblo gaditano: "Juan de Otero". El Sr. Muñoz se entregó por completo a la excitación del momento y declamó demasiado. El relato de la batalla de Arapiles lo hizo con una altisonancia que ayudaba eficazmente toda aquella serie de gerundios repelentes de que está plagada esta página, seguramente la más inútil de la comedia por su pobreza descriptiva y por sus recursos deleznable. En otros momentos está el Sr. Muñoz mejor entonado y orientado. Fué muy aplaudido.

Ricardo Calvo nos produjo una melancolía indescifrable. Hacía el tipo del Filósofo Rancio. Línea completa entre el hombre, el actor y el personaje. Su breve intervención hasta llegar al epílogo apenas daba la impresión de su presencia en escena. Pero llega el epílogo y entonces el Sr. Calvo se transforma incluso físicamente. ¡Con qué energía lanza los latiguillos contra la libertad y la democracia! Latiguillos francos, íntegros, de los que le dieron fama. Y, sin embargo, Ricardo Calvo es un excelentísimo actor. Pero se ha identificado demasiado con el espíritu del Filósofo Rancio. Después de todo, esta es una condición de buen actor. Novelli, Zaccani y Petronilli se adaptaban siempre a los distintos personajes. Y si el Sr. Calvo siente tanto el Filósofo Rancio, acertó plenamente a expresar sus sentimientos.

José Rivero logró infundir una suave emoción y un discreto interés al personaje de Don Luis de Acuña. Francisco López Silva hizo un perfecto embajador inglés. Y Josefina Santauraria, Pepita Velázquez, Luis Echalde, Francisco Villagómez, Rafael Victorero, Tomás Venegas y Guillermo Marín realizaron un concienzudo trabajo y oyeron aplausos merecidos. Elegante y propio el vestuario.

Sin duda, los reformadores gaudían estudiaron en la escuela filosófica francesa. Pero su amor a España era más sincero que el de los intransigentes «españolismos de perfil y doctrina», a cuyo favor se inclina decididamente, por esencia y consecuencia de su

Este sectarismo del Sr. Pemán. Así preparado el ambiente, con fórmulas que no logran disimular el sectarismo, no puede interesar el drama superpuesto en aquel fondo trágico de la vida de Cádiz de la «Piconera». La «Piconera» está creada también para un fin ideológico. Ni ella ni su amante, el infortunado «Juan de Otero», están ajenos a las desgarradoras escisiones de los dirigentes políticos. A la «Piconera»—bailaora popular de Cádiz—la enamora don Luis de Acuña, caballero liberal. La enamora para servirse de ella como instrumento político y abandonarla después. El simbolismo no puede ser más elemental. Con la promesa—y con el nombre—de la libertad se engaña al pueblo y se le lleva a la ruina. Inadmisible y falso.

Este es el sentido total de la nueva obra del Sr. Pemán. Desde el acto primero, que es, además, una alusión irónica a la masonería—única institución a la que podían acogerse los que sinceramente amaban la justicia y la fraternidad—, hasta el epílogo, que es una completa acusación y un

Pero, anteriormente, la obra sólo consigue una curiosidad histórica retrospectiva. Sobre toda la verdad dramática, el autor desarrolla su individualidad reaccionaria. Es lamentable el que ésta sea la sola finalidad de un poeta de las posibilidades del Sr. Pemán, cuyo estro pudiera enfocar otros horizontes y otras concepciones morales. No quiere decir esto que el Sr. Pemán sea un poeta de altura. Es simplemente un versificador fino y fluido. De vuelo muy corto y de absoluta despreocupación para la rima. «Cuando las Cortes de Cádiz...» contiene algunos aciertos poéticos, y en general es obra digna de estimación literaria. Aunque sea una obra que nada tiene que ver con el auténtico teatro moderno. El epílogo es un animado mitin de Acción Popular.

La obra alcanzó un éxito «incondicional», y el Sr. Pemán salió a escena muchas veces, aclamado por la más brillante representación de las mesnadas borbónicas.

Társila Criado encarnó la «Piconera». Perfecto caso de «rote physique». Completa fusión física entre el personaje y la actriz. El rostro moreno y el cuerpo garboso de Társila Criado eran la verdadera «piel» del personaje. Társila Criado y la «Piconera». O la «Piconera» y Társila Criado. La identificación resultó en bene-

delegante y propio el vestuario, de Hortensia Gelabert. Y el decorado, de Fontanals, como siempre, expresivo y sintético. Muy bien dispuesto el tono sombrío de las murallas del puesto avanzado de los franceses. La luz en todos los cuadros está bellamente aprovechada como elemento activo de la escena.

EDUARDO NARO

CALDERON. — DEBUTS DE CARMEN PALAZON Y PACO GALLEGO

Ayer por la tarde, y con la obra de Moreno Torroba «Luisa Fernanda», debutó en el teatro Calderón la primera tiple Carmen Palazón con el papel de protagonista.

El debut fué afortunado. La señorita Palazón cantó con exquisito gusto su partitura. Posee una bonita y extensa voz, que sabe matizar los pasajes líricos de mayor relieve. Como actriz, también supo distinguirse notablemente.

Al final de los actos recibió calurosos aplausos, y el telón se levantó varias veces en su honor.

Por la noche, con «La chulapona», debutó el gran actor cómico Paco Gallego. Su destacada personalidad artística, su gracia peculiar, dió realce y relieve singulares al papel de Juan de Dios, tipo de madrileño castizo y sentimental.

El público, que le recibió a su salida a escena con una salva de

“Cisneros”, de D. José María Pemán

Las palabras con que el señor Pemán, crador y poeta a la vez, correspondió a los aplausos del estreno, son muy significativas para los que intenten alcanzar por entero el propósito del autor y comprobar cómo ha sabido realizarlo. No eran tal vez necesarias desde que el “Cisneros”, acogido por una Empresa bien caracterizada, venía a cobrar un aspecto político. El teatro político en España es por ahora teatro de derechas, y bien mezquino por cierto. Sostenido por el público de los privilegios, de los bufandicos, que gobierna la banca y rinde adoración a la fuerza, merced y podía ser otra cosa. No ha encontrado un poeta, no ha sabido exaltarlos. Se lo ha dado hecho su clase misma, en un poeta de clase. Poeta estimable en muchos conceptos, pero sin la vibración, sin la personalidad de los grandes poetas. En ninguna parte se ve esto mejor que en “Cisneros”

Para el Sr. Pemán cuando en la turbulencia de los días presentes se dice: “Hacen falta hombres nuevos, hacen falta hombres nuevos”, lo que echamos de menos es un hombre del temple de aquellos de antaño. Supongamos que lo tuviéramos. ¿Quién lo reconocería? Ocurriría con él probablemente lo que se ve con toda claridad en su “Cisneros”. Los nobles que han regido el Estado, que se han repartido sus prebendas, no cesan de

Los “duelos y quebrantos” que andan por un verso, aplicados al cardenal, no implican sino su directo sentido de hoy, sin alusión ninguna a la inolvidable acepción cervantina.

La escuela del teatro clásico español, en lo que toca a la arquitectura dramática, ha influido menos verdaderamente en la manera de Pemán. Las escenas sueltas traen a la memoria excelentes modios de aquella eterna cátedra. El corte de los actos hace de éstos, mejor que “jornadas”, estampas. Lo cual, bien conseguido, no sería defecto, sino carácter; pero aquí todo aparece demasiado suelto, sin más trabazón que la de los personajes secundarios en el episodio del donado en el acto primero, criado luego del cardenal y marido burlado por la que fué doncella junto a la Reina Católica. Esta intriga, secundaria en el propósito del autor, pudo, quizá con ventaja, tomar desarrollo y pasar a primer término, sin mengua para la grandeza de la figura del cardenal, que así quedaría de fondo (como la de Felipe II en “El alcalde de Zalamea” o la de don Juan en “El caballero de Olmedo”). Tendríamos entonces un drama, que sin duda podríamos cambiar por este “poema dramático”, deshilvanado y desigual, de manera que los contentos al princi-

combatir al fraile humilde que sabe tenerlos a raya con mano de hierro; el jefe cuya autoridad ha sostenido y defendido, le paga con la ingratitude. Le reconocen sólo grandeza después de muerto. Ya no los puede sujetar; ahí está su figura, para que la poesía la eternice.

Todo el que siga con espíritu independiente la exposición que el poeta va haciendo de la figura de Cisneros sacará conclusiones tal vez contrarias a las del autor. El héroe es aquí un hombre de Estado, alma del pueblo en que toma raigambre su entereza castellana. Ya sabemos quién es el antagonista: los nobles, los extranjeros, y entre éstos, el nuevo rey, el nórdico rubio, que aparece como un modelo de ingratitude o incompreensión monstruosa. Y no es una mera figura dramática, sino la encarnación de aquel que había de dar a España lo que pedía el verso de Hernando de Acuña:

Un monarca, un imperio y una España.

He aquí, pues, en un teatro españolista, cómo se sacrifica, por honrar a Cisneros, la memoria de Carlos V. El Sr. Pemán es un comunero.

También se representa en un episodio simbólico al español que, deslumbrado por lo extranjero, no duda en traicionar su causa. Pero esto sí que es pintar como querer. Y además, el poeta, si no excusa a la culpable, la explica, haciéndole aceptar toda la responsabilidad de su falta, con que ya conoce que lo es, ni deja de traerla luego a escena, arrepentida. Pero todo ello, y también la culpa, se ha urdido para armar con un elemento dramático la acción harta escasa, y el sacar la figura al final, contra

pio no se mostraban al final del mismo talante. O cabía también un puro drama histórico, en el tipo de "La prudencia en la mujer", de Tirso. Esta biografía fragmentaria (que deja en la sombra, sin acudir a tiradas y evocaciones, rasgos enteros y acciones eminentes de la vida del cardenal) es, no se dude, mucho mejor española en su forma dramática que en su poética.

Para darle vida en la escena pone en juego Ricardo Calvo lo mejor de su arte. No le exige, y así vale más, desplante ni artificio. Su Cisneros es suave y firme, y lo justo de la dicción suple el desacuerdo de la figura con la imagen aguileña presente a toda memoria española. Guillermo Marín, en sus mejores escenas, aparece como el actor joven mejor preparado para mantener la tradición del teatro en verso; el magisterio de Calvo le ha sido muy provechoso. Tarsila Criado, excelente actriz, de comicidad personal y certera, sabe lograr un empeño dramático, aunque sin la finura de sus más seguras dotes. En el papel que ahora asume, todo ello se ve, con la desventaja de oírlos arrastrar los endecasílabos de la escena particularmente mencionada arriba, sin darles por ello expresión más conveniente. Los segundos términos están bien defendidos por Blanca Jiménez, que traza en el primer acto una graciosa silueta de Isabel de Castilla, graciosa, aunque poco verosímil; por Alfonso Muñoz, Víctor Oro, Villagómez y demás artistas de la compañía.

El decorado de Fontanals, muy acertado en la cámara de la Reina; menos en el palacio del cardenal, pero de esto se puede hablar

... toda verosimilitud, para decorar la escena o cuadro plástico—muy poco lucido—con que la obra termina.

Esta, que abarca todo el tiempo que va desde la exaltación de Cisneros al cardenalato hasta su muerte en Roa, cuando sale a recibir al rey, se detiene sólo en el episodio de los nobles rebeldes (acto segundo), que culmina en la frase: "Estos son mis peccores", diluida en dos versos. Lo que es pueblo en Cisneros se impone aquí a los desmanes del señorío con un vigor que recibiría muy bien cualquier público avanzado. No ha visto, certeramente, riesgo el autor en ofrecérselo al suyo, que estima en Cisneros no lo que es pueblo en él, sino lo que es fraile. Y lo que es apelación a la fuerza; pero, entendiéndose bien, no apela Cisneros a la fuerza regida por la ambición personal y al servicio de lo que los grandes llamarían "el orden"—sus privilegios, sus prejuicios de casta—, sino a la defensora del Poder legítimo, que ha cuidado de hacer la eficaz y justa.

Este es el "Cisneros" de Peñán, como obra política. Como obra literaria tiene grandes flaquezas, pero también positivos aciertos: uno es cierta sobria expresión y prontitud de réplica, bien aprendida en nuestros clásicos, e innegable felicidad en fórmulas concretas, definidoras de un estado de espíritu o de un paisaje. Su verso anda mejor de corto, con el octosílabo, que de largo, con el endecasílabo. En la escena del acto tercero, que contiene la mejor substancia dramática (y católica, por supuesto, al no dar, a la mujer, la pasión arrebatadora como absolución del pecado), su endecasílabo es menos eficaz, porque se advierte el esfuerzo para llegar a los versos esenciales, a través de otros como de relleno. Su lenguaje no tiene afectación castiza y corre con naturalidad.

denal, pero de esto es culpable la necesidad del efecto visual sobre un patio, que aquí ha de ser muralla, y la exigüidad del escenario, que admite setenta bailarinas y figurantas (en tiempos de revista), pero ni un pelotón de soldados en los días actuales.

La sala, enteramente favorable, aplaudió a los actores y al autor, no siempre con entusiasmo a éste por su "Cisneros", pero sí con el mayor acatamiento hacia su personalidad.

E. DIEZ-CANEDO

EL TEATRO EN PROVINCIAS

REPERCUSIONES DEL PLEITO DE LA BUTACA DE AUTOR EN PROVINCIAS

MALAGA 16 (10 m.). — En el teatro Petit Palais no ha podido verificarse, después de anunciado, el estreno de "Memorias de un madrileño", porque D. Jacinto Benavente ha retirado el permiso para que se represente.

El hecho se relaciona con el pleito originado por la "butaca de autor".

El director de la compañía que actúa en dicho teatro, D. Carlos Díaz de Mendoza, ha dicho:

"Indudablemente, D. Jacinto habrá tenido sus razones para retirar el permiso; pero desde aquí no podemos ni siquiera suponerlas, ya que no hemos tenido ni la menor parte en ellas. Yo conozco mejor que nadie a D. Jacinto, a quien tanto quiero, y sé que jamás ha retirado una obra por capricho. En cuanto al conflicto, no sé ni una palabra, ni de su arranque ni



Central Madrid

CINES Y TEATROS

ESLAVA.—«Santa Isabel de España», de Mariano Tomás.

Consignemos por adelantado nuestra devoción por el admirable esfuerzo llevado a cabo por el señor Tomás. (El señor Tomás es el autor; no vayan ustedes a creer que se trata del portero.) Con un diccionario de la rima en la mano, y buscando la terminación en «añan», el señor Tomás (insistimos en que se trata del autor) ha hecho lo que él llama un poema escénico en cuatro actos. Todas las palabras del diccionario que terminan en «añan» están en su obra. El autor (ese señor Tomás del que venimos hablando) las necesitaba imprescindiblemente porque su obra tiene un eje musical — «leit motiv», para que vean ustedes que sabidos de esto —, que es España. Parece que hay por ahí un autor que quiso escribir un drama sin utilizar la vocal «e».

En efecto, escribió su obra sin la letra «e», que si desde el punto de vista literario no tenía el menor valor, observándolo desde una perspectiva del deporte lingüístico venía a constituir una auténtica proeza. El señor Tomás (¡hola, señor Tomás!) ha hecho diecisiete metros de versos terminados en «añan». Cada quince versos aparecía el «leit-motiv»: ¡España! Cuando el público oía esto de España se le ponía los pelos de punta y declaraba que el señor Tomás tenía mucho talento.

da en la revista picante «Muchas Gracias»; pero tengan ustedes en cuenta que el señor Tomás, antes de hacer un problema patriótico con versos terminados en «añan», se dedicó a alterar los nervios de los oficiales quintos del Catastro urbano con sus crónicas pornográficas de «Muchas Gracias». El señor Tomás es un polígrafo.

Con esta desorientación sexual que hubo durante el período de la Reconquista, que no salió un matrimonio que no pariera cinco estatutos diferentes, no había modo de hacer la unidad nacional, circunstancia que irritaba demasiado al señor Tomás.

Hasta que vino Isabel la Católica. ¿Gran cerebro? ¿Alma genial? ¿Espíritu gigante? ¿Gran corazón? Nada de eso. Sencillamente, gran mujer. Ni el príncipe de León, ni el príncipe de Villanueva y Geltrú, ni los siete infantes de Lara. Isabel tenía un sabio instinto histórico, y para dar un brillo esplendoroso a este instinto buscó a Fernando. Fernando es el primer rey consorte que aparece en la Historia con caracteres bien definidos. Pasando el tiempo, mientras Isabel creaba la unidad nacional, Fernando dió origen a la opereta.

Pero resulta también que este matrimonio, como ocurre siempre con los matrimonios, salió mal. Hicieron unos hijos que era un asco. Uno de ellos, Juanito (Juanito, héroe de las narraciones pedagógicas para escuela

Suscribamos, sin ninguna clase de veladuras, ese fervor. Mas ello no podrá impedirnos, en nuestra función de críticos, poner algunos reparos. Sobre todo, reparos a la falta de fidelidad histórica. A nosotros, como a otros muchos críticos, lo que nos pone los pelos de punta es que se falte al respeto a la Historia. Por esto no pasaremos jamás. Sintiéndonlo mucho, pues, consignemos que el señor Tomás (¡qué hay, señor Tomás!) faltó a la verdad histórica. ¡Figúrense ustedes que nos quiso convencer de que Isabel la Católica había hecho la unidad nacional!

Como se sabe, este proceso de la unidad española no es otra cosa que el encauzamiento de la desorientación sexual que reinó entre los que reinaban en aquel período. Los príncipes de Navarra no se daban cuenta de que con quien tenían que casarse era con las princesas de Aragón, y las princesas de Castilla no comprendían que con quien debían estropear patrióticamente la cama era con los príncipes de Medina de Rioseco. Esta explicación histórica parece adquiri-

primaria), nos explicó anoche el señor Tomás que murió en Salamanca. La otra, Juanita, nos salió más loca que una cebra y cruzó Castilla, Aragón y las Islas Baleares, dando unos alaridos tan espantosos que hubo que encerrarla. Y después, según afirman los estudiantes del tercer año del Bachillerato, vino Carlos I de España y V de Alemania. Esto ya fué otra complicación.

Ocupado en que «patrañan rimara con «España», el señor Tomás no ha tenido tiempo de reproducir con exactitud aquel período, presentándolo con la autenticidad que nosotros, por que no hacemos versos, lo hemos presentado. Mas a lo que íbamos allí era a oír consonantes en «aña», y podemos jurar que quedaron agotadas todas. El señor Tomás ha establecido un «récord».

Nini Montiam, también despietada en Historia, creyó que Isabel la Católica era una cupletista, y le dió un aire como para volverle el paraguas a cualquiera, en el supuesto de que los paraguas supieran reír.—Cruz Sa. lido,

Anexo 1.8: Nota publicada en *ABC* el 12 de octubre de 1934 con ocasión de la reposición de *Santa Isabel de España* tras la suspensión por los sucesos de octubre de 1934 (Procedencia, Hemeroteca Digital de *ABC*)

Un espectáculo emocionante. El público, puesto en pie, interrumpe con sus vítores y aplausos la representación de «Santa Isabel de España»

Ayer, en Eslava, el público madrileño interrumpió repetidas veces la representación del españolísimo poema de Mariano Tomás, *Santa Isabel de España*, y expresó su enardecido entusiasmo y su fervor patriótico con ruidosas aclamaciones y vítores, sobre todo en los momentos en que el poema es un canto a la unidad intangible de España.

“¿QUIEN SOY YO?”, EN EL ALKAZAR

—
“EL UNO” Y “EL OTRO”
—

Elogio de Rivelles

Con toda franqueza ha declarado el autor de la farsa con que se presenta de nuevo en Madrid al frente de una compañía el actor Rafael Rivelles que su “trouco” inicial arranca de una novela corta del literato francés E. Bauler, con la que por lo demás sólo tiene de común la comedia una circunstancia: la profesión del protagonista, que es un hombre político. Ha recordado también con el mismo asunto una obra americana y una zarzuela chica, “La cara del ministro”, y desde luego la serie ya clásica de ficciones que se funda en el parecido exacto de dos personas, desde Plauto hasta D. Miguel de Unamuno, que bien puede llamarse clásico, y cuyo nombre cita por supuesto el autor de “¿Quién soy yo?” En “El otro”, de Unamuno, estrenado por Margarita Xirgu en el Español el 14 de diciembre de 1932, hay frases que el Sr. Luca de Tena podía acotar para epígrafe de su obra cuando se publique. Por ejemplo: “¿Yo? ¿Asesino yo? ¿Pero quién soy yo? ¿Quién es el asesino? ¿Quién el asesinado?” (“El otro”, ed. Espasa-Calpe, pág. 39.)

La principal novedad de "¿Quién soy yo?", con las restricciones apuntadas en primer término por el autor mismo, está, pues, en haber hecho de su personaje central un hombre político, al cual descarga de sus molestas obligaciones sociales un sosias tan perfecto que aun el amigo más íntimo vacila en su identificación. Cuando al final sólo queda uno de los dos seres vaciados por la naturaleza en un mismo molde no llegamos a saber del todo cuál es el superviviente, aunque nos lo declare a medias un indicio lanzado en el cuadro primero del tercer acto: el de la sensibilidad femenina, que encuentra su verdad en una mirada. Para ella no hubo jamás dos personajes, sino uno solo, y lo mismo le pasará a la nación cuyos destinos se ve llamado a dirigir el político en el final de la obra, que, contrariamente a la de Unamuno, podría llamarse "El uno" y no "El otro".

El asunto, de fuerza teatral muy bien contrastada, muy antiguo y muy moderno a la vez, ha sido expuesto por el Sr. Luca de Tena con evidentes propósitos teatrales, que le hza hecho recurrir al melodrama cuando lo ha creído oportuno, y en ello no ha salido por cierto mal. Peor sale del peso muerto de sus diálogos, que enfrían los actos y los hacen parecer largos, siendo breves. El efecto en el público se embota así; mas no hasta el punto de comprometer el éxito, que ante una sala escogida se contaba anticipadamente por favorable.

...Péro digámoslo todo: al declarar noblemente que en su comedia, en donde se habla de recursos financieros (el político es un gran hacendista, nos dicen), de crisis y de generales que preparan golpes de fuerza; en donde se diseñan tipos como el entrometido visitante de

todos los despachos ministeriales y se hace girar todo un acto sobre el juego de las recomendaciones, no hay alusión a España ni a ningún país concreto, el Sr. Luca de Tena, empleando como resorte principal el de los celos, no convenció del todo a su público. Veía en aquella declaración un ardid, y esperaba la frase de doble sentido, el dardo punzante, y para el espectador parcial, cuanto más vivo más certero; porque si el Sr. Luca de Tena no es un político, ¿qué es? Muchos no ocultaban su desencanto, y si esto no es para dejar satisfecho al autor, puede halagar bastante al hombre de partido.

Al autor le sirvió muy bien su intérprete principal. Rafael Rívelles supo encontrar sin esfuerzo aparente la dualidad oportuna en la inevitable y buscada unidad del tipo. El movimiento escénico, bien concertado, alcanzó a darle la mayor eficacia. No estuvo mal el señor Soto en su papel harto prolijo, ni bien el Sr. Soriano en el suyo, demasiado somero. José Portes expuso con acierto los rasgos de su parte cómica. No hay en "¿Quién soy yo?" verdaderas figuras de mujer, ni aun la principal de ellas logra relieve en consonancia con el del primer actor. Las mujeres son simples viñetas, trazadas con sencillos perfiles, como las del acto segundo (Srtas. Lajos y Alvarez), o más cuidadosamente, como cumple a la que ha de justificar reacciones de carácter en el protagonista, y ésta, encomendada al raro primor femenino de Ana María Custodio, tuvo, como es de esperar, la suficiente virtud persuasiva.

Se aplaudió al final de todos los actos, excelentemente presentados con decoraciones de Burmann, y el autor salió varias veces al proscenio.

E. DIEZ-CANEDO

ANEXO 2: IMÁGENES

Anexo 2.1: Caricaturas de los actores Emilio Thuillier y Rosario Pino en sus papeles de Duque de Villalunada y su esposa en la obra *Un momento* de Felipe Sassone firmadas por Ugalde y publicados en *ABC* el 2 de julio de 1931, pag. 50 (procedencia Hemeroteca Digital de *ABC*)



Anexo 2.2: Reportaje fotográfico sobre *El divino impaciente* publicado por *Ahora* el 28 de septiembre de 1933, pag. 12 (procedencia: Hemeroteca Digital BNE)



Anexo 2.3 Fotografía de uno de los momentos cruciales de la trama de *Cuando las Cortes de Cádiz* publicada por *Ahora* el 22 de septiembre de 1934, pag. 20 con motivo del estreno de la obra en Cádiz (procedencia: Hemeroteca Digital BNE)



Anexo 2.4 Fotografía de un momento de la representación de *Cisneros* en Madrid, publicada por *Ahora* el 18 de diciembre de 1934, pag. 34 (procedencia: Hemeroteca Digital BNE)



Anexo 2.5 Fotografía de un momento de la representación de *Santa Isabel de España*, publicada por *La Nación* el 26 de septiembre de 1934, pag. 11 (procedencia: Hemeroteca Digital BNE)



Anexo 2.6 Fotografía de un momento del último acto de *¿Quién soy yo?* publicada por *Ahora* el 5 de octubre de 1935, pag. 19 (procedencia: Hemeroteca Digital BNE)

