

***Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano***  
**Nigel Dennis y Emilio Peral Vega (eds.)**  
**Madrid, Fundamentos, 2009**  
**326 páginas**

***Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional***  
**Nigel Dennis y Emilio Peral Vega (eds.)**  
**Madrid, Fundamentos, 2010**  
**224 páginas**

La cultura española gozaba desde finales de los años veinte de una fertilidad creativa extraordinaria —enmarcada dentro de las vanguardias históricas—, hasta el grado de que parte de la crítica cultural ya considera esta época la Edad de Plata, solo superada, al menos en perduración, por el Siglo de Oro, pues fue abruptamente interrumpida por el pronunciamiento militar del 17 de julio de 1936. Como consecuencia de la victoria franquista se produjo un éxodo masivo de artistas e intelectuales de primer nivel, principalmente hacia México (previo paso por Estados Unidos o Puerto Rico), Argentina y Francia, que ha sido bien documentado sobre todo desde el extranjero gracias al hispanismo anglosajón y a los propios exiliados, puesto que la dictadura franquista impuso silencio sobre este siniestro fenómeno dentro del territorio nacional, y la cultura de la Transición, tras el deceso de Franco, no quiso remover las aguas.

Persisten, por tanto, algunas zonas de sombra sobre lo que fue la producción literaria durante la contienda. Por esta razón Nigel Dennis, catedrático de Literatura Española en la Universidad de St. Andrews —fallecido el pasado 16 de abril de 2013— y Emilio Peral Vega, profesor titular en la Universidad Complutense de Madrid, se propusieron hacer un apremiante trabajo de filología y divulgación sobre el teatro que se escribió durante la Guerra Civil Española, tanto desde el bando republicano como desde el insurgente: han rescatado una serie de textos teatrales olvidados en archivos y bibliotecas y los han editado y anotado en dos volúmenes, uno por bando, que además incluyen sendas introducciones de fluida y muy interesante exposición crítica, pues consiguen sumergir al lector menos especializado en un pozo de información sin ningún peligro de ahogo académico. Las obras antologadas en *El bando republicano* las firman César M. Arconada, José Antonio Balbontín, Germán Bleiberg, Clemente Cimorra, Julio Coterillo Llano, Rafael Dieste, Pablo de la Fuente, Pedro Garfias, José Herrera Petere, Santiago Ontañón, Enrique Ortega Arredondo, José Rodríguez Sanjuán y Jacinto Luis Guereña (estos dos al alimón) y Rafael Segovia Ramos y Luis Mussot (también juntos), además de dos textos anónimos más; en *El bando nacional* se recogen obras de Jacinto Miquelarena, Valentín García González, Juan José Pérez Omarzábal, Rafael Duyos, Joaquín Pérez Madrigal, Diego Navarro y Adro Xavier.

Dennis y Peral Vega aclaran que en la mayoría de los casos este teatro está constreñido al contexto histórico en que nació, pues se trata de una dramaturgia con la finalidad de servir como propaganda y aleccionamiento no solo a la

milicia que luchaba en los frentes, sino también a la población militar y civil que aguardaba en retaguardia. Por tanto, su perentoria naturaleza ideológica socavaba el tiempo y la tranquilidad deseables en pos de la afinación estética.

Pero también es cierto, tal y como señalan los editores, que este acuciamiento impuesto por las circunstancias (de ahí el membrete de «teatro de urgencia») podría haber derivado, en el caso del bando republicano y si los sublevados no hubieran ganado la guerra, en una renovación del teatro tanto dramática como en su condición de espectáculo y su inherente relación con el público: un teatro nuevo, necesario, dado el anquilosado aburguesamiento de la cartelera española de los años previos, donde un teatro de vanguardia como el propuesto por García Lorca, por ejemplo, no tenía cabida (recuérdese el tan postergado entendimiento de sus obras más visionarias). Por este motivo,

no hay que subestimar [...] los diversos intentos de resucitar y reorientar, actualizándola, la tradición juglaresca del más antiguo teatro español así como del deseo de crear un teatro del pueblo y no solo para el pueblo, encaminado a forjar, así, un nuevo público para el espectáculo (Dennis y Peral Vega, 2009: 90).

En el epígrafe «Prehistoria de un teatro de guerra» de *El bando republicano* se explica cómo durante la Segunda República los autores más conservadores, con Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández, Eduardo Marquina y José María Pemán a la cabeza, copaban las carteleras con un teatro comercial y de factura ramplona, diseñado para la burguesía más acomodaticia. Algunos intelectuales republicanos, como Ramón J. Sender, Carlota O'Neill, Rafael Alberti, María Teresa León o César Muñoz Arconada, entendieron la necesidad de crear un «teatro proletario» que reflejara el medio obrero, inspirado en lo que se venía haciendo en la Unión Soviética, el agit-prop. Pero esta insuflación ideológica corría el peligro de devaluar la calidad estética de la nueva dramaturgia, por lo que algunos autores, como Max Aub, hicieron especial hincapié en que se conjugara la vanguardia política con la vanguardia estética, no solo por preservar la calidad puramente literaria de este teatro sino por fortalecer su efectividad dramática. De esta carencia estética se libraban *La Barraca*, el grupo de teatro universitario dirigido por García Lorca, y las puestas en escena de Cipriano Rivas Cherif, quienes hacían recreaciones de los clásicos del Siglo de Oro, o las farsas grotescas en «clave titiriteras» de Alberti, Arconada y Sender, todos estos reseñados positivamente por la crítica del momento.

A partir de 1930, la tensión política provocó que los dramaturgos republicanos se concentraran en un teatro supeditado «a la utilidad colectiva, un arte que se afirma[ba] como arma de combate, instrumento de agitación y propaganda, actividad didáctica, apoyo a un programa político determinado» que ofreciera «una respuesta simple, sin ambigüedades o grandes sutilezas, a la prioridad del momento: una explicación clara, un elogio, una denuncia, un aviso, una lección, un entretenimiento» (2009: 34). Sin embargo, esta intensificación del compromiso ideológico acrecentó también el debate acerca de la pertinencia de su valor estético, en el que se enfrascaron, entre otros, Santiago Ontañón, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Rafael Dieste, Miguel Hernández y Manuel Altolaguirre.

vigente durante casi tres décadas más. De los ejemplos mencionados se ve bien que el marco cronológico de los capítulos es bastante subjetivo, pudiendo derivar también de la falta de definición del término *dictadura*. Los autores de los capítulos interpretan este término de diferentes maneras.

En el epígrafe «Un teatro de guerra» se explica cómo las circunstancias bélicas forzaron a los dramaturgos a inventarse un «teatro ambulante» que pudiera montarse y desmontarse rápidamente, cuya escenografía aprovechara con la mayor eficiencia la precariedad de su presupuesto y que se pudiera trasladar a cualquier parte, ya fueran calles, plazas, mercados, guarniciones militares e incluso espacios cercanos al combate (repárese en la sencillez técnica y dramática de 4 batallones de choque). Estas compañías de teatro itinerantes solían proponer espectáculos que ofrecían, además de teatro, conciertos, cine, lecturas poéticas, conferencias, emisiones radiofónicas y distribución de panfletos y semanarios, con lo que al mismo tiempo se conseguía entretener y aleccionar al público.

Este teatro de guerra republicano muchas veces recurre al romancero como técnica dialéctica de poderosa efectividad dramática, de manera que «se borra la línea que convencionalmente separa a los actores del público, creando la sensación [...] de que todos, tanto los que hablan como los que escuchan, pertenecen a la misma comunidad» (2009: 72). También se hace uso del guiñol y de las máscaras, formas tradicionales del teatro popular que permiten la distorsión grotesca de los personajes que se quiere caricaturizar y deshumanizar; o se acentúan dramáticamente los estereotipos propios de la guerra, como el héroe, el saboteador, el moro mercenario y el enemigo asesino y cruel en su avaricia.

Dennis y Peral Vega reconocen las carencias estéticas de este teatro revolucionario, pero el lector encontrará en él un testimonio histórico de altísimo valor porque lo sumergirá, gracias a una ambientación vívidamente reflejada por estos dramas, en una época traumática de la historia española. El lector, si bien no tarda en atisbar la frontalidad ideológica de las obras editadas en este volumen □ salvo excepciones como *La conquista de Madrid* de Arconada y *Marionetas en batalla* (para un guiñol antifascista). El moro leal de Dieste, pequeñas joyas por su competencia dramática□, también se sorprende al verse de repente inmerso en la gravísima tensión que se vivía durante la guerra. Y no solo porque se narren tragedias acaecidas en los frentes, crueles por naturaleza, metáforas de muerte, sino porque este teatro de urgencia se dirigía a los soldados pero también a la retaguardia, terreno fértil para la desmoralización y la pesadumbre.

Este mismo efecto ocurre con la lectura de las obras recogidas en *El bando nacional*. No obstante, se trata de una producción teatral mucho menor en número y en calidad que la republicana, debido a que su pulso dramático dormía en la comodidad del éxito de taquilla y reaccionó tarde ante la necesidad de divulgar un discurso ideológico entre la población,

a pesar de los esfuerzos llevados a cabo por la Delegación de Prensa y Propaganda del Estado (en Salamanca), la Delegación de Prensa y Propaganda de Falange (en Pamplona) y más tarde el organismo conjunto Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de Falange y de las JONS (Dennis y Peral Vega, 2010: 25).

Si el teatro republicano participó de las vanguardias para elaborar una dramaturgia ad hoc a las circunstancias, el teatro reaccionario recurrió en la mayoría de los casos a rescatar autos sacramentales, obras clásicas del Siglo de Oro y espectáculos populares como zarzuelas, pasodobles, canciones militares, himnos, flamenco y jotas. Ha de tenerse en cuenta a este respecto la esencia ideológica del movimiento nacional, que consistía en la recreación del imperialismo de los Reyes Católicos, concebida por el franquismo como una edad dorada de panhispanidad colonialista y católica. Por tanto, se puede considerar que el teatro republicano miraba hacia el futuro, intentaba participar de la vanguardia, mientras que el teatro golpista echaba la vista atrás, hacia el pasado, para recuperar el espíritu militar y pontificio de las cruzadas.

La Tarumba fue el grupo teatral más importante de los nacionales. Estaba constituido por los falangistas Manuel Augusto García Viñolas, Manuel de la Corte, José Caballero y, de forma esporádica, José Romero Escassi, y fue concebido como un adversario de La Barraca de García Lorca. Su propuesta dramática consistió en la «recuperación devota de los clásicos españoles». Montó con maestría los entremeses cervantinos *El retablo de las maravillas* y *Los dos habladores*, por ejemplo, y obras falangistas de aire populista y tradicional como los romances patrióticos de Rafael Duyos.

Dionisio Ridruejo y Manuel Machado contribuyeron a que la causa reaccionaria tuviera en el teatro una forma estética de difusión propagandística. Ridruejo, a la sazón Director General de Propaganda, encargó con éxito la representación del auto sacramental *El hospital de los locos* de José de Valdivieso en la catedral de Segovia para celebrar la fiesta del Corpus Christi. Machado publicó una serie de artículos en el periódico *ABC Sevilla* en los que afirma con «grandilocuente retórica triunfalista» que este tipo de teatro litúrgico de los golpistas suponía un «nuevo renacimiento español», celebra el «universalismo católico» y el oportunismo ideológico de los autos sacramentales y pone como ejemplo la representación de *El hospital de los locos* auspiciada por Ridruejo. Sin embargo, Dennis y Peral Vega desvelan que el poeta y dramaturgo modernista «era consciente de la ausencia de iniciativas dramáticas en el bando nacional».

Los principales dramaturgos afines a la sublevación franquista participaron en la causa. Eduardo Marquina aportó «los ideales nostálgicos y anacrónicos de sus dramas poéticos». José María Pemán estrenó dos obras: *Almoneda*, de temática racista, en 1937 y *De ellos es el mundo*, enaltecimiento del pasado imperial de los Reyes Católicos, en 1938. Gonzalo Torrente Ballester fue «galardonado en 1938 con el premio para autos sacramentales modernos, gracias a su obra *El casamiento engañoso*». En *La vida inmóvil*, de 1939, Joaquín Calvo Sotelo subraya «los valores que los nacionales abanderaban como propios: devoción a la familia,

convicciones religiosas y [...] lealtad a la causa común» (2010: 37). Eduardo Luis Ubreva escribió en 1936 el monólogo

De la misma Cava con la intención de denostar la falta de respeto hacia los símbolos religiosos por parte de los republicanos. Un poco después, en 1938, Miguel Herrero García firmó Trilogía de Navidad, en la que establece la analogía entre «el magnicidio de Herodes y el desarrollado por los rojos, también asesinos de inocentes cuya única culpa ha sido creer en Dios como idea estructuradora de España» (2010: 39). Dennis y Peral Vega destacan la mayor calidad expresiva de A Madrid 682. Escenas de guerra y amor de Juan Ignacio Luca de Tena, de 1938, subtitulada por el propio autor como «guión de película» pero de clara factura dramática. La obra relata el caos social y político de la Segunda República y el heroico avance franquista durante la contienda bélica, pues su título numérico, tal y como se explica al principio de la pieza,

es la distancia en kilómetros que separa a Madrid de Cádiz, donde el 10 de agosto de 1936 desembarcó un poderoso ejército que pudo cruzar el Estrecho para salvar a España gracias a la inteligencia, al tesón y al valor de un Hombre (2010: 40).

Por último, Mariano Tomás estrenó Garcilaso de la Vega en 1939 en tanto «recreación arqueológica [...] de la España imperial del siglo XVI».

Esta última nómina de autores son reseñados en el epígrafe «Otras manifestaciones teatrales» de El bando nacional pero sus obras no han sido reproducidas en este volumen porque ya cuentan con sendos estados críticos. En cambio, Dennis y Peral Vega han preferido rescatar textos olvidados que requerían un exhaustivo y laborioso trabajo de archivo y, por consiguiente, de edición, amén de la profusa hemerografía que citan a lo largo de la introducción: un auto sacramental de Navarro, un romance de Duyos, un diálogo de Miquelarena, un monólogo de García González, tres Evocaciones patrióticas de Pérez Omarzábal, un melodrama de Adro Xavier y un par de ejemplos de radioteatro (un subgénero de gran popularidad en la época y eficaz poder propagandístico) de Pérez Madrigal.

Este trabajo editorial repartido en dos volúmenes, profusamente analizado en sendas introducciones críticas, además de suponer un necesario rescate de una producción teatral que estaba fuera del alcance del público y que contiene un valor historiográfico incuestionable, nos recuerda con viveza y expresividad dramáticas la tragedia que supuso la Guerra Civil Española. Además, hoy el lector puede disfrutar de la inédita La conquista de Madrid de César M. Arconada, una pieza rica en matices escenográficos y actorales y de inteligentísima construcción dramática que destaca como la obra de mejor hechura estética dentro de este «teatro de urgencia».