

**EL TEATRO COMO ARMA DE COMBATE DURANTE LA
GUERRA CIVIL EN LA ESPAÑA SUBLEVADA (VALLADOLID,
1936–1939)¹**

**THEATER AS A WEAPON DURING THE SPANISH CIVIL WAR
IN THE NATIONALIST REBEL FACTION (VALLADOLID, 1936–
1939)**

Nelly Álvarez González. Universidad de Valladolid, España

E-mail: nellyalvar@yahoo.es

Resumen: Durante la Guerra Civil española el teatro se utilizó en ambos bandos como arma de combate mediante la representación de obras de propaganda destinadas a la movilización y adoctrinamiento de la población. En Valladolid, ciudad enclavada en la España sublevada, se estrenaron veinte obras de alto contenido ideológico, principalmente comedias de escasa calidad, que buscaban denigrar al enemigo, sublimar el ideario de los sublevados y provocar la exaltación de los espectadores. Pese al interés de las autoridades por su divulgación no obtuvieron la respuesta esperada de un público que, precisamente, se refugiaba en el ocio para evadirse de la guerra.

Palabras claves: Guerra Civil Española, bando sublevado, cultura de guerra, teatro bélico, propaganda.

Abstract: During the Spanish Civil War, both factions used propagandistic theater plays in order to indoctrinate and call up the audience. Up to twenty different plays were performed in Valladolid, a city within the nationalist territory; all of them had a large ideological content and the vast majority were poor-quality comedies advocating the rebel ideology in which the enemy was denigrated with the objective of inflaming the

¹ Recibido: 07/12/2013 Aceptado: 20/12/2013 Publicado: 15/01/2014

audience. Despite the interest of the authorities, these plays were not as popular among the population as it was expected, an interesting fact considering that the population tried to ease the stress caused by the war through leisure.

Keywords: Spanish Civil War, rebel faction, war culture, war theater, propaganda.

Introducción.

«El drama político-social “R.I.”, del valiente escritor nacionalista José Martín Villapececlín, es una pieza magnífica, reveladora del inmenso desprecio que la España auténtica y gloriosa siente por la barbarie “renovadora” del mandil masónico, impuesta por analfabetos del arroyo, incendiarios presidiabables, profesores maricas y otros “intelectuales” de perra gorda, que solo pueden respirar, como las ratas, el ambiente nauseabundo de letrinas y albañales»².

Estas palabras, escritas por el político monárquico José María Albiñana, corresponden al prólogo de presentación a la obra antirrepublicana *R.I.*, “comedia dramática político-social”, de José Martín Villapececlín, estrenada en los teatros vallisoletanos en pleno ecuador de la Guerra Civil³. Debido a su implacable ataque a la República y a sus dirigentes, la obra, concebida en 1933, había sido censurada en dos ocasiones por Manuel Azaña. Pero una vez iniciado el conflicto bélico, la polémica pieza teatral encontró dentro de la España sublevada el escenario idóneo para su representación como discurso legitimador del alzamiento. El lenguaje combativo, movilizador, violento, de burla y odio visceral al adversario utilizado por Albiñana⁴ —y reproducido con agudeza en la propia comedia— sirve como muestra de la utilización que se hizo del teatro como arma ideológica, narrativa de violencia y, en definitiva, como forma de expresión dentro de las culturas de guerra en pugna durante la contienda española.

En este sentido, por cultura de guerra se entiende el conjunto de «discursos, prácticas, sistemas simbólicos y representaciones» producidos por un grupo social en tiempo de conflicto

² ALBIÑANA, José María: “Prólogo”. En: J.M. Villapececlín, «*R.I.*» *Comedia dramática de carácter político-social situada en un país imaginario, con un prólogo y tres actos*, Madrid, Gráficas España, 1933, pp. 7–10.

³ La obra fue estrenada el 14 de diciembre de 1937 por la compañía lírica de Sagi-Vela, en un festival benéfico organizado para recaudar fondos a favor de la causa sublevada.

⁴ El doctor Albiñana no pudo ver en vida la representación de la obra al morir fusilado en agosto de 1936.

armado⁵. Ésta engloba una amalgama de elementos muy diversos –organizativos, materiales, psicológicos o discursivos– a través de los cuales los individuos y grupos sociales «dan sentido a la guerra» y, además, adaptan la situación extrema que la propia guerra genera en sus vidas y su lenguaje⁶. Con la construcción de dicho imaginario se busca implicar a la población en el esfuerzo bélico, y para ello es necesario construir una identidad grupal frente a un enemigo –«proyectado en negativo»– responsable de los males, imaginarios o reales, del «nosotros». Son culturas tejidas con «mimbres emocionales» utilizadas para construir un relato «legitimador, movilizador, coherente e inteligible»⁷.

Con el presente artículo pretendo demostrar cómo, a lo largo de la Guerra Civil, el teatro fue utilizado en la España insurrecta⁸ como herramienta de cultura de guerra para construir un relato glorificador de las acciones de los sublevados –y denigrar las del bando rival– con los objetivos de legitimar el golpe militar y su propia lucha armada y, paralelamente, concienciar y movilizar a la población y hacerla partícipe de los principios que engranaban el nuevo orden⁹. A su vez, se buscaba diseñar una identidad grupal basada en la contraposición de un “nosotros” portador de unos valores modélicos frente a un “ellos” retratado como un enemigo deshumanizado al que había que exterminar con el objetivo de salvar la “patria”¹⁰.

1. Teatro al servicio de la propaganda.

Van Dijk afirma que, cuando la legitimidad se cuestiona, el grupo que maneja el poder, obligado a autolegitimarse y, a su vez, deslegitimar a sus opositores, se marca como objetivo demostrar que sus principios básicos son justos, e incluso universales, frente a la incorrección de

⁵ ALCALDE FERNÁNDEZ, Ángel: “1914 y 1936: «Culturas de guerra», excombatientes y fascismos en Francia y España durante el periodo de entreguerras”. En: *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, 10 (2011), <http://amnis.revues.org/1251>. Consultado por última vez el 28-11-2013.

⁶ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: “La cultura de guerra como propuesta historiográfica: una reflexión general desde el contemporaneísmo español”. En: *Historia Social*, 61 (2008), pp. 69-87.

⁷ RODRIGO, Javier. “Presentación. Retaguardia: un espacio de transformación”. En: *Ayer*, 76 (2009), pp. 13-36.

⁸ Al igual que también fue utilizado en la España republicana.

⁹ Un orden basado en la autoridad, la totalidad, la unidad ideológica, la tradición y la defensa a ultranza del catolicismo como «ingrediente consustancial al ser español». GONZÁLEZ GIL, Luis S., MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo M. y PÉREZ SÁNCHEZ, Guillermo A.: “El final de la guerra civil. La literatura en la conformación ideológica del Nuevo Estado”. En: *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 9 (1989), pp. 99-138.

¹⁰ Para realizar este estudio me apoyo en un análisis de fuentes primarias referentes a las propias obras teatrales durante la Guerra Civil y a las críticas publicadas por los tres periódicos vallisoletanos existentes en este periodo: *El Norte de Castilla*, *Diario Regional* y *Libertad*.

los principios defendidos por el grupo rival¹¹. Aplicado al contexto de la Guerra Civil y a la España insurrecta, el golpe militar obligó a las autoridades sublevadas, dada la imperiosa necesidad de autojustificarse, a utilizar un discurso polarizado, construido con narrativas de alteridad, de cara a presentar cada una de sus acciones como necesarias para redimir a la nación de un “atroz enemigo”¹². Con el fin de adoctrinar a la población, las élites se sirvieron de todos los canales posibles (radio, prensa, libros, panfletos...) para difundir sus ideas. El teatro, principal medio de entretenimiento de las masas junto al cine, no fue una excepción y también se utilizó como un instrumento ideológico al servicio del poder¹³.

A raíz del temprano triunfo del alzamiento militar en Valladolid del 18 de julio de 1936 promulgado por el general Saliquet, la ciudad castellana vivió toda la Guerra Civil adherida a la retaguardia de la zona rebelde¹⁴. Como espacio de retaguardia, constituyó un lugar propicio para la «construcción, circulación y recepción» de los mitos, miedos y rumores de la guerra que circularon por toda la España insurrecta¹⁵. El teatro contribuyó a construir dicho imaginario bélico.

Desde los albores del conflicto armado, la reapertura inmediata de teatros fue un objetivo que aunó los intereses de empresarios, compañías, público y autoridades. Este afán por impulsar la vida escénica se constató, a mediados de agosto de 1936, con la celebración de varias funciones benéficas para dar trabajo a las compañías que permanecían inactivas en la ciudad¹⁶ a causa, señalaba la prensa mediatizada, «de la guerra criminal promovida por el marxismo»¹⁷. A finales del verano de 1936 los teatros vallisoletanos ya funcionaban con plena normalidad. Gran parte de

¹¹ DIJK, Teun A. van, (1998): *Ideología: un enfoque multidisciplinario*, Barcelona, Gedisa, p.320.

¹² Dicha alteridad formó parte de los relatos contruados en las dos Españas. Ambos bandos presentaron su lucha como una defensa de la patria frente a un invasor extranjero, cuya imagen estereotipada servía como «contraimagen» necesaria para «consolidar una imagen propia del yo nacional». NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (2006): *¡Fuera el invasor!: Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)*, Madrid, Marcial Pons, p.15.

¹³ El teatro, señala César Oliva, en enero de 1936 seguía siendo la principal actividad de la vida cultural y artística del país y contaba con una amplia nómina de actores y dramaturgos. Durante los años de la Segunda República, dentro de las numerosas iniciativas culturales que marcaron este periodo, se había puesto en marcha un proyecto de Teatro Nacional. Con el estallido del golpe militar el teatro pasó al servicio ideológico de cada uno de los bandos, pero sin renunciar a un teatro comercial cuyas mismas obras se repetían con éxito en las dos España. OLIVA, César, (2002). *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis.

¹⁴ Como monografías especializadas de la Guerra Civil en Valladolid véanse: MARTÍN JIMÉNEZ, Ignacio, (2000): *La guerra civil en Valladolid (1936-1939): amaneceres ensangrentados*, Valladolid, Ámbito, y PALOMARES IBÁÑEZ, Jesús María, (2000), *La guerra civil en la ciudad de Valladolid: Entusiasmo y represión en la capital del alzamiento*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.

¹⁵ Véase la definición de «retaguardia» de: GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: “La cultura de guerra en la España del siglo XX. Presentación”. En: *Historia Social*, 61 (2008), pp. 65–67.

¹⁶ Este fue el caso de la compañía de variedades de la bailarina Carmen Amaya y la lírica de Sagi-Vela.

¹⁷ Veladas que fueron aprovechadas para recaudar fondos para la “causa nacional”. “Funciones benéficas”, *Diario Regional*, 14-08-1936. (La mayor parte de las noticias que cito son anónimas).

oferta teatral se aferró a la reposición de obras que gozaban del agrado del público desde años atrás y que garantizaban un éxito de taquilla. Pero además de los títulos comerciales surgieron otro tipo de obras que, nacidas o rescatadas para la ocasión, formaron parte de un teatro militante, «de circunstancias», «de compromiso», o también denominado «de urgencia», utilizado como arenga legitimadora de la causa sublevada¹⁸.

Desde el bando republicano, Rafael Alberti utilizó el término de «teatro de urgencia» para definir un tipo de «obritas rápidas, intensas-dramáticas, satíricas, didácticas», adecuadas a los pocos medios existentes y de breve duración, que era obligado crear ante las circunstancias marcadas por la Guerra Civil¹⁹. La urgencia venía dictada por la «necesidad de operar a tiempo», ya que, una vez resuelto el conflicto, su función sería «anacrónica e inútil»²⁰. Dada la exigencia de escribirlas de forma rápida, descuidando consecuentemente el lenguaje, estas manifestaciones teatrales cumplían más una función política que estética, siendo su principal propósito influir en el público por medio de la «palabra viva y directa»²¹. El objetivo era desprestigiar al enemigo y contraponerlo a personajes ejemplares cuya conducta heroica y patriótica debía servir de modelo a los espectadores²².

Hasta donde he podido investigar, en los teatros vallisoletanos se estrenaron más de veinte obras (véase cuadro) que se amoldaron a las principales características de este tipo de teatro de urgencia por su tono y lenguaje combativo, en muchas ocasiones violento, la clara intencionalidad adoctrinadora y su estilo sencillo, llano y directo de cara a lograr una comunicación eficaz e inmediata²³.

Se representaron en dos tipos de espectáculos diferentes: bien formando parte de las funciones ordinarias de las compañías que se encontraban de gira por la ciudad o, si no, insertas en los festivales benéficos organizados para recaudar fondos a favor de la “causa nacional”. En dichos festivales se solía ofertar un espectáculo muy ecléctico e ideologizado en el que, tratando de

¹⁸ Véase: MUÑOZ CÁLIZ, Berta: “El «teatro de urgencia»: la brevedad al servicio de la eficacia”. En: *Cuadernos del Ateneo*, 21 (2006), pp. 17-22.

¹⁹ ALBERTI, Rafael (1980): *Prosas*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 79-80.

²⁰ MONTELÓN, José (1979): «*El mono azul*». *Teatro de urgencia y Romancero de la Guerra civil*, Madrid, Ayuso.

²¹ MUNDI PEDRET, Francisco (1987): *El teatro de la guerra civil*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, p. 18.

²² DENNIS, Nigel y PERAL VEGA, Emilio (2010): *Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional*, Madrid, Fundamentos, 2010, p. 55.

²³ No obstante, no todas se limitaban a la brevedad o a la sencillez en cuanto al número de personajes que identifica el teatro de urgencia definido por Alberti.

enardecer de patriotismo al público, las obritas de teatro político se podían enlazar con recitales de poesía patriótica, encendidas arengas, himnos y piezas de zarzuela.

Casi todas las obras fueron concebidas durante el periodo bélico y, ciñéndose a la actualidad, recreaban historias contextualizadas en la propia Guerra Civil con las que el espectador podía sentirse identificado. Se salen de este molde tres que fueron escritas poco antes de estallar el conflicto, pero cuya lectura resultaba idónea para los fines instructivos perseguidos. Era el caso del drama carlista *Más leal que galante*, de Pérez de Olaguer²⁴; *Almoneda* de José María Pemán, quien también contribuyó con su pluma al teatro de circunstancias²⁵; y la ya mencionada *R.I.*, de José María Villapececellín, la más radical de las tres por su visión demoleadora de la Segunda República²⁶.

2. Los autores.

Que la finalidad moralizante del teatro bélico estuviera por encima de la calidad se evidenciaba en la autoría de las obras. Salvo excepciones –como la de José María Pemán–, la mayor parte de los estrenos correspondieron a escritores inexpertos o apenas conocidos que quisieron contribuir a la causa o bien aprovecharse de las circunstancias para promocionarse. El hecho de ser falangista, militar o sacerdote fue motivo de elogio, aunque su experiencia en el campo teatral fuese inexistente. Asimismo, la limitada riqueza dramática –de la que eran conscientes, además de la crítica, los propios autores y sus abanderados– quedaba compensada por el “elevado espíritu patriótico” de la obra. Como ejemplo de esta permisividad obsérvese la advertencia de Albiñana sobre *R.I.*:

«Cualquier escrupuloso crítico, hallará seguramente en la obra desaliños literarios, falta de técnica, descuidos de bulto. El drama no ha sido escrito por su autor con el propósito de pasar a la inmortalidad. Responde a un momento angustioso que abrumba a la Patria, y a muchas

²⁴ *Más leal que galante* se estrenó en Barcelona el 5 de mayo de 1935, pero fue recuperada para la ocasión por su «exaltación de la raza». «Mañana en Calderón se estrenará Más leal que galante». *El Norte de Castilla*, 20-1-1937.

²⁵ Pemán estrenó durante el periodo bélico *Almoneda* y *De ellos es el mundo*. La primera, comedia en la que crítica la decadencia moral de la época debido a la modernidad, fue escrita en los meses previos a la guerra y se aleja más del estilo del teatro de urgencia. Diferente es el caso de la segunda, a la que el propio Pemán calificó como «obra de ocasión» y, de hecho, prohibió su reposición una vez finalizado el conflicto. Véase: SERRANO, Carlos: “La funcionalidad del teatro en la guerra civil y el caso de José María Pemán”. En: D. Dougherty y M.F. Vilches (eds.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 393-400.

²⁶ MARTÍN VILLAPECELLIN, José, op. cit.

otras. Patrias, amenazadas de destrucción por los explotadores malvados de la brutal ignorancia populachera, cuna de todas las maldades y origen de todas las desenfrenadas tiranías²⁷».

Entre los escritores neófitos, cuya carta de presentación ideológica justificaba *per se* su aventura como dramaturgos, participaron el Comisario-Jefe del Cuerpo de Investigación y Vigilancia Adolfo de la Calle, autor de *Si te dicen que caí* –diálogo escenificado que homenajea a los españoles que «han derramado su sangre por la nueva España»²⁸–; el sacerdote riojano Luis Alonso, creador del drama patriótico *Arriba España–Viva España*²⁹; los afiliados a Falange José Escudero y Jesús Paz, autores de la comedia dramática *Las cinco rosas*; y, el capellán de Renovación Española Regino Martínez, con la «tragedia heroica» *Amor, sobre todo amor*, obra «tejida del más acendrado patriotismo» para «venerar a Dios y a España»³⁰.

Profesionales o noveles, un nexo común a todos los dramaturgos del teatro de circunstancias fue su manifiesto posicionamiento en favor del bando rebelde. Las autocríticas o entrevistas previas al estreno constituyeron una buena plataforma para proclamar, a modo de púlpito, su fervor patriótico. Así, Otero del Pozo declaró que su creación de *España Inmortal* era fruto de un notable «patriotismo» que había «inundado todo su ser» desde sus años infantiles³¹. En una línea similar, los falangistas Escudero y Paz afirmaron que *Las cinco rosas* –basada en una de las estrofas del *Cara al Sol*– representaba un «canto exaltado a la madre española tan patriota, tan santa»³². Por su parte, Tomás Seseña Palacios señaló que su obra, *Por esta noche ná más*, respondía al amor que sentía por Madrid un «español de la más noble España: la de Franco»³³.

²⁷ ALBIÑANA, José María, op. cit., p. 7.

²⁸ Interpretan la obra agentes de dicho Cuerpo. “Ayer se celebró la fiesta del Santo Ángel de la Guarda, Patrón de los cuerpos de Vigilancia, Seguridad y Asalto”, *Diario Regional*, 02-03-1938.

²⁹ Obra descrita por la prensa como, «natural, sencilla y de recta orientación patriótica». “¡Arriba España! ¡Viva España!”, *Diario Regional*, 02-03-1937.

³⁰ CERILLO, Emilio, “Ante el estreno de *Las cinco rosas*. Unos minutos de conversación con los autores”, *El Norte de Castilla*, 03-03-1937.

³¹ OTERO DEL POZO, Sotero, “Ante el estreno de *¡España Inmortal!* mañana en Lope. Autocrítica”, *El Norte de Castilla*, 12-11-1936.

³² Obra a su vez alabada por la prensa por su naturalidad, su «honda emoción y por su elevada orientación patriótica». “Pleno triunfo de *Las cinco rosas* ayer en Calderón”, *El Norte de Castilla*, 04-02-1937.

³³ SESEÑA PALACIOS, Tomás, “Lo que dice a Libertad Tomás Seseña, autor de *Por esta noche, na más...*”, *Libertad*, 05-10-1938.

3. Los relatos del teatro de guerra.

Sumándose a la literatura sobre el «terror rojo» que emerge desde el arranque de la propia Guerra Civil³⁴, la trama patriótica de estas obras de teatro de urgencia se apoyaba en retóricas exaltadas y maniqueas diseñadas para ensalzar las gestas y virtudes patrias de los sublevados frente al juicio incendiario de un enemigo, el “rojo”, identificado con el marxismo, el comunismo, el ateísmo, la masonería y el judaísmo³⁵. Véase por ejemplo la reseña de la comedia dramática *España inmortal*, del autor vallisoletano Otero del Pozo:

«De la guerra actual de la reconquista nacional en la que España mantiene una lucha épica por defender la plenitud de su independencia territorial y espiritual, sus tradiciones seculares, su civilización cristiana y sus valores históricos contra los enemigos interiores y exteriores, dirigidos por los poderes judaico-masónicos y soviéticos, internacionales, ha sacado el señor Otero del Pozo una trama, que proyecta en el decurso de tres actos, una condenación acerba de la ideología marxista y de sus planes inhumanos, una exaltación ardorosa del amor a la Patria y una loa entusiástica del Ejército español, y de la milicias ciudadanas que con él tan brillantemente cooperan en esta gloriosa cruzada³⁶».

La misma finalidad de concienciar al ciudadano sobre la colisión extrema de valores se observa en *Todo por la patria*, del periodista Gallardo –obra dramática que contrapone el «amor patrio del pueblo español, sano de ideas y creyente, y del Ejército» frente a «la conducta traicionera y cobarde de los marxistas»³⁷– y en *La polilla*, de los autores vallisoletanos Negueruela y Fernández Cadarso, comedia condenatoria del marxismo por su «engaño» de los trabajadores:

«Es esta una obra de circunstancias, en la que se trata de impugnar y satirizar lo que era esencia de la vieja política, principalmente de los partidos marxistas, con sus procedimientos de

³⁴ Señala Javier Rodrigo que la guerra tuvo desde el inicio un elemento narrativo central que terminaría por definirse como la «literatura sobre el terror rojo», diseñada para la construcción de una cultura en la cual la exclusividad de la atrocidad recaía en las manos enemigas. Dichas narraciones «de y sobre las víctimas del terror rojo», ocuparon un espacio central en periódicos y literatura, hasta el punto de convertirse en un género narrativo propio, «ribeteado de ficción y romanticismo». RODRIGO, Javier (2013): *Cruzada, paz, memoria. La guerra civil en sus relatos*, Granada, Comares, p. 22.

³⁵ La descripción del adversario en términos de «depravación, violencia y animalismo» era necesaria, apunta Rodrigo, para una interpretación global del conflicto en la cual los sublevados estarían instados de razón frente a la «bajeza, insalubridad y extrañamiento» de su atroz enemigo. *Ibíd.*, p. 22.

³⁶ «¡España inmortal! Comedia dramática en tres actos y en verso, original de Otero del Pozo”, *Diario Regional*, 14-11-1936.

³⁷ «Brillante función a beneficio del hospital de guerra de R.E. en el Teatro Calderón”, *Diario Regional*, 29-01-1937.

captación, de falacia y de engaño para reclutar adeptos, para explotar los cargos directivos en los sindicatos y para medrar a costa de la ignorancia de los trabajadores. Esa vieja política es la polilla que ha traído las cosas de España a la guerra actual. Merced a esa vieja política pudo crecer y desarrollarse el comunismo³⁸».

En otras obras, en vez de ceñirse a la mitificación de personajes individuales, con la intencionalidad de involucrar a la población en la lucha se construían narrativas destinadas a subrayar el comportamiento heroico de todo un pueblo unido para derrocar a un enemigo común. Se aprecia esta lectura claramente en dos sainetes breves: *Por esta noche ná más*, de Seseña Palacios y *La sirena*, del vallisoletano Tejedor. El primero recrea «la situación angustiosa de un Madrid heroico» que lucha por liberarse de la «garra roja» que lo aprisiona³⁹. En cuanto a *La sirena* escenifica la reacción «heroica y abnegada» de una población de la retaguardia de la zona «liberada» tras sufrir un bombardeo «cobarde y brutal»⁴⁰.

A la hora de elaborar las tramas, se recurría con frecuencia al humor para ridiculizar, humillar y mofarse del adversario y, a su vez, provocar la risa en el espectador. A esta finalidad responden claramente *Felipe el de las FAI*, de Merino y Córcega y *El miliciano Pomperosa*, de Sánchez Arjona y Leal, que narra la historia de un miliciano que, sin saberlo, se convierte en confidente de las “tropas nacionales”.

Tampoco faltaron obras más sensibleras diseñadas para idealizar el clima de fraternidad, camaradería y patriotismo de la España “nacional”. Son obritas ligeras en cuyos relatos, basados más en loar al “nosotros” que en agraviar al “otro”, cobraba un gran peso el ingrediente del amor con la finalidad de emocionar y provocar la lágrima fácil del espectador. *Muchachas de blanco*, de Hernández Pino, comedia escrita como homenaje a las «virtuosas» enfermeras de los hospitales, es un claro ejemplo.

³⁸ “La polilla, comedia de los señores Negueruela y Fernández Cadalso”, *Diario Regional*, 19-03-1937.

³⁹ El sainete fue estrenado en una función benéfica, organizada por la Asociación de la Prensa de Madrid, a beneficio «de las familias de los periodistas asesinados por la hordas rojas». DON JUSTO, “Estreno de Por esta noche, ná más..., de Tomás Seseña”, *Diario Regional*, 6-10-1938.

⁴⁰ “Autocrítica. La sirena”, *Diario Regional*, 30-12-1937.

4. Los personajes: “héroes” contra “rojos”.

Dado que el teatro de circunstancias buscaba la eficacia inmediata a la hora de impactar al espectador, dichas narrativas moralizantes se presentaban a través de personajes dicotómicos, estereotipados y claramente definidos, a fin de que el público pudiera reconocer *ipso facto* el modelo que debía seguir o repudiar, tanto masculino como femenino.

Los relatos del teatro bélico respondían a las mismas coordenadas que la literatura propagandística nacida al amparo de los sublevados. Ésta tenía como principal fuente de inspiración la exaltación, incluso mitificación, de los militares más prestigiosos del bando rebelde, así como de los soldados y milicianos que combatían en las filas “nacionales” dispuestos a entregar su vida a la “causa”. Al haberse erigido el Ejército tras el golpe militar como el principal responsable de la “regeneración” y “salvación” de la patria, las «esencias tradicionales castrenses» (camaradería, tenacidad, y valentía) eran elevadas por los autores a una «categoría sociológica a imitar» y que debía ser reconocida por el pueblo⁴¹.

En consonancia con este contexto dramático, en las tramas del teatro de urgencia el principal estereotipo de modelo masculino a imitar se retrataba en el personaje del aguerrido, corajoso y viril combatiente, elevado a la categoría de héroe. La concentración de virtudes otorgadas al militar se evidencia en el protagonista del apropósito lírico *¡Viva España!*⁴², de Antonio Bermejo⁴³. Protagonizan el relato un miliciano falangista gravemente herido tras combatir victorioso en la batalla del Alto de los leones, mitificada por los sublevados, y una enfermera que está a su cuidado. Resulta muy ilustrativa la elección de los nombres: León, el soldado y Piedad, la enfermera. A través del diálogo entre ambos, Bermejo subraya la proeza de los soldados “nacionales” frente a la vileza, inferioridad y cobardía del enemigo:

Grandes heroicidades
se hicieron en ese día,
también, horrible carnicería

⁴¹ GONZÁLEZ GIL, Luis S., MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo M. y PÉREZ SÁNCHEZ, Guillermo A., op. cit., p. 103.

⁴² BERMEJO, Antonio, (1936): *¡Viva España!: dedicado al glorioso ejército español y milicias: cuadro dramático en verso; letra de Antonio Bermejo y música de Gregorio del Valle*, Valladolid, Casa Martín, p. 7. Se estrenó en el teatro Calderón de Valladolid en el festival benéfico de «El aguinaldo del combatiente», el 17 de diciembre de 1936.

⁴³ Esta obra por su brevedad (un acto), limitado número de personajes, extremo didactismo moral y verosimilitud en la ambientación –recrea un hospital de sangre– se ajusta a todas las características del prototípico teatro de urgencia.

qué traiciones, qué crueldades.
 Quedamos atrincherados
 y luchando bravamente,
 los rojos frente por frente
 al momento eran diezmados.
 Al fin entre aquella turba fiera
 se inició la desbandada,
 y ondeó nuestra bandera
 en el “Alto del León”
 sobre un picacho clavada.
 Qué emoción y que alegría
 ¡Todos a una gritando!
 ¡Viva España, Castilla, Valladolid
 y valientes milicianos!⁴⁴

El soldado finalmente fallece y esta muerte, por amor y defensa de la patria, le convierte en héroe, permitiéndole descansar en paz. El proceso de mitificación de las figuras militares, unido a la estrecha relación Iglesia–Estado, se trasladaba al campo de la literatura en una serie de metáforas que calificaban las victorias militares como «milagros», las virtudes de los contendientes como propias de «héroes y santos» y, asimismo, su muerte en las trincheras se asimilaba a la de los «mártires»⁴⁵. El argumento de otorgar un rango de héroe y de mártir, propio de la mayoría de las tramas del teatro bélico, servía, por una parte, para ofrecer consuelo a familiares y heridos en el frente, pero, además, llevaba implícito un afán adoctrinador como era el de inculcar, tanto en la vida de la retaguardia como en las trincheras, que la muerte debía de ser aceptada con serenidad, e incluso orgullo, ya que entregar la vida a la patria era un acto supremo de patriotismo. Esta lectura se aprecia con claridad en dos escenas de *Muchachas de Blanco*. La resignación ante la pérdida de un ser querido se personifica en un humilde padre campesino quien, tras fallecer su hijo en el frente, lejos de derrumbarse, lo acepta con fortaleza: «Ha muerto como deben morir los hombres... Con un fusil en las manos y defendiendo su Patria... ¡Pa eso hemos nacido...!»⁴⁶. En cuanto a la entereza exigida al militar que cae herido en las trincheras, obsérvese,

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 7–8.

⁴⁵ GONZÁLEZ GIL, Luis S., MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo M. y PÉREZ SÁNCHEZ, Guillermo A., op. cit., p. 106.

⁴⁶ HERNÁNDEZ PINO, Emilio, (1938): *Muchachas de blanco. Comedia en tres actos*, Zaragoza, Talleres Gráficos La Editorial, p. 121.

en la misma obra, el consuelo que transmite un teniente coronel a su soldado cuando éste pierde la vista en el frente:

–Esté tranquilo muchacho. Pase lo que pase, siempre tendrás la gloria de ser un caballero mutilado. Piensa que te ha tocado hacer de héroe.

–¡He tenido esa suerte, mi Teniente Coronel! ¡A sus órdenes!⁴⁷.

Señala Mary Vicent que después de la Primera Guerra Mundial el militar se convirtió en el arquetipo masculino, de forma que «servir como soldado» reflejaba la verdadera virilidad, construida ésta con una serie de atributos como el estoicismo, disciplina, tenacidad, autocontrol, valentía y fortaleza, en oposición a la ternura, intuición y sensibilidad, considerados atributos femeninos. De esta forma se creaba un discurso global de «fuerza (masculina) opuesto a debilidad (femenina). Dentro del contexto de la guerra civil, el golpe militar, añade la autora, sirvió como llamamiento a los «auténticos» hombres de España para «purificar, purgar y regenerar a la nación»⁴⁸.

Esta identificación de lo militar con la masculinidad era una constante en las narrativas del teatro bélico: el “verdadero hombre” era aquél que demostraba su valor en las trincheras. La dicotomía héroe/cobarde y su estrecha relación con virilidad/poca hombría se refleja claramente en el personaje de Abundio, en *Muchachas de blanco*. Don Abundio es un ciudadano ingenuo, inseguro y, ante todo, muy cobarde, tiene un miedo atroz a los bombardeos y su principal objetivo es buscar un refugio donde poder esconderse. Hernández del Pino aprovecha el pavor de dicho protagonista para hacer de él un personaje bufo, llegando a situaciones extremas que lo ridiculizan para provocar la risa en el espectador. A su vez, está muy enamorado de una mujer, pero ésta precisamente lo repudia por no tener el valor de alistarse en el ejército. En el tercer acto dicho personaje da un giro de 180 grados en el momento que aparece en escena vestido de legionario. La propia indumentaria, aclara el autor, ya le da otro porte⁴⁹, pero no sólo de apariencia sino también de personalidad. Don Abundio se ha convertido ahora en un soldado seguro de sí mismo, resuelto, jactancioso, valeroso y, además, su valentía le ha servido para ganarse el respeto y admiración de

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 83.

⁴⁸ VICENT, Mary: “La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista”. En: *Cuadernos de historia contemporánea*, 28 (2006), pp.135-151.

⁴⁹ Señala el autor en las acotaciones: «El uniforme le ha cambiado completamente y se ve que ya no es el ser pusilánime de los primeros actos». HERNÁNDEZ PINO, Emilio, *op. cit.*, p. 163.

las féminas. El protagonista relata en primera persona cómo ha experimentado su propia transformación:

«Antes.... sí, señor. ¡Mucho miedo! ¡Verdaderas montañas de miedo! A la aviación, al cañón, a la ametralladora, a la bomba de mano... y creo que hasta los retratos de la Pasionaria.... Solo que al ponerme este uniforme de legionario, ¡eso se acabó! Cuando entré en fuego por primera vez al lado de unos compañeros... y mandado por unos oficiales..., ¡tan valientes!, me di cuenta de que yo también quería ser valiente... ¡Y lo fui! Para eso tuvo que morir aquel pobre diablo de Don Abundio que todas las mujeres despreciaban... y nacer el legionario Abundio González y González...que las tiene a todas muertecitas. ¡A todas!⁵⁰».

Ligado a la gallardía, la fortaleza y la camaradería, otro de los rasgos identitarios del soldado “nacional”, recogido en los relatos de este teatro de circunstancias, era el justificado uso de la violencia valorada, además, positivamente. Retomando el personaje de Don Abundio de *Muchachas de blanco*, el coraje del ahora legionario va asociado a un manifiesto deseo de venganza contra el enemigo, actitud agresiva que, lejos de crear rechazo, despierta admiración⁵¹. En *España Inmortal* Otero del Pozo no tiene reparos en utilizar un léxico agresivo y vehemente para describir cómo se desenvuelven los combatientes “nacionales”, mucho más fuertes y audaces que su adversario. Sirva como ejemplo un determinado pasaje que describe la huida del falangista Fede de una *cheka* de Madrid. El protagonista relata en primera persona cómo, en un momento de descuido, pudo deshacerse del «rojo» de «fieros ojos» que lo vigilaba: «me tiré a su yugular como un perro, le mordí, y al final le pude matar». Y añade: «traigo en mi lengua el sabor de aquella sangre de hielo que tragué hasta con anhelo, para dar muerte a aquel traidor»⁵².

Siguiendo con los modelos masculinos ejemplares que proyectaba el teatro de guerra, después del militar la figura del piadoso sacerdote era la más recurrente. Teniendo en cuenta que el bando golpista legitimaba la guerra como una «restauración de los valores tradicionales» contra la «disgregación patriótica–religiosa» llevada a cabo por el comunismo⁵³, la introducción de cualquier figura religiosa en las tramas resultaba muy propicia con el fin de inculcar al público un

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 169 y 170.

⁵¹ Obsérvese el siguiente parlamento: «¡Quiero ir de bombardeo en un avión! ¡Quiero tirar bombas de la palanca! ¡Arrojar bombas! Los sustos que a mí me han dado, me los tengo que cobrar. ¿Qué te parece, chata?». Su compañera sentimental (personaje de Mariví) le responde: «¡Estoy emocionada...! ¡Eres mi héroe, Bundito». *Ibidem*, p. 172.

⁵² OTERO DEL POZO, Sotero, (1937): *¡España inmortal!*, Valladolid: Afrodísio Aguado.

⁵³ FEBO, Giuliana di, (2002): *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Bilbao, Desclee de Brouwer.

relato iconoclasta exacerbado de todos los males que la República había causado a la Iglesia. Así pues, entre las obras estrenadas, el mejor ejemplo lo constituye el drama *¡Arriba España-Viva España!*, escrita por el clérigo Luis Alonso. La crítica la describe como una «obra de actualidad y palpitante patriotismo». Cuenta la historia de un humilde párroco «comprensivo, sencillo y caritativo» –hasta el punto de quedarse en la miseria por ayudar a los desvalidos– que al estallar la guerra es capturado por «la barbarie de las hordas rojas» que se «ceban» sobre él. A pesar de todo, mantiene hasta su liberación «un elevado espíritu patriótico con abnegación, firmeza y heroísmo»⁵⁴.

La convivencia de personajes militares y religiosos, identificados ambos con un mismo fin ideológico, resultaba acorde a la «politización de lo religioso» y «sacralización de lo político»⁵⁵, propia de las retóricas construidas desde el bando rebelde de cara a otorgar a su propia lucha el epíteto de “Santa Cruzada” y, así, legitimarse⁵⁶. Los relatos del teatro bélico también contribuyeron a construir un imaginario donde los emblemas religiosos y militares estaban integrados al formar parte de una misma misión. Obsérvense los siguientes versos del ya mencionado propósito lírico *¡Viva España!*:

Callad, soldado León
 No olvidéis que un buen soldado,
 en su vida ha renegado,
 de la santa religión.
 Lleva al cuello una medalla,
 lleva otro, un escapulario
 y entre rezos y plegarias
 se parece a un santuario
 todo el campo de batalla.
 Y si Dios omnipotente
 llama al soldado a su lado
 ya envuelto en santa bandera
 que es su símbolo sagrado⁵⁷.

⁵⁴ CERILLO, Emilio. “Viva España-Arriba España”, *El Norte de Castilla*, 2-3-1937.

⁵⁵ Tomo este término de FEBO, Giuliana di, op. cit.

⁵⁶ El éxito del concepto de “Cruzada”, afirma Rodrigo, sirvió como un «paraguas» en el que se integraron falangistas, carlistas, militares, monárquicos y conservadores para crear un modelo común que sintetizase tanto sus propios orígenes individuales como las motivaciones que les llevaron a lanzarse en una «lucha encarnizada contra el enemigo». RODRIGO, Javier: *Cruzada, Paz, Memoria...*, especialmente pp. 9–52 (correspondientes al capítulo “Cruzada”).

⁵⁷ BERMEJO, Antonio, op. cit., p. 9. Corresponden al momento en el que Pilar, la enfermera que está a cargo del soldado León, le intenta elevar el ánimo en un momento de debilidad del propio soldado, al ver cerca la muerte.

La utilización partidista que se hace de la religión resultaba también muy evidente, dentro de las tramas, en la continua apropiación de las imágenes sagradas para otorgarles una misión protectora y de alianza con los combatientes del bando sublevado. Además de la figura de Dios⁵⁸, durante los años bélicos, señala Giuliana di Febo, en las retaguardias de la zona rebelde cobró un especial protagonismo el culto mariano, en aras a confiar a las vírgenes locales la función de «mediadoras de la guerra»⁵⁹. Dicha devoción también se recoge en el teatro bélico. Sirva como claro ejemplo, en la obra de Bermejo anteriormente citada, los siguientes versos cantados por un coro de soldados a la Virgen del Pilar:

Aunque el rojo a mí me tire
nunca me podrá matar,
llevo en mi pecho grabada
a la Virgen del Pilar.
Ella me defiende
cual buen español
y por ella y por España
doy mi vida y corazón⁶⁰.

Las narrativas del teatro de guerra también construían modelos paradigmáticos de mujer siguiendo los patrones del ideario de feminidad diseñado por el bando sublevado, los cuales cuajarán durante la dictadura⁶¹. Se podrían destacar principalmente tres personajes: el de la madre, calificada como «santa» por su estoico sufrimiento, devoción religiosa y absoluta dedicación a la familia; el colectivo de jóvenes enfermeras, valientes, entregadas con fervor a la causa y renegando de la vida superficial del pasado; y, en un escalón más alto, monjas y hermanas de la caridad que aunaban todas las virtudes por su comprensión, inteligencia y piedad.

⁵⁸ Véase en la cita anterior el papel que se le otorga a Dios como protector del soldado.

⁵⁹ FEBO, Giuliana di, op. cit., pp. 39-48 (correspondientes al capítulo: “La Virgen del Pilar, un símbolo disputado”).

⁶⁰ BERMEJO, Antonio, op. cit., p. 5.

⁶¹ Cristina Gómez señala que las reivindicaciones de la presencia activa de la mujer de la esfera pública, que marcaron la etapa republicana, fueron sustituidas por la vuelta al hogar defendida por la tradición católica y el fascismo. El objetivo era construir un ideal de feminidad asociado a la sumisión, la fragilidad, el espíritu de sacrificio y la custodia de la casa. GÓMEZ CUESTA, Cristina: “Entre la flecha y el altar. El adoctrinamiento femenino del franquismo. Valladolid como modelo, 1939-1959”. En: *Cuadernos de historia contemporánea*, 31 (2009), pp. 297-317.

La introducción de estos personajes servía a los autores para inculcar al público lecciones de moralidad. La estrategia seguida era reprochar la degeneración de valores que encarnaban los años de la República –degeneración proyectada en mujeres frívolas, vanidosas, consentidas, caprichosas e independientes– y contraponerla a un modelo de feminidad diseñado por el nuevo orden –mujer recatada, sumisa al hombre, ejemplar como esposa, generosa, honrada y devota. Un recurso utilizado en algunas de las obras consistía en presentar al inicio del argumento un prototipo de mujer «viciada» por las «malas costumbres», la cual, arrepentida de sus actos, encontraba en la vocación religiosa una salida idónea para reconducir su vida y redimirse de todo su pasado⁶². La intención doctrinal, utilizando como argumento el contraste de modelos de feminidad, se aprecia con claridad en la comedia *La polilla*. Las protagonistas femeninas son dos miembros de una misma familia, dos hermanas antagónicas por su comportamiento: a las «sanas ideas» y el amor «verdadero y honesto» de la mayor se contraponen el amor «insincero y libertino» de la menor, que se ha dejado llevar por la «perdición moral» en su afán de «modernizar sus costumbres a lo comunista»⁶³.

Si los hombres y mujeres defensores de la “causa nacional” eran identificados a través del teatro de urgencia con modelos ejemplarizantes, en el polo opuesto se encontraban los personajes representativos del bando rival, englobados con el estereotipo del “rojo” (o también “ruso”, “bolchevique”, “marxista”). Un enemigo externo calificado como perverso, ateo, impío, amoral, corrupto, traidor, ladrón y cobarde, al que había que exterminar sin piedad para salvar la nación. Francisco Sevillano afirma que, tras el fracaso del golpe militar, la dinámica de la violencia de la guerra se imbricó en la construcción propagandística del contrario, y entre las pautas seguidas una de las principales fue la de estigmatizar a los “rojos” como “enemigos absolutos”. El propagar las barbaries de las “hordas rojas”, sus asesinatos y sus atropellos servía para justificar las propias acciones de los sublevados como una defensa de la «gloriosa España», asentada en los principios cristianos y occidentales frente a la «enemiga anti-España», moscovita y traidora⁶⁴.

⁶² Un claro ejemplo se observa en la protagonista R.I., la joven aristócrata Teresa Solchoy, descrita al comienzo de la obra como «mujer moderna y frívola en extremo, en una palabra, muy del siglo XX», arrepentida de sus actos, y tomando como ejemplo la valentía de su novio falangista que muere por la patria, ingresa en una orden religiosa y se transforma en Sor Adoración. MARTÍN VILLAPECELLIN, José, op. cit., p. 48.

⁶³ “La polilla, comedia de los señores Negueruela y Fernández Cadalso”, *Diario Regional*, 19-03-1937.

⁶⁴ SEVILLANO CALERO, Francisco (2008): *Rojos. La representación del enemigo en la guerra civil*, Madrid, Alianza Editorial, pp.43–62 (correspondientes al capítulo 2: “El terror rojo”)

De todas las obras representadas en los teatros vallisoletanos *R.I.* fue una de las más mordaces en su crítica al adversario. Ambientada en el momento en el que se proclama la Segunda República, el retrato tan depravado que se hace de ésta y, en especial, de sus dirigentes –de ahí la censura de Azaña– servía para justificar ante el espectador la necesidad de emprender medidas radicales para derrocar al Gobierno legítimo. De hecho, la obra finaliza con un golpe militar de un «doctor, caudillo de las derechas, salvador de la patria». A lo largo de la trama, Villapecellín, en su particular retrato de la República –identificada con el amor libre, la quema de iglesias, la persecución de órdenes religiosas, los confinamientos, las deportaciones, el independentismo– trata de concienciar al espectador del daño que ésta ha causado al país. Dicha advertencia se recoge de forma puntillosa en la siguiente conversación entre un grupo de religiosas que aguardan con esperanza los rumores de un golpe militar:

–¡Dios quiera que nos salve!

–Vamos si no rápidamente a un caos de comunismo.

–Primero, persecución sangrienta de las Órdenes religiosas.

–Por el grave delito de hacer el bien.

–Después encarcelamiento de todo el que no piense en republicano.

–¡Viva a la libertad republicana que nos habían prometido!

–¡Confinamientos, miles de deportados...!

–¡Gloria a los héroes!

–Destrucción de todo aquello que crearon almas generosas y elevadas.

–La ruina de la Patria dando autonomía a las regiones.

–¡Pobre Patria! Me hace el efecto de un botín del que todo el mundo quiere participar. Si éste consiste en una joya, como ocurre aquí, todos quieren un diamante. ¡Somos tantos a repartir! Y nos quieren hacer compartir que esta joya está más esplendorosa y brillante, deshaciéndola en pequeñas piezas, que todas reunidas, ofreciendo un aspecto de grandiosidad maravilloso ¡Pobre Patria!

–¡Qué pena produce todo esto!⁶⁵.

Los dirigentes de la izquierda son calificados por el autor como ladrones, desidiosos, incompetentes, corruptos e irresponsables, hasta el punto de otorgar los puestos de responsabilidad a personas mediocres y no preparadas. Obsérvese el siguiente diálogo entre un joven aristócrata

⁶⁵ *Ibidem*, p. 47.

(Vicent) cuando solicita al subsecretario de Presidencia (Carlos) una recomendación para un amigo en las Cortes:

- Vicente: A ver si le podéis dar un enchufe en donde no haga nada.
- Carlos: Le presentaré una vacante de diputado a Cortes por mi partido.
- Vicente: ¡Pero si él no es orador!
- Carlos: No hace falta. No tiene más que ir alguna tarde al Congreso, como quien va a los toros o al cine, e insultar a los “cavernícolas”⁶⁶.

El retrato endemoniado que realiza Martín Villapecellín de los dirigentes de izquierdas se concentra en el personaje de Carlos, al que se contraponen su hermano sacerdote (Jesús) y su «santa madre», quien fallece debido a los disgustos causados por su propio hijo. Carlos procede de una familia humilde que se ha sacrificado para darle unos estudios, pero él, influido por las «malas compañías», malgasta los ahorros, sin trabajar ni estudiar. Es un personaje vengativo que odia a las clases acomodadas y se marca como objetivo «la exterminación de la clase azul». Cuando se proclama la República, pese a su carencia de estudios, asciende al puesto de subsecretario de la Presidencia y, una vez alcanzado el poder, renuncia a todos sus principios –desprecia a las clases inferiores e impone que le agasajen–, se deja llevar por la ambición, la traición, el rencor, el odio y la falta de compasión (incluso condena a su propio hermano). Al final muere asesinado. En plena agonía siente miedo por la muerte, pero no consigue arrepentirse.

España Inmoral también ofrece una crítica mordaz contra la izquierda, pero contextualizando el momento en la propia Guerra Civil. Otero del Pozo aprovecha su relato del conflicto bélico para mostrar al espectador una visión demoniaca de los actos cometidos por el enemigo. La perversidad del “otro” se concentra en el personaje de Eugenio, quien representa a un dirigente sindicalista, cruel y vengativo, dispuesto a asesinar a toda la población, incluidos niños y mujeres, sin compadecerse de nadie. Obsérvese el siguiente parlamento:

Vamos a dar la batalla,
nada de simples camelos,
que sobra ya mucha gente
y hay que terminar con ellos.

⁶⁶ MARTÍN VILLAPECELLIN, José, op. cit., p. 41.

En cachos así, pequeños,
y después así quemados
que no quede ni el recuerdo [...]
Cuando matemos a todos
mucho mejor estaremos
Pero, no a los hombre sólo[sic];
y a las familias, ¡mostrencos!
Que no queden ni los rabos.
Las mujeres, sin recelos;
sus hijos, como hizo Herodes,
en dos pedazos lo menos.
Y si alguno queda vivo,
no dudar, lo cogemos⁶⁷.

Al final de la trama, el autor se mofa de la cobardía y la falta de dignidad de este protagonista cuando, al ser arrestado, con el objetivo de preservar su vida, afirma: «yo no soy ya comunista, yo quiero hacerme fascista»; aunque no le sirve para salvarse⁶⁸.

A la hora de retratar al “otro” se observa, en la mayoría de las narrativas, dos tipos de categorías de enemigos. En un escalafón más alto en cuanto a crueldad estarían los personajes que actúan de cabecillas⁶⁹ o desempeñan puestos de responsabilidad, presentados como asesinos, corruptos, inmorales, capaces de engañar y de aprovecharse incluso de los suyos. Pero, por debajo de ellos, se presenta otro tipo de personaje –generalmente encarnado en humildes obreros sin cultura– representativo de una masa popular que, fruto de su ignorancia, sigue a los líderes de izquierdas sin darse cuenta de que está siendo manipulada⁷⁰. Únicamente sobre este segundo modelo de enemigo se contempla la posibilidad de redención, siempre que exista un arrepentimiento sincero. En *España inmortal* este estereotipo queda encarnado a la perfección por Blas, obrero comunista «envenenado por las falsas doctrinas», que encuentra en Doña Concha

⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 40-42.

⁶⁸ La burla y la mofa a la cobardía del enemigo se refleja en diversos momentos de la obra. Así, cuando las tropas “nacionales” toman Madrid, se recoge en uno de los diálogos que «los pocos rusos que quedan», después de tantas bajas, «corren que se las pelan». *Ibíd.*, p. 119.

⁶⁹ Sería el caso de los personajes descritos en el cuerpo de texto de Carlos e Eugenio.

⁷⁰ En las retóricas sobre el terror rojo construidas en la época de la Guerra Civil se afirmaba que el «simplismo del ideario marxista» resultaba favorable para los «inferiores mentales y deficientes culturales», ya que, incapaces ambos de mantener unos ideales espirituales, hallaban en los bienes materiales que ofrecía el comunismo la satisfacción de «sus apetencias animales». RODRIGO, Javier: *Cruzada, Paz, Memoria...*, p. 27.

(mujer de derechas, culta y de buena posición) su guía para hacerle ver que aquellos líderes a los que admira son en realidad «vividores de ocasión», capaces de explotar la ignorancia de los obreros para su propio provecho y «llenar su panza»⁷¹. Blas, consciente de la crueldad y el engaño de sus superiores, se arrepiente y se pasa al bando sublevado para, como señala el propio autor, volver a encauzarse en el «civismo español» de la «nueva España»⁷².

5. La respuesta del público, compañías y empresarios ante el teatro de propaganda.

Dada la finalidad patriótica del teatro de propaganda, el juicio de la prensa no podía ser muy ecuánime al estar al servicio del poder, y esto se hacía más evidente en las obras estrenadas en festivales benéficos: como el fin era recaudar fondos para la causa, las crónicas de dichas veladas se limitaban a relatar el éxito de taquilla, el maravilloso espectáculo ofrecido y el patriotismo mostrado por todos los allí presentes. Consecuentemente, al hacer referencia a las obras de teatro de guerra estrenadas se solía subrayar el éxito obtenido por los autores, que casi siempre estaban presentes en los estrenos, hasta el punto de verse obligados a salir al final de la obra al escenario para saludar al entregado público.

Sin embargo, en las críticas referentes a las obras presentadas en las funciones ordinarias, cuya recaudación ya no era para la causa, sí se aprecia un tono menos lisonjero. Con mucha sutileza o entre líneas, los críticos teatrales hacían referencia a la limitada calidad dramática, la carencia de medios o la falta de ensayos; no obstante, apenas se hacía mención a la respuesta del público. Se sale de esta tendencia de cauteloso silencio una crítica del cronista del *Diario Regional*, Oretos, quien, a raíz del fracaso de taquilla del estreno de *El miliciano Pomperosa*, arremete con sarcasmo contra el público, compañías y empresarios por su poco apoyo al teatro de urgencia. Su juicio sirve para atestiguar la escasa atracción que despertaban en los espectadores estas obras y, a consecuencia de ello, empresarios y compañías las evitaban para no perder dinero:

El miliciano Pomperosa no se repite hoy, ni acaso en días sucesivos. ¿Por qué? ¡Ah, señores! Porque se trata de una obra de guerra. Y las obras de guerra quieren hacer patria y se nutren, en la parte humorística, de lo grotesco, de lo arbitrario, de lo ridículo de nuestros enemigos; y lo primero ¡todavía! ni es firme deseo de mucha gente, ni lo segundo hace reír a

⁷¹ OTERO DEL POZO, op. cit., pp. 21, 22 y 34.

⁷² *Ibidem*, p. 6.

muchas personas. Por eso las obras de guerra no llenan los teatros y por la misma razón los empresarios, que ceden sus locales para fines benéficos o patrióticos, consienten la total pérdida de la nómina y no transigen con una escasa entrada cuando, en un derecho legítimo, abren sus taquillas para ganar dinero. Como en la actualidad los cómicos hacen sus contratos con participación en los beneficios, se resisten, como los empresarios, a montar, propagar y representar obras de guerra⁷³.

Continúa su crítica reconociendo la baja calidad de muchas de las obras, pero aun así justifica su existencia y propagación dada la finalidad patriótica de éstas:

Es cierto que hay público que ha sufrido estrenos de esta clase poco afortunados; pero esto no puede ser ni parcial disculpa de un sistema impropio de una sociedad que avanza por los comienzos de una ruta imperial. Si los primeros pasos fuesen fáciles, claros y felices, el destino no captaría la poderosa ilusión del premio a nuestro sacrificio y a nuestra constancia. En los nuevos caminos de España todo lo bueno está empezando y todo debe merecer apoyo, atención, contribución y estímulo⁷⁴.

La crítica de Oretos sobre el fracaso del teatro de circunstancias cobra mucho sentido si tenemos en cuenta el escaso número de veces que éstas obras fueron representadas (véase cuadro). A excepción de las de Pemán, quien ya venía avalado por un nombre, y de *España inmortal*, de Otero del Pozo, de cuya comedia se editó además un libro que circuló con éxito por la España sublevada⁷⁵, el resto apenas superó las seis representaciones y, en la mayoría de los casos, se limitó a una o dos. El hecho que los empresarios y compañías buscaran el máximo rendimiento económico, me hace interpretar, para concluir, que estas obras, de haber obtenido el respaldo del público, habrían pasado a sus repertorios habituales, como de hecho ocurría con otras obras muy divulgadas. De esta forma, si comparamos los resultados del teatro de guerra con otros títulos mucho más comerciales, como el popular sainete de Federico Chueca *La del manojo de rosas*, que alcanzó en los escenarios vallisoletanos casi las cuarenta representaciones durante la contienda, resulta evidente que los espectadores se sentían mucho más atraídos por espectáculos puramente

⁷³ ORETOS, "El miliciano Pomperosa", *Diario Regional*, 23-03-1938.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Después de su estreno en Valladolid inició una gira por toda la zona sublevada; incluso se editó un libro de la obra que, según señala el diario *ABC* de Sevilla, fue un éxito de ventas. "¡España Inmortal!, la comedia que hace patria. ¡Un gran éxito! 60 representaciones y doce mil ejemplares vendidos atestiguan su creciente éxito", *ABC* (edición Andalucía), 14-03-1937.

de evasión que les permitiesen escaparse, al menos momentáneamente, de las duras condiciones de la guerra. Y es que, tal y como señalaba Oretos en otra de sus críticas, el público, cuando acudía al teatro, solo quería reír.

Anexo 1. Obras representadas en Valladolid. (1936-1939)

Título de la obra	Nº total funciones		Compañía
	Ordinarias	Festivales benéficos	
<i>Almoneda</i> . Comedia en tres actos y un intermedio de José María Pemán.	2		Carmen Díaz
<i>Amor, sobre todo amor</i> . Tragedia heroica en tres actos y en verso, de Regino Martínez (capellán de Renovación Española).	–	1	Florencio Medrano
<i>Amor y espionaje</i> . Comedia musical patriótica de Emilio Fernández Cadarso y música de V. Serrano.	–	2	Compañía pro-patria
<i>Arriba España-Viva España</i> . Drama patriótico en tres estampas del sacerdote riojano Luis Alonso.	2	–	Florencio Medrano
<i>De ellos es el mundo</i> . Película representable en un acto y cinco cuadros de José María Pemán.	10	–	Carmen Díaz
<i>El miliciano Pomperosa</i> . Comedia asainetada en tres actos del Santander Rojo, de Manuel Sánchez Arjona y Roberto Leal.	6	–	Juan Calvo
<i>Embajada</i> . Comedia patriótica en tres actos Jesús María Arozamena y J.V. Puente.	4	–	Carmen Díaz

<i>España inmortal.</i> Comedia dramática en tres actos y en verso, de Sotero Otero del Pozo.	8	1	Sagi Vela (7) Carmen Díaz (2)
<i>Felipe el de la FAI.</i> Sainete en 3 actos sobre escenas cómicas madrileñas vividas durante los meses revolucionarios del año 1937, de Merino y Córcega.	3	–	Carmen Díaz
<i>La polilla.</i> Comedia en tres actos de Dionisio Negueruela y Emilio Fernández Cadarso.	2	–	Florencio Medrano
<i>La Sirena.</i> Sainete en tres cuadros de Luis Tejedor, música de los maestros Ochoa y Galán.	3	–	Arias–Cuevas
<i>Las cinco rosas.</i> Comedia dramática en 3 actos y prosa; de José Escudero y Jesús Paz Avelaira (afiliados a Falange).	2	1	Carmen Díaz
<i>Mari–Dolor.</i> Melodrama carlista, tres actos, siete cuadros y un prólogo de Jesús M. Arozamena y José V. Puente, ilustraciones musicales del maestro Francisco Cotarelo.	2	–	Gascó–Granada
<i>Más leal que galante.</i> Drama carlista en dos actos y en verso de A. Pérez de Olaguer y B. Torralba de Damas.	–	1	Carmen Díaz
<i>Muchachas de blanco.</i> Comedia en tres actos de Emilio Hernández Pino.	6	–	Carmen Díaz
<i>Por esta noche ná más.</i> Comprimido de sainete de ambiente madrileño en un acto y en prosa, de Tomás Seseña Palacios	6	1	Carmen Díaz
<i>R.I.</i> Comedia dramática política social situada en un país imaginario, con un prólogo y tres actos, de José María Martín Villapececlín.	–	2	Sagi Vela (1) Aficionada

			con el autor (1)
<i>Si te dicen que caí.</i> Diálogo escenificado, en prosa y verso, original de Adolfo de la Calle (Comisario-Jefe del Cuerpo de Investigación y Vigilancia).	–	1	Cuerpo de Investigación y Vigilancia
<i>Sigue con tu cruz.</i> Comedia dramática de costumbres en tres actos del comandante Luis Turón Morales.	–	1	Sagi–Vela
<i>Todo por la patria.</i> Obra dramática en prosa del periodista José Gallardo con ilustraciones musicales de Ángel Juan Quesada.	–	1	Sagi–Vela
<i>¡Viva España!</i> Apropósito lírico en un acto de Antonio Bermejo y música de Gregorio del Valle Villalba.	1	1	Florencio Medrano