Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 23 *Motivos & estrategias: Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*

Article 30

7-2009

El teatro de identificación: El caso de Joaquín Calvo Sotelo y La muralla

María Paz Cornejo Ibares

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro

Part of the Spanish and Portuguese Language and Literature Commons, and the Theatre and Performance Studies Commons

Recommended Citation

Cornejo Ibares, María Paz. (2009) "El teatro de identificación: El caso de Joaquín Calvo Sotelo y La muralla," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 23, pp. 411-424.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

A Ángel Berenguer, que nos hizo comprender

1. DEFINICIÓN DE UN CONCEPTO: EL TEATRO DE IDENTIFICACIÓN

El concepto de Teatro de Identificación que adoptamos en este artículo fue acuñado por Ángel Berenguer (1996) para clasificar al teatro conservador no crítico con el sistema, producido en España durante la dictadura franquista (1939-1975). Este tipo de teatro ha recibido otras denominaciones entre las que destacan las propuestas por José Monleón (1971), teatro de la derecha, y por César Oliva (1989), teatro de los vencedores. Estos dos conceptos, aunque pueden dar idea del posicionamiento ideológico y estético de sus creadores, especialmente en la inmediata posguerra, simplifican en exceso su complejidad. Como veremos, a pesar de lo que se pudiera pensar de antemano, los autores de este tipo de teatro también se vieron sometidos a los cortes de la censura y a la autocensura, puesto que el sistema era implacable con cualquier desvío que atacara la pacata moralidad impuesta y los principios del régimen[1] .

Por este motivo, preferimos el término Teatro de Identificación que encierra una mayor amplitud y permite explicar de una manera más certera el desarrollo de este teatro en el seno de una sociedad sometida al orden franquista. El Teatro de Identificación responde a una visión del mundo[2] conservadora, propia de quienes consideran el franquismo un sistema que ofrece cauces adecuados a sus intereses y por tanto se identifican con los valores de la oligarquía vencedora de la Guerra Civil. En el plano individual, el autor desarrolla una conciencia[3] de integración que puede presentarse en distintos grados, desde una asimilación total de los principios establecidos a una aceptación del sistema de los mismos porque se considera lo más oportuno para

[1] Aún queda mucho por descubrir en los documentos sobre censura de teatro custodiados en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares para poder establecer en qué grado se ejercía la censura con este tipo de autores. Sin embargo, ya contamos con el estudio parcial de la incidencia de la censura franquista en los hermanos Machado (Sanmartín Pérez, 2008), Carlos Arniches (Sotomayor Sáez, 2001), Pedro Muñoz Seca (Alba Peinado, 2008; Jurado Latorre, 2001), Enrique Jardiel Poncela (Suárez-Inclán, 2008; Muñoz Cáliz, 2001), Víctor Ruiz Iriarte (García Ruiz, 1996) y Joaquín Calvo Sotelo (Cornejo Ibares, en prensa).

[2] «Conjunto de factores que determinan la mentalidad de un grupo determinado» (Berenguer, 2007: 17)

[3] «La concreción, en la mente del autor, de los valores y la visión del grupo con que se identifica y desde cuya mentalidad construye su obra» (Berenguer, 2007: 17).

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2009

subsistir en el nuevo orden. No hay que olvidar que este último posicionamiento impregnó a una gran masa neutra de ciudadanos caracterizados por su pasividad. Esta fue propiciada por los mecanismos de represión y control social, incrementados por la miseria sufrida tras la contienda. Más tarde, cuando las condiciones de vida mejoraron, aunque comenzará un fuerte movimiento de oposición al franquismo en determinados sectores sociales, lo cierto es que la pasividad ciudadana se perpetuó al mismo tiempo que aumentaba el estado de confort obtenido durante los años de desarrollo. (Reig Cruñes, 2007: 92-95)

Por las razones expuestas, el público virtual de este tipo de teatro, especialmente en el caso de la comedia convencional burguesa, era complejo, con diferente grado de aceptación del sistema franquista pero cómodo dentro de él e identificado con los pilares básicos que garantizaban la estabilidad, el orden y el confort. Este público experimentó una profunda transformación, al mismo tiempo que irrumpían en el seno de la sociedad fenómenos como el capitalismo y el turismo, y aumentaba el contacto con el exterior. El régimen se vio obligado a aceptar la nueva realidad social surgida al amparo del desarrollo económico, aunque nunca abandonó la represión de los elementos disidentes. El nuevo posicionamiento de España como aliada de Estados Unidos frente a la Unión Soviética en el nuevo orden internacional, favoreció las políticas aperturistas, al menos, de cara al exterior.

Al mismo tiempo, a partir de los años cincuenta se empezó a cuestionar la legitimación del sistema desde las filas de aquellos que habían apoyado el levantamiento militar, especialmente, desde el falangismo (Gracia, 1996). El caso más conocido es el de Dionisio Ridruejo, que pasó de Ministro de Propaganda durante la Guerra Civil a ser detenido en 1957 por participar en un movimiento revolucionario en el que habían colaborado comunistas. Pero, esta evolución afectó a un gran núcleo de intelectuales nacidos en el seno de los vencedores pero desencantados con el sistema, como es el caso del dramaturgo Alfonso Sastre.

La política de permisividad y la aparición de la disidencia interna facilitaron la aparición de un teatro de oposición emprendido por Antonio Buero Vallejo y el ya mencionado Alfonso Sastre y continuado por los autores de la generación realista. Al mismo tiempo, la paulatina transformación de la sociedad afectó al desarrollo del Teatro de Identificación que se adaptó a la nueva realidad para alcanzar el siempre deseado éxito. El caso paradigmático, sin duda, fue Alfonso Paso, cuyas comedias dominaron la escena de los años sesenta y mediados de los setenta.

Mucho antes, durante los años cuarenta e incluso los cincuenta, algunos autores intentaron alcanzar el éxito con un teatro ideológico y de propaganda, generalmente ensalzando los valores de una España tradicional e imperial, de ahí, el gusto por el teatro

histórico, muchas veces en verso. Desde las páginas de la revista *Vértice*[4] se pedía un nuevo teatro que retomara «la exaltación del héroe, a la obra con valores de epopeya, todo el antiguo rango coral y litúrgico de la tragedia» (El Duende Azul, 1937), palabras muy similares a las defendidas por Gonzalo Torrente Ballester desde *Jerarquía*[5] (Torrente Ballester, 1993). Uno de sus mayores impulsores fue José María Pemán, que había alcanzado el éxito con *El divino impaciente* en 1933, pero hay otros muchos autores que lo intentaron, como Juan Ignacio Luca de Tena, Luis Rosales o Felipe Vivanco. Uno de los éxitos más destacados del teatro ideológico lo obtuvo en 1953 la obra *Murió hace quince años* de José Antonio Giménez Arnau, ganador del Premio Lope de Vega. La obra se enmarcaba dentro de la feroz propaganda anticomunista de la Guerra Fría, y a pesar de su éxito, no consiguió consolidar este tipo de drama, que vio desplazado su lugar por la comedia convencional burguesa, una comedia de evasión poco o nada comprometida con el presente.

Joaquín Calvo Sotelo fue uno de los pocos autores que sí cultivó con asiduidad el drama ideológico (Guerrero Zamora, 1966: 126), con títulos como *La vida inmóvil* (1939), *La cárcel infinita* (1945), *Criminal de guerra* (1951), *El jefe* (1953), *Historia de un resentido* (1955) o *El inocente* (1969). Aunque tampoco hay que olvidar que entregó al público otros títulos más ligeros que se convirtieron en verdaderos éxitos de taquilla, entre otros *Una muchachita de Valladolid* (1957).

De hecho, la mayoría de los autores se decantaron por la comedia según el modelo benaventino anterior a la Guerra Civil. Esta subtendencia dentro del Teatro de Identificación fue la que mayor éxito alcanzó. Podemos trazar una línea en la evolución del género que arranca de Lope de Vega, pasando por Moratín, la Alta Comedia francesa de Scribe y culminando en Jacinto Benavente, como ya se ha apuntado. Ha recibido multitud de denominaciones. El término comedia burguesa, señala el carácter burgués de su público y protagonistas; por su parte, el de comedia convencional destaca el dominio de sus autores de la carpintería teatral; el de comedia de evasión refiere su escasa problematización de los conflictos. Es fundamentalmente un teatro de texto, caracterizado por su calidad literaria, que acepta las convenciones teatrales y las explota en su beneficio. En su aspiración de obtener el éxito, actualiza sus

[4] *Vértice* (1937-1946) dirigida por Manuel Halcón, era una revista cultural de tirada nacional creada desde las filas de Falange y dependiente de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. Entre sus colaboradores nos encontramos a Rafael Sánchez Mazas, Agustín de Foxá, Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, Felipe Vivanco, Antonio Tovar, y los dramaturgos Edgar Neville y Tono.

[5] *Jerarquía* (1936-1938) fue editada en Pamplona por el sacerdote Fermín Yzurdiaga, delegado nacional de prensa y propaganda de Falange. En esta revista, de la cual se editaron solamente cuatro números, encontramos diversos colaboradores: Pedro Laín Entralgo, Gonzalo Torrente Ballester, Ángel María Pascual, Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales, Rafael García Serrano, sin olvidar a Eugenio D'Ors.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2009

temáticas y recursos para sorprender al público, pero la resolución del conflicto dramático posee un carácter conciliador que no cuestiona el sistema de valores establecido. Entre los mejores representantes de este tipo de comedias nos encontramos con José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte, Edgar Neville, Tono, Álvaro de la Iglesia, Alfonso Paso, Carlos Llopis, Jaime de Armiñan, J.J. Alónso Millán o Antonio Gala.

Por último, cabe situar en un distinto lugar el teatro de humor cultivado por Enrique Jardiel Poncela. Aunque se mantiene en el plano ideológico dentro del sistema conservador, introduce una renovación formal en cuanto al lenguaje teatral, con una renovación del humorismo y de los recursos escénicos, en una línea que le acerca al futurismo. El continuador más notable fue Miguel Mihura con Tres sombreros de copa. Sin embargo, a pesar de ser de que este autor es considerado uno de los precursores del teatro del absurdo por la crítica española, lo cierto es que se mantiene más cercano al molde de la comedia convencional que a Jardiel Poncela, y, además, no comparte en absoluto con Beckett o Ionesco el profundo cuestionamiento del sistema burgués y la existencia humana.

2. JOAQUÍN CALVO SOTELO EN EL CONTEXTO DE SU ÉPOCA

Joaquín Calvo Sotelo es uno de los autores más interesantes del Teatro de Identificación. Mª José Conde Guerri (1994: 18) sitúa a Joaquín Calvo Sotelo junto a Edgar Neville, Víctor Ruiz Iriarte y José López Rubio como máximos representantes de la "nueva comedia española" de los años cincuenta y sesenta, como también lo hace César Oliva (1989: 105). Joaquín Calvo Sotelo aceptaba esa línea de continuidad, e incluso se declaró su discípulo en su discurso de ingreso en la Academia titulado *El tiempo y su mudanza en el teatro de Benavente* (Calvo Sotelo, 1955). Por su parte, Molero Menglano sitúa el teatro de Joaquín Calvo Sotelo junto a José María Pemán y Juan Ignacio Luca de Tena como autores de teatro tradicional, no sólo por su forma dramática, sino más bien por su posicionamiento ideológico, puesto que los tres autores escriben «desde dentro de la sociedad española en la forma organizada no ya actualmente – [...] – sino desde siempre» (Molero Manglano, 1974: 153). Esta diferente clasificación responde a la oscilación del autor entre los títulos concebidos para la simple diversión y aquellos que son dramas ideológicos o morales.

Entre los círculos de intelectuales y el público no cabía duda de la adhesión de Joaquín Calvo Sotelo al régimen y a los valores tradicionales. En la mente de todos estaba el recuerdo de su hermano José, protomártir del Movimiento Nacional, asesinado pocos días antes del comienzo de la Guerra Civil. Si repasamos su biografía ésta resulta intachable, la propia de un verdadero hombre de orden. Nació en 1905 en A Coruña, en el seno de una familia de abogados. Se licenció en Derecho e ingresó por oposición

en el cuerpo de Abogados del Estado en 1926. Pronto será nombrado Secretario de la Cámara Oficial del Libro, entre 1933 y 1942, y más tarde, del Instituto Nacional del Libro hasta 1943.

Estrenó algunas obras teatrales antes de 1936 – *A la tierra; kilómetros 5.000.000* (1932), *El rebelde* (1934), *El alba sin luz* (1937) – pero, aunque recibió el Premio Piquer de la Real Academia de la Lengua en 1939 por *La vida inmóvil*, no será hasta después de la contienda cuando se consagre como autor teatral de reconocido prestigio. Su etapa dorada comenzará en los años cuarenta y se consolidará a lo largo de los cincuenta con títulos como *La visita que no llamó al timbre* (1950), *Milagro en la Plaza del Progreso* (1953) y, por supuesto, *La muralla* (1954), su obra de mayor éxito. Fue un autor teatral muy querido por el gran público, incluso en 1956 fue declarado por votación popular el mejor autor teatral, según el diario *Informaciones*[6]. En esta época recibirá el premio Jacinto Benavente dos años consecutivos por *La visita que no llamó al timbre* (1950) y *Criminal de guerra* (1951). En 1954 obtendrá el Premio Espinosa Cortina por *La cárcel infinita*. En 1955 recibirá el Premio Nacional de Teatro por *La muralla* y será elegido académico de número de la Real Academia Española. Ya en los años sesenta y setenta le otorgarán el Premio Nacional de Literatura (1968) por *Una noche de lluvia* y el Premio Nacional de Teatro (1971) por *Un millón de rosas*.

Pero el reconocimiento a su labor no fue exclusivamente en el ámbito español sino fue una figura relevante también en el exterior. De hecho, desde que en 1961 fuera elegido presidente de la Sociedad General de Autores de España (SGAE), presidió también la Federeation des Droits de Representation, en 1966 la Confederation International des Societés des Auteurs et Compositeurs y en 1968 fue miembro de la Real Academia Europea de las Artes de París. Viajó por todo el mundo, invitado a impartir charlas y conferencias, lo que le permitió conocer países como Japón, China, la India, Estados Unidos, varios países latinoamericanos como Chile, Argentina, Brasil, Cuba, Panamá y Venezuela, toda la Europa occidental y también Checoslovaquia y Polonia, en una época en la que España vivía completamente aislada del exterior[7] . Fue traducido a varios idiomas, entre ellos el italiano y el alemán. Fue un autor extremadamente fecundo que entregó a los espectadores una

[6] La encuesta se efectúo con un censo de 250.000 votantes. Esta información también fue recogida por el Instituto de la Opinión Pública.

[7] Para conocer más sobre su experiencia en estos viajes Joaquín Calvo Sotelo publicó: *Nueva York en retales* (1947) y *Muerte y resurrección de Alemania* (1950).

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2009

media de una obra al año desde 1943 hasta 1969. Cuando perdió el favor del público y sus obras ya no interesaban a las compañías, se dedicó a los artículos periodísticos y a la televisión con las series de charlas *La bolsa de las palabras* y *La bolsa de los refranes*. Hasta la fecha de su muerte en 1993 sólo estrenó dos obras más *El alfil* en 1971 y *La pasión de amar* ya en 1990, la única obra estrenada en época democrática.

La crítica actual no presta gran interés a los autores de su misma tendencia, a pesar del gran reconocimiento de público y crítica que obtuvieron en su época. El marco referencial, una sociedad cerrada anclada en principios tradicionales, ha desaparecido por completo. A pesar de que parece imposible actualizar sus obras en la actualidad, lo cierto es que las obras de Joaquín Calvo Sotelo poseen un "estilo testimonial o documental" y que constituyen «un buen documento de sociólogos e historiadores» (Molero Manglano, 1974: 156-157). José Monleón comparte la misma idea cuando señala que *La muralla*, al igual que el resto de la producción de Calvo Sotelo, «constituye un importantísimo documento sobre la sociedad española de los años cincuenta, quizá cuando la última guerra civil empezaba a dejar de ser la razón legitimadora de cualquier situación» (Monleón, 1971: 97). El análisis de la obra de un autor como Joaquín Calvo Sotelo nos permite comprender cuál era el mecanismo ideológico y estético que componía el sistema franquista. *La muralla* de Joaquín Calvo Sotelo, estrenada en 1954 en el teatro Lara, encierra muchas de las claves para comprender cómo eran percibidos los problemas más profundos que quebraban el sistema franquista, desde la perspectiva de aquellos que constituían ese mismo sistema. *La muralla*, como veremos, deja ver una fisura en la solidez del régimen puesto que cuestiona parcialmente su legitimidad, al mencionar el robo de una finca durante la Guerra Civil por un militar. No obstante, se trata de una crítica parcial puesto que el final conciliador, como no podía ser de otro modo, aboga por la estabilidad del estatus de los vencedores.

Sin duda, Joaquín Calvo Sotelo disfrutó de un posición privilegiada por encontrarse plenamente integrado en el régimen franquista, lo que ha hecho que la crítica llegue a afirmar que «será a quién más se le permita alzar la voz a ciertas irregularidades del sistema político del momento» (Oliva, 1989: 113). Sin embargo, esta mayor permisividad no le hizo librarse de la censura, en una relación en la que no faltaron las fricciones como señala Berta Muñoz:

> […] hubo de esperar meses e incluso años para que algunos de sus textos se autorizaran: así, La República de Mónaco, presentada a censura en 1951, se autorizó en marzo de 1959; Dinero se presentó en 1960 y se autorizó en noviembre de 1961; tanto La amante, como la adaptación de La visita que no va a tocar al timbre y Don Germán, presentadas en 1964, se autorizaron en 1968, y Una noche de lluvia, presentada en 1967, se autorizó en octubre de 1968. (Muñoz Cáliz, 2005: 61-62)

3. *LA MURALLA*, UN INTENTO DE REDENCIÓN

El estreno de *La muralla* se efectúo el 6 de octubre de 1954 en el teatro Lara de Madrid con Rafael Rivelles en el papel de Jorge. A pesar de la acusación de plagio, la obra alcanzó un éxito rotundo[8] . *La muralla* alcanzó cerca de cinco mil representaciones, fue traducida a varios idiomas, representada en Buenos Aires, Chile, Portugal, Alemania, Filipinas, Brasil, Cuba y Holanda; se han publicado dieciséis ediciones[9] (Pasquariello, 1957: 198), llegó a ser empleada como texto para el aprendizaje del español y fue adaptada al cine en 1958 bajo la dirección de Luís Lucía.

La muralla nos cuenta la decisión de un ex-capitán nacionalista, Jorge, que, tras sufrir un ataque al corazón, toma la determinación de restituir a su verdadero propietario la finca el Tomillar, de la que se había apropiado indebidamente durante la Guerra Civil. Alumbrado por una grave crisis espiritual y religiosa, parece que su decisión es irrevocable, pero su familia, representativa de la sociedad burguesa integrada dentro del franquismo, se opone, urdiendo un plan para impedir la devolución. La obra es la historia de un intento de redención, que impactó profundamente al público que la aplaudió. El autor demuestra dominar a la perfección el esquema aristotélico de la catarsis, con un empleo clásico de los recursos del género dramático, capaces de impresionar a un «espectador cargado de mala conciencia que, participando de esta obra, purgaba o creía purgar sus culpas». (Oliva, 1989: 114)

La muralla posee lo que Oliva describe como "una extraña tonalidad", "un poder crítico inusual" (Oliva, 1989: 114) puesto que menciona los atropellos cometidos por el bando nacional durante la guerra, desmitificando lo que el discurso oficial se esforzaba en ensalzar, la "Cruzada" y sus héroes. *La muralla* es pionera en desterrar el puro adoctrinamiento político y ensalzamiento del régimen. José Monleón señala que la obra «parte del expreso reconocimiento de las contradicciones de una clase social, abocada al permanente conflicto entre su teoría moral y su práctica social, entre la moral de la religión católica y sus privilegios arbitrarios». (Monleón, 1971: 94)

A pesar de todo, lo cierto es que no nos encontramos, ni mucho menos, con una obra de oposición al sistema. Aunque Joaquín Calvo Sotelo aspiraba a crear un verdadero teatro social, estamos de acuerdo con Lázaro Carreter cuando afirma

---

[8] Se acusó al autor por sus similitudes con La confesión (1908) de Joaquín Dicenta, polémica que se zanjó con un dictamen de la SGAE a favor de Joaquín Calvo Sotelo (Pasquariello, 1957). Aurora Dicenta, hija del autor de La confesión, fue la promotora de esta reivindicación, pero como Calvo Sotelo señaló, otra parte de la familia no estaba de acuerdo con esta acusación. Otro de los hermanos, Manuel Dicenta, era Jorge, el protagonista, en el estreno del 23 de diciembre de 1954 realizado en Barcelona en el Teatro de la Comedia.

[9] Para una consulta de las ediciones de La muralla se puede acudir a la bibliografía publicada por Pedro Calvo Sotelo (1981), revisada por Enrique Ruiz-Fornells en su edición de La muralla (Calvo Sotelo J., 1980).

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2009

que es un teatro «denunciante de vicios de la sociedad burguesa» (Lázaro Carreter, 1993: 10), y, ante todo, un ataque a su hipocresía, siguiendo la línea de Jacinto Benavente. Al igual que el maestro, Calvo Sotelo consideraba la hipocresía uno de los grandes males de su tiempo:

> Hay murallas de piedra. Hay otras tan duras como esas, formadas por los fariseísmos, por los egoísmos, por los prejuicios sociales. Mi comedia intenta ser una radiografía del clima, tan de nuestro tiempo, en que estos frutos proliferan como en un caldo cultivo. (Calvo Sotelo, 1954: 39)

La autenticidad de Jorge, su deseo de llevar hasta sus últimas consecuencias los mandamientos del catolicismo, *No robarás*, choca frontalmente con la realidad de una sociedad regida y fundamentada fuera de ese orden. Una acción como la de Jorge, en la que se reconoce la usurpación y la obtención ilícita de la posición social, suscitaría el rechazo absoluto. Como le advierte Matilde, su suegra, los que ahora se dicen sus amigos «no elogiarán tu comportamiento de hoy, sino que te desollarán vivo por tu debilidad de ayer» (p. 63)[10] .

Jorge, antes de su crisis, se autojustificaba pensando que el Tomillar era un botín de guerra tomado al enemigo, y que sustituía la fábrica familiar que había sido destrozada. Gervasio Quiroga, el verdadero propietario de la finca, es el hijo bastardo del padrino de Jorge, contrabandista y en la cárcel por sus delitos, era considerado por Jorge «solapadamente un enemigo» (p. 44). Él consiguió la finca gracias al soborno perpetrado por un notario republicano encarcelado, «cómplice de no sé cuántas monstruosidades cometidas durante el mando rojo» (p. 42), que le ofreció la finca de su padrino para conseguir la libertad. Jorge creía que de esta manera se recuperaba el equilibrio social, quebrado por la guerra, y acusaba veladamente al notario "rojo" de inducirle a cometer el delito.

> JORGE: La fábrica de que vivíamos había sido destruida por completo. Yo pensaba con inquietud: si una bala me quita de en medio, ¿qué será de mi hija? "El Tomillar" me dejaba tranquilo. Además, Gervasio Quiroga era, aunque solapadamente, un enemigo. "El Tomillar" me pareció un botín de guerra (p. 44).

Esta actitud permisiva se altera cuando sufre un ataque al corazón, después de haber recibido la noticia de la detención de Gervasio por sus actividades de contrabando. Jorge siempre le había temido, aunque siguió trabajando en la finca sin nunca saber nada sobre el testamento. Por esa razón, nunca hizo nada por él, para evitar que su benevolencia fuera malinterpretada y suscitara alguna sospecha. Sin embargo, la culpabilidad desata su enfermedad y arrepentimiento.

[10] Se cita el número de páginas siguiendo la edición de Espasa Calpe (Calvo Sotelo, 1985).

La "muralla", su familia y su futuro consuegro, cree que él puede expiar sus pecados tal y como lo hace el resto de la gente, pero no de esa manera «tan antipática, […], tan grandilocuente, tan queriéndonos abrumar con su virtud» (p. 82). Entiende que Gervasio ha de ser recompensado, pero manteniéndole en el lugar que le corresponde. Javier Montes le sugiere algunas alternativas: «¿por qué no le pone una tienda a ese señor, o le pasa una rentita, eh, o le fija un sueldo?… y si eso le parece insuficiente, ¿por qué no hace alguna penitencia espiritual que le deje tranquilo?». (pp. 82-83)

En el ataque de Calvo Sotelo a la sociedad del franquismo, hay dos personajes "típicos" que aparecen especialmente mal parados. Uno de ellos es Matilde, la suegra de Jorge, una mujer que disfruta con la murmuración, y la primera en oponerse a la restitución, porque a pesar de su visible ostentación, posee unos exiguos ingresos propios. Tiene el honor de ser vocal en la Junta de Depuración de Espectáculos y Costumbres, lo que nos permite comprobar la doble moral de sus miembros, en el acercamiento a lo que deben censurar:

> *Amores imperiales.* Es una película escandalosa. Se pasan mil metros besuqueándose. Claro, me he quedado hasta el último. Pero ya podéis imaginar lo que he dicho. Yo, con esas porquerías, soy inflexible. Vamos a hacer una protesta oficial, de padre y muy señor mío (p. 72).

Se dedica a jugar al póker con el dinero que le presta su hija, para intentar ganarse una "rentita". Su catolicismo es bastante tibio y confiesa que cuando la Iglesia «se pone demasiado exigente y nos pide el oro y el moro, yo, la verdad, aunque nos amenace con unas llamitas y con una eternidad un poco incómoda, no acabo de asustarme por completo» (p. 65).

El otro personaje típico de la sociedad franquista, aunque caracterizado según el modelo galdosiano de cacique local, es Javier Montes, el padre del novio de Amalia, la hija de Jorge. Este "ministrable", aunque no posee un cargo oficial en su provincia, es un hombre poderoso que aspira a conseguir uno en la administración central. Dentro de la obra funciona como una voz externa a la familia que encarna la opinión de la oligarquía franquista. Resulta antipático, hipócrita y mundano. Lo que menos desea es verse salpicado por el escándalo que suscitaría la devolución de la finca, por lo que decide la anulación del compromiso de su hijo Juan con la hija de Jorge. Llega a admitir, justificando la acción pasada de Jorge, que «un porcentaje de elasticidad, aun de corrupción si usted quiere, es indispensable en la sociedad» (p. 81). Esta tolerancia ya había sido demostrada por Matilde que afirma: «Si fuésemos husmeando a derecha e izquierda cómo se han formado ciertas fortunas, nos llevaríamos unas sorpresas tremendas». (pp. 61-62)

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2009

Sin embargo, estos comentarios no fueron los que suscitaran la polémica en la Junta de Censura, sino la insinuación de que las decisiones dictadas por Franco se tomaban a la ligera en las sesiones de caza en el Pardo. La compañía titular del teatro Lara presentó la solicitud a censura[11] el 21 de mayo de 1954. El censor Emilio Morales Acevedo no encontró problema alguno. Sin embargo, Francisco Ortiz Muñoz cree que:

> […] en el orden político y sin ser muy suspicaz – dada la sensibilidad actual para la crítica o la broma – pudiera ofrecer inconveniente la alusión que hace al gobernador en la pág. 7 del acto 1º a que ha ido de caza aun cuando no lo suficiente para ser ministrable, y la actitud de este personaje cuando se opone a que su hijo se case con la hija del protagonista si éste persiste en su propósito de restituir la propiedad robada.

Por tal motivo, el jefe de Sección remite a consulta la autorización de la obra al Director General de Cinematografía y teatro, Joaquín Argamasilla, que solicita a Joaquín Calvo Sotelo, en una carta fechada el 26 de junio de 1954, que elimine «el personaje oficial por otro de gran influencia y predicamento social y económico», puesto que si no lo hace así «lamentaría extraordinariamente tener que dictar un fallo prohibitivo». Al mismo tiempo, le pide que rectifique el siguiente pasaje:

> JAVIER: No hay que hacer caso. Lo que sucede, es que he ido a cazar varias veces este invierno y como yo no he sido cazador nunca, pues la gente ha empezado a sacarle punta a mis nuevas aficiones y a suponer… absurdos.
> ALEJANDRO: Madera de Ministro tiene Vd., señor Montes.
> JAVIER: Calle, calle. Aun no he cazado lo bastante para eso.

El autor responde con una carta fechada el 20 de septiembre de 1954. Aceptó la recomendación propuesta y Javier Montes dejó de ser un gobernador. Siguiendo las recomendaciones, sugirió la siguiente versión, que parece suavizar la relación causa-efecto entre el éxito en la caza y la obtención del ministerio:

> JAVIER: Calle, por Dios. Lo que pasa es que la gente es muy maligna y como yo he cazado varias veces este invierno y no he sido cazador nunca, pues se ha imaginado que era porque tenía ambiciones políticas. Absurdo.
> ALEJANDRO: Señor Montes: donde fuego se hace, humo sale.

El 4 de octubre, desde la Dirección General de Cinematografía y Teatro se envió una carta al Ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado, para que ratificara la autorización de la obra. Joaquín Argamasilla pedía que el ministro valorara las implicaciones que este tipo de crítica, puesto que estaba «íntimamente ligado con las aficiones cinegéticas de las altas personalidades que suelen acompañar al Jefe del Estado en este deporte».

---

[11] El expediente de *La muralla* se encuentra en el Archivo General de la Administración, nº de expediente 172-54, CAJA 73/9112 Legajo 172/52, con información desde 1954 hasta1973.

El estreno de la obra el 8 de octubre, confirma la autorización obtenida, aunque no se conserve documentación al respecto. El conflicto se zanjó con una carta del 13 de octubre de 1954 en la que Joaquín Argamasilla felicita a Calvo Sotelo por el éxito de *La muralla*, en un tono conciliador. Sin embargo la versión final publicada en Austral en 1985, el pasaje se publica en una nueva versión, que lejos de mantener el tono cómico, resulta más demoledora. Parece que Joaquín Calvo Sotelo no había zanjado el asunto, y que después de aceptar las rectificaciones propuestas para conseguir la autorización, reformuló la versión final en un ataque más directo a la arbitrariedad del régimen.

> JAVIER: No hay que hacer caso. Lo que sucede es que en estos últimos tiempos he ido de caza algunas veces. La afición a la caza se ha difundido mucho entre las altas esferas de la política y basta que uno cobre media docena de codornices para que se le suponga capaz de hacer una Ley excelente de viviendas protegidas. (*Como si contase una travesur*a). Yo maté cincuenta hace quince días¬… Pero eso no significa que vayan a nombrarme ministro.
> ALEJANDRO: Pues la gente dice que sí.

La narración de este episodio nos muestra la suspicacia del régimen y sus dirigentes, preocupados por su imagen pública, puesta en entredicho por la obra de Calvo Sotelo. Sin embargo, aunque la obra muestre la doble moral sobre la que está asentada la sociedad, *La muralla* es un drama de conciencia individual, donde el tema fundamental no es otro que el arrepentimiento y la salvación del alma[12] . De hecho, esa fue la recepción prioritaria, apuntada por críticos como el jesuita Agustín Arredondo que considera *La muralla* «un estallido que ha hecho estremecerse la verbena» (Arredondo, 1955: 103), por considerarla un eficaz estímulo para los católicos. En este sentido, Marqueríe señaló que la obra recuperaba "las verdades catecismales" (Marqueríe, 1954: 39). La fábula de *La muralla* podría haber sido presentada desde múltiples perspectivas, sin embargo, se privilegia lo moral. El conflicto social aparece atenuado, como algo puramente circunstancial que sirve de contexto para explicar un dilema moral. Por eso, lejos de ser una obra problematizadora, es una obra plenamente anclada en la mentalidad conservadora y defensora de los valores basados en la religión.

A pesar de esa focalización en el plano individual, la resolución del conflicto planteado entrañaba una gran dificultad para Joaquín Calvo Sotelo[13] , consciente de

[12] Al analizar el proceso de conversión del protagonista se apuntó a los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola como fuente de inspiración para el autor (Hornedo, 1955: 297-304).

[13]Enrique Ruiz-Fornells (Calvo Sotelo , 1980) nos relata cuáles son los finales entre los que se debatió Calvo Sotelo antes de encontrar éste. En el primero de ellos Jorge cedía ante la oposición de "la muralla" y no intentaba devolver la finca, aunque recibía a Gervasio Quiroga, no le contaba la verdad. Una vez que Jorge había fallecido, su mujer, Cecilia, decidía restituir lo robado. En una segunda versión, simplemente Jorge moría, sin la intervención posterior de su mujer. También se tanteó la idea de que Jorge devolviera a Gervasio lo robado, pero se descartó, por las obvias implicaciones que esto suponía. Sólo

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2009

la polémica de reconocer los crímenes de la Guerra Civil y su restitución, y, por supuesto de sus consecuencias a nivel moral, religioso y social. En una entrevista a ABC declaraba: «esta es la comedia que me ha costado más horas de atención, más vacilaciones a la hora de encontrar su final adecuado» (Sánchez, 1954: 39). El final que nos propone es conciliador puesto que la muerte de Jorge permite su impunidad y el mantenimiento del equilibrio inicial. Los defensores de este final lo justifican argumentando que del robo sólo es culpable Jorge y que, por lo tanto, su familia no debe ser imputada. Según los principios del catolicismo Jorge conseguirá la salvación de su alma, en un final que Calvo Sotelo recoge de la más arraigada tradición teatral. Nos remite al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla donde se aclara que «un punto de contrición / da a un alma la salvación». La aplicación de este principio, el arrepentimiento *in extremis*, permite la salvación del alma sin repercusiones para su familia, puesto que en el desenlace el delito ya no puede ser descubierto. Se han borrado todas las pruebas en la notaría y el legítimo heredero, Gervasio Quiroga, nunca conocerá cuáles son sus derechos sobre la finca.

Joaquín Calvo Sotelo es un monárquico que acepta el régimen y lo considera un cauce más o menos adecuado, para establecer y perpetuar un sistema ideológico conservador. Por mucho que en *La muralla* se respire cierta atmósfera crítica, lo cierto es que la obra no quiebra el sistema establecido. Era lo que el público que abarrotó las butacas del teatro Lara esperaba recibir. Sin embargo, como hemos señalado, se nos muestra un cierto cuestionamiento que deja ver ciertas contradicciones que deslegitimaban el régimen imperante. Obras como *La muralla* indican el comienzo de una tímida apertura que favoreció la aparición paulatina de un verdadero teatro de oposición. Jorge no consiguió la restitución real, pero dejó sobre la mesa las heridas de la Guerra Civil. El dilema moral que proponía como lo más acorde con los valores cristianos la restitución, cuestionaba cómo se construyó y fundamentó el comienzo de la dictadura franquista, y sobre todo, ponía en entredicho el papel de la oligarquía favorecida por el nuevo régimen.

Por esta razón, creemos que el término Teatro de Identificación responde de una manera más ajustada al tipo de teatro que practican autores como Joaquín Calvo Sotelo. El sistema de la dictadura franquista afectó al proceso de creación no sólo de los autores críticos, sino también aquellos integrados en él, que sin embargo, también intentaban desarrollar una crítica parcial puesto que conocían

unas pocas horas antes del estreno se llegó a este final (Sánchez, 1954: 39) donde se combina a la perfección la necesaria tensión dramática con la resolución "positiva" del conflicto. Resulta un mecanismo perfecto que responde a los mandamientos morales, sociales y políticos establecidos.

la arbitrariedad del sistema. No parece descabellado afirmar que la autocensura impregnó a la amplia mayoría de los autores, que como el resto de la sociedad, cada día encontraban más razones para el escepticismo.

Referencias bibliográficas

ALBA PEINADO, C. (2008), «La censura del teatro republicano de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández», en *Teatro. Revista de estudios escénicos* 22, pp. 119-148.

ARREDONDO, A. (1955), «Impresiones de *La muralla», en Fomento Social* X, pp. 187-193.

BERENGUER, Á. (1996), «El diálogo político del teatro español contemporáneo», en Á. Berenguer, *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 85-95.

____ (2007), «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», en *Teatro*. *Revista de estudios escénicos* 21, pp. 13-29.

CALVO SOTELO, J. (1954), «Autocrítica», en ABC, 6 de octubre de 1954, p. 39.

____ (1955), *El tiempo y su mudanza en el teatro de Benavente. Discurso leído el día 18 de diciembre de 1955, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. D. Joaquín Calvo Sotelo y contestación de Excmo. Sr. D. Gerardo Diego*, Madrid: Real Academia Española.

____ (1980), *La muralla*, (edición de E. Ruiz Fornells) Salamanca: Ediciones Almar.

____ (1985), *La muralla - El inocente*, Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral.

CALVO SOTELO, P. (1981), *Bibliografía de Joaquín Calvo Sotelo*, Madrid: Universidad Complutense.

CONDE GUERRI, M. J. (1994), *Panorama del teatro español: de la posguerra a la transición (1940-1980)*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

CORNEJO IBARES, M. P. (en prensa), «La muralla de Joaquín Calvo Sotelo: fronteras entre vencedores y vencidos», en P. Civil, & F. Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*.

EL DUENDE AZUL (1937), «Teatro Nuevo» en *Vértice* 3, p. 94.

GARCÍA RUIZ, V. (1996), «Los mecanismos de censura teatral en el primer franquismo y Los pájaros ciegos de V. Ruiz Iriarte» en *Gestos* 22, pp. 59-85.

GRACIA, J. (1996), *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

GUERRERO ZAMORA, J. (1966), «El teatro de humor de Joaquín Calvo Sotelo», en R. C. et alii, *El teatro de humor en España*, Madrid: Editora Nacional, pp. 121-132.

HORNEDO, R. M. (1955), «La muralla y el drama católico» en *Razón y fé*, CLI , pp. 297-304.

JIMÉNEZ VERA, A. (1975), «Humor y moralidad en el teatro de J. Calvo Sotelo» en *Revista de Estudios Hispánicos*, LXXVIII, pp. 131-141.

JURADO LATORRE, M. R. (2001), «La censura franquista y el teatro conservador: el caso de Muñoz Seca» en *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 13-14, pp. 237-253.

LÁZARO CARRETER, F. (1993), «Joaquín Calvo Sotelo», en *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo LXXIII, Cuaderno CCLVIII , pp. 7-12.

MARQUERÍE, A. (1954), «Se estrenó en el teatro de Lara "La muralla", de Joaquín Calvo Sotelo», en *ABC*, 7 de octubre de 1954, p. 39.

MOLERO MANGLANO, L. (1974), *Teatro español contemporáneo*, Madrid: Editora Nacional.

MONLEÓN, J. (1971), *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona: Tusquets.

MUÑOZ CÁLIZ, B. (2001), «Jardiel, prohibido por la censura franquista», ADE Teatro 86, pp. 94-98.

____ (2005), *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universtaria Española.

OLIVA, C. (1989), *El teatro desde 1936*, Madrid: Alhambra.

PASQUARIELLO, A. M. (1957), «La muralla. The story of a play and a polemic», en *Kentucky Foreign Language Quarterly*, IV, 4, pp. 193-199.

REIG CRUÑES, J. (2007), *Identificación y alienación. La cultura política en el tardofranquismo*, Valencia: Universitat de Vàlencia.

SÁNCHEZ, A. (1954), «Ensayo accidentado con Joaquín Calvo Sotelo», en ABC, 6 de octubre de 1954, p. 39.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2009

SANMARTÍN PÉREZ, R. (2008), «La reescritura dramática en época franquista. El teatro de Manuel y Antonio» en *Teatro. Revista de Estudios Escénicos* 22, pp. 197-216.

SOTOMAYOR SÁEZ, M. V. (2001), «Incidencia de la censura en el teatro de Carlos Arniches», en M. Cantos Casenave, y A. Romero Ferrer (eds.), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz: Servicio de Publicaiones de la Universidad de Cádiz, pp. 141-151.

SUÁREZ-INCLÁN, J. (2008), «Estrategias léxico-gramaticales de los censores en la manipulación de dos comedias», en *Teatro. Revista de estudios escénicos* 22, pp. 149-165.

TORRENTE BALLESTER, G. (1993), «Razón y ser de la dramática futura» en *Anthropos: Boletín de información y documentación* Extra 39, pp. 129-131.

TORRES NEBRERA, G. (1997), «Moral y poder en el teatro de Joaquín Calvo Sotelo» en *Monteagudo* 3ª época nº3, pp. 59-74.