



“LA MURALLA” DE JOAQUÍN CALVO-SOTELO: APROXIMACIÓN A UNA OBRA DE TEATRO REFORMISTA

"THE WALL" BY JOAQUIN CALVO-SOTELO: APPROACH TO REFORMIST THEATER

Khaled M. Abbas

Facultad de Lenguas y Traducción, Universidad Rey Saúd, Riad, Arabia Saudí

REUMEN: Este estudio pretende enfocar la luz sobre *La muralla*, 1954, de Joaquín Calvo Sotelo. Fue representada en más de cinco mil ocasiones y traducida a varios idiomas. Con ella, el autor alcanzó el mayor éxito de su carrera de escritor. *La muralla*, drama justo y medido, es definida por su creador como «radiografía de la sociedad». Hay que resaltar la valentía del autor al plantear, en los años cincuenta, la corrupción de los vencedores. La obra es además una sátira de las conductas inmorales de los personajes que rodean al protagonista, pues plantea el enfrentamiento entre los deseos más nobles de un hombre arrepentido que quiere restituir lo que ha robado y la muralla levantada a su alrededor. En ella, el autor llama a la reconciliación entre los bandos que forman el pueblo español y olvidar lo que pasó durante y tras la contienda civil. Además, la pieza está impregnada en verdaderos valores morales que triunfan sobre los intereses de la sociedad. En definitiva *La muralla* es un drama de conciencia, fue escrito con gran habilidad técnica y con diversos rasgos de humor que suavizan la amargura del argumento.

Palabras clave: teatro español, posguerra, crítica, *La muralla*, Joaquín Calvo Sotelo.

ABSTRACT: This study aims to focus the light on *The Wall*, 1954 by Joaquín Calvo Sotelo. It was performed more than five thousand times and translated into several languages. With it, the author reached the biggest hit of his career as a writer. *The Wall*, measured and right drama, is defined by its creator as a "ray of society." Note is the author's courage in raising, in the fifties, the corruption of the victors. The book is also a satire of the immoral behaviour of the characters surrounding the protagonist, because it raises the clash between the desires of a more noble penitent man who wants to return what he stole and the wall built around it. In this drama, the author called for reconciliation between the sides that make up the Spanish people and to forget what happened during and after the civil strife. In addition, the piece is immersed in real moral values that triumph over the interests of society. The wall is definitely a drama of conscience, written with great technical ability and with various features of humor that softened the bitterness of the argument.

Key words: Spanish drama, war, criticism, *The Wall*, Joaquín Calvo Sotelo.

Abbas, K. M. (2009). 'La Muralla' de Joaquín Calvo Sotelo: aproximación a una obra de teatro reformista. *Espiral. Cuadernos del Profesorado* [en línea], 2(4), 4-25. Disponible en: <http://www.cepcuevasolula.es/espiral>.

Fecha de recepción: 08/05/2008
Fecha de aceptación: 23/01/2009

Enviar correspondencia a:
rimkhaled2001@yahoo.com



1.- INTRODUCCIÓN.

En 1939 finalizó la Guerra Civil Española, y aunque la paz se había impuesto, la sociedad española se hallaba postrada y la Nación agotada; en este contexto, no es extraño, pues, que la vida intelectual y artística se viera terriblemente afectada.

La pavorosa situación no escapaba a la percepción de algunos autores teatrales, los cuales preconizaron sin ambages la reconciliación nacional. Dicha tendencia (o más propiamente reivindicación) es una de las peculiaridades más perceptibles del teatro español de posguerra. Aún así, la crítica teatral española posterior al periodo franquista ha optado por ignorar esta tendencia y por tachar de acomodaticios y convencionales a los autores de la época, sin apelar a otro criterio que no sea su propia ideología y el grado de acatamiento que los diversos autores mostraron hacia el régimen político triunfante en 1939.

Joaquín Calvo Sotelo, uno de los dramaturgos que aceptó el nuevo sistema político, se destaca en este sentido como uno de los autores más criticados, en su calidad, además, de firme y fiel defensor de la moral cristiana. Se le tacha con frecuencia de convencional, de autor rutinario al estilo benaventino, de buscar con demasiada ansiedad el aplauso de la burguesía, etc. Con él, como con otros tantos autores, la crítica izquierdista ha sido al menos tan injusta como dura y excesivamente categórica. Basta para desmentir tan dudosos planteamientos una lectura detenida de "La muralla" (1954), una de sus obras teatrales, que descolla por méritos propios entre la extensa producción teatral española del siglo XX.

Utilizando como base de partida la mencionada obra, hemos realizado a la par un análisis del teatro español de posguerra y del resto de la obra de ese autor. Nuestra interpretación de "La muralla", se centra en el mensaje reformista que dicho texto preconiza abiertamente:

olvidar lo peor del pasado, apostar por un futuro común y apertura incondicional, además de abrir los brazos al otro. En definitiva, una reconciliación entre todos los españoles, vencedores y vencidos.

2.- EL TEATRO ESPAÑOL EN LA POSGUERRA.

Los españoles accedían pues a una producción teatral muy limitada. Docenas de obras se prohibían en su totalidad y cientos de ellas eran mutiladas rigurosamente. Aquel autor que osara expresar su punto de vista en plena libertad, probablemente padecería un periodo de exilio.

En 1939, tanto la novela como la lírica iniciaron su renovación, buscando nuevos temas y diferentes cauces de expresión. En cambio, el teatro, sobre todo durante los diez años posteriores a la Guerra Civil Española (1936 – 1939), padeció una profunda postración, caracterizada por su talante reiterativo, a excepción de determinados estrenos de Jardiel Poncela⁽¹⁾. De hecho, la producción dramática española del mencionado periodo se vio amordazada por la censura oficial y condenada a la inactividad por una acuciante pobreza de medios; de hecho, a lo largo del régimen franquista se agravaron las dificultades y los problemas que desde principios del siglo XX arrastraba el teatro como espectáculo de masas. Y al acabar la guerra se unieron las dificultades económicas, la hostilidad que se profesaban vencedores y vencidos y un asfixiante ambiente de censura social⁽²⁾. Posteriormente, el teatro pasó a depender del Ministerio de Información y Turismo -creado en 1951-, así como de las diversas Juntas de Censura de Obras Teatrales.

Aún trabada por los rigurosos controles que sufría, la palabra escrita siguió constituyendo una posibilidad excepcional de libre expresión, cuyo potencial revolucionario era perfectamente percibido por los propagandistas y valedores del régimen político en vigor: «[...] **el teatro recibe siempre las más destructoras descargas de los controles del Estado**», asegura con razón el crítico Adolfo Prego⁽³⁾.

Así pues, los dramaturgos de la posguerra se enfrentaron a una férrea censura que hacía difícil, si no imposible, ofrecer una visión crítica de la realidad; sin embargo, no pocos escritores perseguían:

«[...] el objetivo de elaborar textos dramáticos exigentes en los que continúan desarrollando las posibilidades de expresión dramáticas respectivamente dominantes y en los que –con ayuda de su propio discurso dramático– ponen en escena y problematizan situaciones de carácter



humano universal o de trasfondo social»⁽⁴⁾.

El teatro, sobre todo en los años inmediatos al conflicto, ofrecía obras que no se correspondían con la realidad y que respondían a una clara voluntad de “*escapismo*”. En puridad, tan sólo escapan parcialmente a esta tentación las sendas producciones de Adolfo Torrado, (cuya producción dramática es conocida como “*Torradismo*”), José María Pemán y Joaquín Calvo Sotelo, quienes satisfacían las necesidades de una burguesía traumatizada, sin que por ello dejaran de escribir esporádicamente “*teatro de tesis*” como por ejemplo “*La Muralla*”.

José María de Quinto, uno de los críticos destacados de la época, calificó así el teatro de posguerra:

«En realidad eran los tiempos del melodrama, del juguete cómico, de la comedia montada en el vacío, de los espectáculos flamencos o folklóricos y de las revistas musicales. Su primordial característica residía en la falta de todo sentido crítico. Se entronizaba oficialmente la tragedia y el optimismo»⁽⁵⁾.

Durante varios años la escena española se siguió nutriendo con producciones de Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Carlos Arniches, Jardiel Poncela y algunos otros autores de menor categoría, aunque de cierto renombre, como los ya mencionados Torrado y Leandro Navarro. Hubo que esperar cerca de un decenio para que despuntasen nuevos valores.

En la etapa posterior a la lucha desaparecieron paulatinamente el teatro poético, el teatro lírico y el musical. En cambio, el teatro costumbrista, en sus múltiples formas, se mantuvo con pujante vitalidad, aunque sin aportaciones originales, y siguieron surgiendo algunos autores de gran peso específico, respetados unánimemente por la crítica contemporánea, como por ejemplo Joaquín Calvo Sotelo, Buero Vallejo, Ruiz de la Fuente, López Rubio, Alfonso Sastre, Edgar Neville, Ruiz Iriarte y Alfonso Paso.

En 1949, el estreno de “*Historia de una escalera*”, -de Buero Vallejo-, inició una nueva etapa, caracterizada principalmente por las innovaciones formales y por un caudal de nuevas obras cargadas de valor. La existencia de ese fenómeno, sin embargo, es rechazada por una considerable parte de la crítica, que alega que no

existe relación alguna entre un mayor número de estrenos y el incremento de la calidad textual. El teatro, además, es un espectáculo minoritario, adaptado fielmente a su público, que condiciona las características del mismo. «*El teatro* –escribía con acierto Unamuno– *es algo colectivo, es donde el público interviene más y el poeta menos*»⁽⁶⁾.

En el teatro de posguerra se percibe un evidente retroceso del llamado “*realismo burgués*”, por entonces predominante: el componente dramático cede paulatinamente su puesto a la expresión poética. En consonancia con este proceso, durante varios lustros los dramaturgos españoles optaron por expresarse con una poesía más bien prosaica, de tal modo que el realismo imaginativo se convierte en uno de sus componentes fundamentales. Sin embargo, esta revitalización poética del arte dramático –detectable por igual tanto en la creación de los autores consagrados (Edgar Neville, Víctor Ruiz de Iriarte, López Rubio, etc.) como en la de los autores noveles (Jaime de Armiñán, Alonso Millán, Jaime Salom y otros)– no supone, en absoluto, que sea preciso apartarse de la realidad española del momento. En realidad, han dado pasos positivos hacia la renovación del teatro, sobre todo el cómico, ahondando en un proceso iniciado por Jardiel Poncela, quien superó las innovaciones grotescas de Arniches y las aberrantes de Muñoz Seca. Hay quien cree que esta tendencia se empleó conscientemente para burlar la censura y obtener una libertad de expresión inalcanzable por otros medios. Ahora bien, a finales de los años 50 del pasado siglo, y con mayor claridad en la década de los sesenta de la misma centuria, cuando el llamado “*teatro social*” había alcanzado el favor del público español, las tendencias se habían invertido y la protesta social comenzó a encauzarse con mayor coherencia y solidez, los autores adheridos a esa tendencia fueron tachados de «*evasionistas*».

Estas acusaciones, si bien no carecen por completo de razón, (pues, ciertamente, el “*dramaturgo evasivo*” no afronta nunca la realidad, sino que la enmascara, la disfraza y evita hablar de ella, alardeando continuamente de «*deshumanizar el arte*»), en cambio han generado una desigual apreciación de su obra de conjunto: así, por ejemplo, algunos críticos defendieron a estos autores arguyendo su doble derecho a la libertad intelectual y a la búsqueda de un camino de expresión en completa libertad, y otros, -en general afectados de una notable



beligerancia política y en su totalidad defensores del llamado “*teatro comprometido*”, les tacharon de frívolos, vanidosos y burgueses.

En puridad, ese teatro, imbuido de una nueva atmósfera de poesía, no se alejó de la temática social y humana, sino que trató de expresarse por otros cauces que no fueran los habituales de la mera proclama, tan ayuna, en general, de calidad estética. En definitiva, trataron de fundir «*poesía*» y «*realidad*».

Cabe resaltar también el notable incremento de las obras extranjeras traducidas y adaptadas en el teatro español de la posguerra. Sorprende constatar que las más osadas obras extranjeras se representasen en los teatros madrileños después de haber padecido durante años serias restricciones en la escena nacional. En el fondo, su temática no era muy diferente de la española, y el genio nacional añadió algunos componentes muy osados durante los años sesenta (el divorcio, las más grotescas apostillas al adulterio, los matrimonios cruzados, etc.).

Sin embargo, durante las dos décadas posteriores a la Guerra Civil predominaron en los teatros españoles las piezas de tesis, la farsa y el teatro costumbrista, aunque a su lado fue adquiriendo vigor un teatro muy innovador que en nada tenía porque envidiar al resto de la producción europea occidental, el cual muestra una considerable ebullición de tendencias y directrices.

Los años cincuenta representan la edad de oro del llamado “*teatro español de posguerra*”. Los escritores de ese periodo adoptan una postura muy diferente ante la realidad: u optan por un dramatismo descarnado, brutal y sin fisuras, casi deshumanizado, o por hacer gala de una ironía terriblemente sarcástica, aunque suavemente expresada. Por tanto, en nuestra opinión, no se ajustan a la realidad las acusaciones de la crítica contemporánea, pues en modo alguno es lícito tacharles de “*convencionales*”.

Algunos de ellos escribieron un teatro oscuro, tortuoso y atormentado, cuyas obsesiones van más allá de lo religioso o anímico, oscilando entre su particular visión de lo contemporáneo y un desgarrador proceso espiritual. Estos escritores anhelaban sin duda incorporar al teatro los temas trascendentales de su tiempo, pero otros, en cambio, compusieron sus dramas buscando el esperpento, la caricatura más accesible para un espectador vivaz y brusco, tan capaz de demostrar una adhesión permanente

como de rechazar sistemáticamente a aquéllos autores con quienes no concordaba. Éstos últimos, al contrario de aquellos, sí lograron estrenar sus obras y gozaron de una popularidad indudable, aunque al cabo les acusase reiteradamente tanto de asumir sin vacilación las convenciones sociales como de carecer de compromiso.

A diez años pasados de la finalización de la brutal Guerra Civil, apareció *Historia de una escalera*, una obra que abanderó con claridad el resurgimiento de la dramaturgia teatral española. Y aunque no era en absoluto un texto cuya estructura resultase convencional, sin embargo fue excepcionalmente acogido por el público, ya fuera a causa de su indudable calidad, ya a causa del favorable contexto social. Quizá la clave de su éxito radique en que el espectador español de aquella década se sentía cercano a cuanto veía en esa representación, si no implicado en ella.

Este texto de Buero Vallejo es uno de los más excepcionales frutos de este resurgimiento, al cual siguieron otros estrenos fundamentales, como por ejemplo “*Celos del aire*” (1950), de José López Rubio, “*El baile*” (1952), de Edgar Neville, “*Tres sombreros de copa*”⁽⁷⁾ (1952), de Miguel Mihura, “*Escuadra hacia la muerte*” (1953), de Alfonso Sastre, “*La muralla*” (1954), de Joaquín Calvo Sotelo, “*El Tintero*” (1961), de Carlos Muñiz, “*La camisa*” (1962), de Lauro Olmo, etc.

Es preciso reconocer que este fenómeno inconformista e innovador se desencadena a partir de los años cincuenta: en realidad, es fruto de las nuevas generaciones que quieren abrirse paso declarando material de derribo a las figuras e ídolos de las décadas anteriores, en particular a Benavente, su “*bestia negra*” por definición; ahora bien, muchos de sus jóvenes detractores emplearían sus recursos al cabo de los años. Por esa razón, algunos críticos calificaron a sus obras de «*neobenaventinas*».

Desde los años 50 del pasado siglo, Madrid y Barcelona encabezaron este movimiento de renovación del teatro español, felizmente acompañado por el surgimiento de nuevos grupos y compañías ávidas de representar obras supuestamente trascendentes⁽⁸⁾. En este favorable contexto surgieron pues algunas iniciativas de interés, como el llamado «*Teatro de Agitación Social*» (1950), -que fundó Alfonso Sastre junto a otros entusiásticos compañeros-, el «*Teatro Popular Universitario*» (1953), de Pérez Puig o



el «*Teatro Nacional de Cámara y Ensayo*» (1954). Los Colegios Mayores y las Facultades fomentaron la proliferación de coloquios, charlas y todo tipo de actos culturales, y algunos muchachos abandonaron sus carreras para consagrarse a la creación teatral, cosechando a la postre un éxito desigual en la escena de habla española. En definitiva, con mucho brío y muy pocos medios, esta tendencia superó todas las barreras que se oponían a su avance, logrando imponerse junto a los autores más comerciales y que gozaban de un predicamento cierto en la escena de su época (como por ejemplo Pemán, Calvo Sotelo, Luca de Tena, etc.).

Las salas de teatro, sin embargo, se trocaron, como era de suponer, en el filtro natural de esa nueva generación, de la cual se distinguieron, al cabo, autores como Paso, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte, Mihura, Casona, Buero Vallejo, Alonso Millán, quienes impusieron su magisterio durante dos décadas. Otros autores, como José María Pemán, Jaime de Armiñán, Jaime Salom y E. Romero gozaron de un favor considerablemente menor que los autores anteriores. Todos cosecharon algún que otro estreno exitoso, pero el resto de su producción, en el mejor de los casos, apenas superó las cien representaciones.

Por último, existe un teatro con un perfil marcadamente diferente y de franca aceptación popular, representado por Jorge Llopis, Antonio Lara «Tono» y Juan Ignacio Luca de Tena, cuyos éxitos, no obstante, apenas superaron el centenar de representaciones. Al fin y al cabo, los teatros se debían a su público, integrado mayoritariamente por una burguesía fielmente seguidora de determinados actores y de una ideología bastante neta.

Así pues, no es de extrañar la escasa acogida que obtuvieron autores como Sastre, Gómez Arcos, Muñiz, Rodríguez Méndez o Gala. En una encuesta realizada por Miguel Mihura se afirmaba lo siguiente:

«En el teatro hay solamente una orientación que pueda seguirse: estrenar comedias que gusten, representadas por actores que gusten»⁽⁹⁾.

Después de esta breve presentación sobre la evolución del teatro español durante dos décadas⁽¹⁰⁾, pasemos pues a analizar la obra de Calvo Sotelo, basándonos en una de sus obras capitales, «*La muralla*».

3.- SU OBRA, CARACTERÍSTICAS Y CLASIFICACIÓN.

Características.

El teatro de Calvo Sotelo ha despertado mucho interés en más de un crítico e hispanista extranjero (Klein, Redher, Jiménez-Vera), debido a su ambición ideológica; desgraciadamente, no hemos podido disponer de todos esos trabajos, sino tan sólo de un estudio preparado por Jiménez-Vera, titulado: «*El comportamiento político-moral en cuatro dramas de Joaquín Calvo Sotelo*⁽¹¹⁾»

Antes de clasificar su obra teatral sería oportuno, a nuestro juicio, dar una idea general de las características de su extensa producción, pues este autor fue un habitual de las tablas durante más de medio siglo y escribió cerca de cincuenta obras teatrales. No es que fuera especialmente prolífico, sino que comenzó su carrera de dramaturgo a una edad muy tierna, pues a los 14 años realizó su primer ensayo teatral, *In fraganti*, que ofrece una idea muy clara de su decidida y temprana vocación.

Entre sus obras inmediatamente anteriores a la posguerra española destacan seis textos:

1932: *A la tierra, kilómetros 500,000*, (comedia en tres actos).

1934: *El rebelde*.

1936: *Alba sin luz*.

1939: *La vida inmóvil*.

1939: *Lo imposible* (en colaboración con Miguel Mihura).

A partir de 1940 estrenó una pieza anual y en 1943 su obra *Cuando llegue la noche* le otorgó una sólida fama. Esta obra es una clara muestra de teatro bien hecho, aunque de argumento convencional. Bajo su aire de farsa ligera e intrascendente, alienta un fondo profundamente cristiano y humanístico, una característica que se desarrollará ampliamente en piezas posteriores. Aunque en la obra existe un doble drama, -el de la ceguera y la muerte- su autor no cayó en la tentación de lo melodramático ni del histrionismo.

Ruiz Ramón reúne los cuatro puntos de vista más autorizados que se han creado en torno a la producción dramática de J. C. Sotelo. Por su importancia sería conveniente reproducirlos en este estudio⁽¹²⁾:



1. El primero de ellos corresponde a Ignacio Soldevila, quien describe así a nuestro autor y su teatro:

«Proteico en sus intentos, desacertado o desorientado las más de las veces, el escritor Joaquín Calvo Sotelo ocupa un puesto aparte en el teatro español, y aunque no hubiera estrenado otra cosa, el éxito sensacional de su pieza La muralla bastaría para que su nombre no quedase en el olvido. Esta pieza de tesis moral más que social servirá siempre para indicar cuál era el atrevimiento máximo que un autor de teatro podía permitirse entre 1940 y 1960 en España, por lo que a realismo se refiere.»

2. Alfredo Marquerie se opone a los argumentos de Ignacio Soldevila, aunque no ignora los vaivenes del autor coruñés:

«Desde sus primeras obras, El rebelde, por ejemplo, Joaquín Calvo Sotelo tuvo la ambición de conseguir triunfos duraderos e importantes y no éxitos fáciles. Ha tocado los temas político-sociales, ha desarrollado ciclos vitales o familiares con cierto fondo histórico, ha inventado tipos de traza burlesca inolvidables y ha dejado siempre en sus obras la huella del estilo de buen escritor que está atento a lo que sucede al otro lado de las fronteras y que tiene ingenio, fantasía y una cultura literaria y viajera que da a su labor categoría excepcional. Como en toda producción extensa, hay en las creaciones teatrales de Calvo Sotelo altibajos innegables, vacilaciones y tanteos, dudas entre la línea dramática o la cómica que a veces le perjudicaron.»

3. Por su parte, Rubina E. Henry y Enrique Ruiz Fornells sintetizan así su teatro:

«Entre los dramaturgos españoles, Joaquín Calvo Sotelo es el que con mayor éxito ha adaptado al teatro los problemas de la sociedad del siglo XX. Trata sus temas con originalidad y sigue hábilmente la vía media entre las dos corrientes principales del teatro español desde 1900: tradicionalismo y modernismo.»

4. El último juicio es de Pérez Minik, quien señala que hay en su dramaturgia un influjo de

Benavente⁽¹³⁾ y una proclividad a lo periodístico:

«...Sabe aunar la herencia benaventina con las formas del periodismo de ocasión moderno.»

Este último rasgo, el de su proclividad a lo periodístico, lo ha señalado más de un crítico.

Se denota también en su teatro una tendencia didáctica, muy característica, que da cohesión a toda su obra. Arturo Jiménez-Vera resalta este fenómeno diciendo:

«A través de todas sus dramas percibimos por parte del autor una preocupación por enseñarnos ante determinadas situaciones un modo de conducta moral, ya sea dentro de la familia, en la sociedad frente al gobierno o ante la religión»⁽¹⁴⁾.

Enrique Ruiz Fornells ve en la variedad temática de su teatro la característica principal de su producción dramática:

«Es objeto de su atención cualquier momento de la vida observada en su propia medida. Su profundo conocimiento de los problemas del mundo actual le han llevado a tratar los más distintos asuntos de la vida misma»⁽¹⁵⁾.

Alfredo Marquerie comparte con él la misma idea cuando dice:

«El autor había acertado a decir en el escenario lo que estaba en el ánimo público»⁽¹⁶⁾.

En el mismo estudio, este último crítico había resumido así las características generales de Calvo Sotelo:

«Ha tocado los temas político-sociales, ha desarrollado ciclos vitales o familiares con cierto fondo histórico, ha inventado tipos de traza burlesca inolvidable y ha dejado siempre en sus obras la huella del estilo de un buen escritor que está atento a lo que sucede al otro lado de las fronteras y que tiene ingenio, fantasía, y una cultura literaria y viajera que da a su labor categoría excepcional»⁽¹⁷⁾.

Calvo Sotelo aspiraba a escribir una obra maestra, capaz de consagrarle en el olimpo de las letras. Toda su obra está pues inspirada por ese anhelo, el cual casi satisfizo en algunas piezas.



En consecuencia, es un autor muy exigente consigo mismo, siempre dispuesto a la auto corrección, hasta llegar a límites aceptables de perfección. Basta leer la «Introducción» de *La muralla* para saber cuánto tiempo empleó en preparar un desenlace lógico y convincente de la misma. Su ambición explica, a nuestro juicio, el triunfo que han logrado ésta y otras muchas otras de sus obras, cuyos planteamientos han suscitado ciertas polémicas e interés en los críticos más avisados, como Alfredo Marquerie:

«Y todo eso no se habría logrado si en el autor no hubiera existido previamente la ambición, largamente mantenida y sostenida, de alcanzar el triunfo a través de muchas cuartillas escritas y rotas y vueltas a escribir, de muchas comedias estrenadas con la ilusión de que se hicieran centenarias en los carteles...»⁽¹⁸⁾.

Su teatro desea reformar la sociedad franquista española; esta aspiración es meridianamente clara en los siguientes títulos: *La herencia*, *La muralla* y *El proceso del Arzobispo Carranza*.

Tres son los temas-eje de su teatro:

- Un marcado anticomunismo.
- La Guerra Civil Española.
- Una profunda inquietud moral y religiosa.

En su conjunto, son temas ambiciosos, a los cuales añade otras obsesiones menores como el amor o la desigualdad de derechos.

En su conjunto, tiende a tratar idealizadamente esas cuestiones, que no abandona en ningún momento a lo largo de su dilatada obra. Su actitud anticomunista le llevó a predecir la caída del comunismo, porque –según él– ¿cómo puede subsistir un mundo que no cree en Dios?. En *La cárcel infinita*, atacó «**la ideología comunista como una enérgica defensa de la fe cristiana**»⁽¹⁹⁾. Es indudable la influencia del contexto existente a la sazón, condicionado por las diferencias entre Occidente y la desaparecida Unión Soviética.

Su profundo anticomunismo le hizo simpático al régimen político en vigor y facilitó el frecuente estreno de sus obras en los teatros nacionales y su acceso a los más variados honores, como por ejemplo la presidencia de la Sociedad de Autores y del Círculo de Bellas Artes. Sin embargo, las prebendas de las cuales disfrutó no le impidieron encauzar a menudo sus

críticas contra el sistema gubernamental, como sucede en *La muralla*.

En resumen, el teatro de Calvo Sotelo se caracteriza principalmente por su buen quehacer escénico, por su indudable amabilidad, por su simpatía y por su agudeza. Estas características y la estructura clásica de sus obras le hicieron grato al público burgués de la época. Por otra parte, en sus piezas hace gala de un diálogo elegante y pulido, y no excluye el retrato de las diversas clases sociales, aunque destaca su fina observación de los sectores medios y altos de la población.

De hecho, ese es un ambiente en el que se desenvuelve perfectamente, y con frecuencia emplaza en él a sus protagonistas. El diálogo, más que las acciones, revela el perfil de aquellos personajes. Su lenguaje tiene un tono discursivo, enraizado en el maestro Benavente. Hace uso de un lenguaje pulcro, correcto, literario y expresivo, es fino y ponderado en los detalles y no se regodea en bajeza alguna. Sin duda, su admiración por Molière y Jacinto Benavente ejerció una sana influencia en estos aspectos. De hecho, al igual que sucede en esos autores, sus piezas cómicas se basan en el humor verbal y la elegancia de sus diálogos, que emplea también para caracterizar a sus personajes.

En cambio, su labor de abogado del Estado le aportó una cierta perspectiva de su entorno, capaz de generar algunos sólidos dramas de tesis en su sentido más docente, motivados, en nuestra opinión, por su tendencia a contener las heridas espirituales causadas por la guerra civil. En definitiva, nuestro dramaturgo comprendía muy bien el interés del público español del momento, limitado a mostrar la vida habitual de la burguesía desde un punto de vista atractivo e incluso divertido.

El humor de Calvo Sotelo se basa pues en:

« La ironía inteligente, en el rasgo sutil, que le bastan para que el público capte la tragedia que anida en unas almas atormentadas, sin necesidad de recurrir al desgarre violento. Tratamiento humorista, pues, el suyo, de unos problemas graves y acuciantes, según es propio de la farsa »⁽²⁰⁾.

Clasificación de su teatro.

A nuestro juicio es harto complejo, y por añadidura inútil, encasillar dentro de un marco estático y definido la amplia y variada



producción dramática de Calvo Sotelo. No obstante, aunque algunos críticos han evitado caer en este error, otros han cedido a la tentación de clasificar su teatro⁽²¹⁾.

En todo caso, a *grosso modo* su producción dramática puede clasificarse en cuatro grupos principales, cuyas características expondremos a continuación, precisando cuáles de sus obras son un paradigma claro de cada uno de ellos.

Clasificación de su teatro.

Son dramas de tesis aquellas obras en:

«...Las que Calvo Sotelo, sin pretender subvertir o atentar gravemente contra el orden establecido, acierta a denunciar o, al menos, a poner en cuestión ciertas actitudes mentales, morales o sociales típicos de la burguesía alta y media. [...] nuestro autor consigue crear excelentes piezas en donde humor, ternura y humanismo se alían felizmente con la buena construcción teatral»⁽²²⁾.

Sus obras de tesis más características se ven teñidas de numerosos rasgos de humor, sin duda un recurso arbitrado por el autor para aliviar la tensión generada por los momentos de intenso dramatismo, revistiéndolos de ternura y sentido humano, aunque no por ello sean en modo alguno obras humorísticas. Lo que quería –pensamos– es introducir una pequeña dosis de humor para producir la sonrisa en el espectador después de que éste haya atravesado algunos momentos trágicos o de tensión dramática. En este sentido, los recursos humorísticos de los que hacía gala Calvo Sotelo son muy parecidos a los de Ruiz Iriarte, por ejemplo. Su humor, según comenta Enrique Ruiz-Fornells, le servía para:

«Reducir la crudeza del fondo del tema que expone y, en especial, para introducir un cierto optimismo en la sicología del público»⁽²³⁾.

En definitiva, las obras de este grupo carecen de tono trascendente.

Pertenece a este primer grupo *La cárcel infinita* (1945), una pieza contra el comunismo, dedicada a la memoria de su hermano José⁽²⁴⁾ y precedida por un extenso prólogo de carácter decididamente antisoviético. Sobre el mismo argumento escribe *La ciudad sin Dios* (1957) cuyos personajes intentan huir de un país opresivo y autoritario, pues su gobierno trata de erradicar la Fe entre sus ciudadanos; esta obra fue

fruto, probablemente, de los golpes de estado o guerrillas comunistas que, alimentadas por la Unión Soviética, alcanzaron el poder en algunos países durante la Guerra Fría.

En *Criminal de guerra* (1951) analiza los juicios incoados a los vencidos y que siguieron al final de la Segunda Guerra Mundial; aunque la solución que propone es bastante idealista, -un rasgo habitual de su teatro-, pues en su opinión, ambos bandos estarían obligados a construir un futuro común.

Tanto *El jefe* (1953) como otra pieza anterior, *El rebelde* (1934), tratan en cambio el tema de la necesidad social del poder y la utopía del anarquismo. Su tesis básica, cómo dice Ruiz Ramón, es la de justificar la necesidad de las leyes, consideradas éstas como base de una sociedad justa y estable⁽²⁵⁾. El objetivo común de todas estas obras es la exaltación de los valores humanos, por medio del enfrentamiento entre caracteres y personalidades. Sus diálogos son en conjunto tan precisos como correctos, y los temas están claramente influenciados por su contexto.

Entre esas obras destaca *La muralla*, donde Calvo Sotelo plantea un dilema moral de gran calado: si la devolución de los bienes mal adquiridos es sin duda una exigencia moral ineludible, sin embargo no lo es menos garantizar una digna existencia de los familiares, que se verían perjudicados de optar por la primera posibilidad.

Historia de un resentido (1956) narra a través de un supuesto cronista la vida de Dalmiro Quintana, un mediocre escritor, resentido a causa de sus repetidos fracasos escénicos y que trata de vengarse iniciando una carrera criminal durante la guerra. Quintana es castigado, pero se recalca que entre los «rojos» también hubo gentes de noble proceder.

La herencia (1957) plantea sin rodeos la necesidad de olvidar la Guerra Civil Española: Luís, marino, e hijo a su vez de un marino muerto en la guerra, espera a su novia americana, hija de padres españoles, que resulta a la postre ser hija de quien condenó a muerte a su padre cuando la sublevación fracasó. Finalmente, Luís abandona la Marina y se casa sin consentimiento de su madre. La obra ha envejecido y es algo artificiosa, pero en cierto modo es interesante por las ideas que expone⁽²⁶⁾.

Dramas históricos.

Entre sus dramas históricos destacan tres títulos:



El poder (1965) es una pieza ambientada en el Renacimiento. En ella, el príncipe Bruno, tullido y condenado a vivir en un carrito, va eliminando a sus familiares hasta convertirse en heredero del trono.

El proceso del Arzobispo Carranza (1964) y *La pasión de amor* (1990) recrean personajes históricos sin descender a conflictos de fondo, recreándose en algunos detalles históricos. En la primera de dichas piezas se describe la detención, interrogatorio, traslado a Roma y muerte del Arzobispo Primado Fray Bartolomé de Carranza, declarado sospechoso de herejía.

Comedias de humor.

Calvo Sotelo, quien durante su juventud mantuvo un intenso contacto con los más destacados humoristas del momento, -Mihura, Jardiel, Tono-, y que colaboró con la gaceta humorística *Gutiérrez*, no abandonó nunca su inclinación por la obra humorística, que no intrascendente, e incidió en este género en repetidas ocasiones, ya fuera en solitario o en compañía de algunos de sus más entrañables amigos de juventud. Por ejemplo, en colaboración con Miguel Mihura escribió *¡Viva lo imposible!*, y *El contador de estrellas*⁽²⁷⁾ (1958).

Su obra humorística en solitario se inició prontamente y fruto de ella han sido algunas contribuciones insignes y de cierto mérito: en 1945 escribió *Tánger*, una interesante pieza cómica que parte de una situación inverosímil y cosmopolita: un personaje, al cual se dio por muerto a raíz de un naufragio, reaparece tras ser recogido por un submarino alemán que hizo escala en Japón. Su viuda acaba de firmar los esponsales con otro hombre, pero los tres deciden irse de viaje a Tánger para que ella decida quien ha de convenirle más entre ambos aspirantes. Uno es vitalista y antiburgués; el otro, aplicado y hombre formal, espera una herencia. Este tema del miedo a la pérdida del amor por el roce con la convivencia diaria es tópico en los autores antes mencionados.

El ajedrez del diablo (1954), es la última obra adscrita a esta tendencia. Ahonda en el humor disparatado, y so capa de su amabilidad, es una obra considerablemente atrevida para la época: un hombre muere y, gracias a una propuesta del diablo, contempla las poco estimulantes reacciones de sus deudos y próximos; ante el engaño, monta en cólera y resucita con la única intención de escarmentarlas⁽²⁸⁾. Sin embargo, el humor de

Calvo Sotelo no fue ni tan genuino ni tan constante como el de sus colegas de juventud.

Comedias.

La visita que no tocó el timbre (1950), es un sainete bienintencionado e idealista, en cuyo transcurso dos hermanos solteros, fortuitamente, se hacen cargo de un recién nacido, hasta que finalmente la arrepentida madre reclama a su hijo. Es una pieza evidentemente navideña, e incluso el espacio temporal en la cual la sitúa coincide con la Nochebuena.

Milagro en la Plaza del Progreso fue estrenada en el teatro Infanta Isabel el 18 de noviembre de 1953 por la compañía titular de Isabel Garcés; es otro sainete de ambiente navideño, que incide en la injusticia social. Su trama no es demasiado compleja: un modesto empleado bancario se apropia de un millón de pesetas de la entidad en que trabaja, para repartirlo, -a la manera de los Reyes Magos-, entre los primeros transeúntes con que tropiece en la calle. Pero cuando el empleado se halla en trance de ser encarcelado a causa de su acción, los beneficiarios, aún a pesar de sus evidentes privaciones, deciden devolver el numerario para que el buen hombre no vaya a prisión. Esta obra logró un éxito aplastante entre el público y la crítica. A su éxito contribuyeron no poco su realismo, su ingenio y su acertado sabor local, la humanidad de sus personajes y su evidente incardinación en su contexto, la sana y robusta llaneza psicológica y moral de sus protagonistas y su profunda humanidad. Esta comedia, no obstante, arroja una exagerada ternura.

Una muchachita de Valladolid (1957) constituyó otro gran éxito, sólidamente escrito y hartado maduro, aunque algunos insistan en tratarla de intrascendente. Se trata de una comedia⁽²⁹⁾ ambientada en el mundillo de la alta diplomacia, imbuida de patriotismo, que retrata muy bien los modos y maneras de sus protagonistas. En esencia, su argumento es el siguiente: con el fin de obtener una concesión petrolífera, cierto ministro, a la sazón casado, se ve en la supuesta obligación de galantear a la hermosa mujer de determinado canciller sudamericano; la dama rechaza sus requiebros y lo que era en principio un mero asunto personal adquiere caracteres de problema de Estado cuando el ofendido canciller sudamericano inicia un acercamiento deliberado hacia la mujer del ministro.

Cartas credenciales (1960) y *Operación embajada* (1962) también tienen por objeto el



cuerpo diplomático, aunque analizan la política de destinos y las aspiraciones profesionales de los miembros del Cuerpo.

El mismo año del estreno de *Operación embajada* se pone en escena un nuevo título de Calvo Sotelo, cuya temática se aleja decididamente de las tres anteriores: *Micaela* (1962); en ella, dos gemelos se enamoran, seducen y discuten por la criada, que no acierta a identificar al padre de la criatura que es fruto de sus amores. La solución de este enigma es muy absurda: sortear al bebé. Dos años después estrena *La condesa Laurel*, aunque esta obra no logró tanto éxito.

El baño de las ninfas (1966) transcurre en un arruinado convento de monjas, las cuales, para obtener algunos ingresos, deciden exhibir un cuadro del Greco que yacía apolillado en un desván del convento. Un antiguo anarquista, escondido en el convento desde 1936, dinamita el cuadro, para que las monjas cobren el seguro y sigan cuidando sordomudos y escondiéndole. En cierto modo es una comedia de reconciliación, como otras suyas. Este grupo termina en *Una noche de lluvia*, obra por la cual obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1968⁽³⁰⁾.

Comedias histórico-poéticas.

Calvo Sotelo escribió comedias históricas, profundamente nacionalistas y muy sentimentales, cuya estructura no es lineal. Entre ellas destaca:

Cuando llegue la noche...⁽³¹⁾ (1943), empapada de humor disparatado, amable e inteligente, fue su primer éxito teatral importante; la siguió *Plaza de Oriente* (1947), donde se hace un recorrido por la historia de España, desde la época de la Restauración hasta las elecciones de 1936.

4.- ANÁLISIS DE ‘LA MURALLA’.

Tipología de la obra.

Como se ha señalado en el apartado dedicado a la clasificación del teatro de Calvo Sotelo, *La muralla*, es, sin lugar a dudas, una obra de tesis⁽³²⁾. Su extraordinario éxito se debe sin duda al atrevido planteamiento que ofrece la obra y a su incardinación en un contexto contemporáneo. En realidad, uno de los mayores aciertos de esta obra –y ciertamente, son muchos y muy notables–, fue tratar un tema de actualidad. Al día siguiente del estreno, un comentarista portugués la calificó como sigue:

«[...] Una comedia de actualidad, como tantas otras de su producción dramática; y ésta es su mayor virtud...»⁽³³⁾.

En una época en que una nueva, pujante y flamante clase de “*nuevos ricos*” se había asentado firmemente en el panorama social español, al socaire de las consecuencias de la guerra, de las necesidades de los desfavorecidos y de las oportunidades ofrecidas por el régimen político en vigor, *La muralla* constituía, evidentemente, una audacísima proclama.

Temporada teatral de 1954. Contexto teatral de *La muralla*:

Es fundamental situar en su contexto *La muralla* (1954)⁽³⁴⁾. Durante el año 1954, vieron la luz una gran cantidad de obras teatrales, y algunas de ellas, por cierto, no carecían de valor. Ahora bien, a pesar de ello, Federico Sainz de Robles escribió -en su introducción a *Teatro Español 1954-1955-*:

«La temporada teatral 1954-1955, si en su conjunto no ha sido superior a las anteriores inmediatas, considerada en particular ha dado algunos frutos de excepción; no muchos [...], pero sí de la suficiente calidad para que su enumeración compense, en parte, de tantas obras mediocres extranjeras cuya traducción asombra...»⁽³⁵⁾.

Es el año en que se escribieron *La muralla*, *La otra orilla*, de José López Rubio, *La mordaza*, de Alfonso Sastre, *Irene, o el tesoro*, de Antonio Buero Vallejo, *La rueda*, de Juan Antonio de Laiglesia, y *¡Sublime decisión!*, de Miguel Mihura. Son en total seis obras clave que pueden dar una idea bastante neta de la situación teatral española durante ese año. Su evidente calidad garantizó su recopilación en un volumen cuyo editor, no obstante, las consideraba insuficientes en relación con los doce largos meses del año escénico en Madrid⁽³⁶⁾.

Sin duda, junto a estas obras señeras se estrenaron un centón de piezas decididamente menores y de escasa relevancia, aunque no carentes de cierta valía. Por ejemplo, el 28 de septiembre de 1954 se estrenó, -en el Teatro Alcázar de Madrid-, *La divina pelea*, de José María Pemán y el 19 de octubre del mismo año se puso en escena -también en el Teatro Alcázar de Madrid- la farsa de Víctor Ruiz de Iriarte *La cena de los tres reyes*. El mismo autor vuelve a



estrenar otra farsa, -pero esta vez en el Infanta Isabel, titulada *Usted no es peligrosa*. El 3 de noviembre de 1954, en el Teatro Calderón, fue estrenada *Por salvar su amor*, una novela escénica de Jacinto Benavente⁽³⁷⁾; el 14 de enero de 1955, en el Teatro de la Comedia de Madrid, fue estrenada la obra de Edgar Neville *Adelita*. El 9 de abril de 1955 se estrenó también en el mismo Teatro de la Comedia la obra de Carlos Llopi *¿De acuerdo, Susana?*. El 13 de abril de 1955 se dio a conocer en el Teatro Español (de Madrid) la comedia de Julio Trenas intitulada *El hogar invadido*, obra que obtuvo el premio Lope de Vega. El 17 del siguiente mes fue estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid un drama rural de Ángel Lázaro, llamado *Tierra de sangre*. También se dieron a conocer en esta misma temporada otras obras, tanto españolas como extranjeras, que se adscriben claramente al teatro de cámara⁽³⁸⁾, aunque no lograron ser estrenadas en los teatros oficiales⁽³⁹⁾.

‘La muralla.’ El título definitivo de este drama y su asombroso éxito mundial.

Cabe señalar que esta obra, en principio, fue titulada *El muro*. Su autor no deseaba que se perdiera ese primer título por un error de dicción relacionado con la palabra “mudo” y por tanto modificó el título⁽⁴⁰⁾. Pero ¿se halla dicho título en consonancia con la realidad existente? Dejemos a Calvo Sotelo nos informe él mismo:

«Hay murallas de piedra. Hay otras tan duras como éstas, 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 esos frutos proliferan como en un caldo cultivo»⁽⁴¹⁾.

En cuanto a la oportunidad del título, consideramos que es evidente desde el mismo momento de su estreno. El crítico Enrique Llovet⁽⁴²⁾, quien acudió al Lara a verla, narró su espectacular estreno. La polémica se encendió rápidamente, y alcanzó las 5.000 representaciones, e incluso fue traducida con variable esmero a diversas lenguas y representada en el extranjero. El propio autor, recordando su estreno, dijo:

«Será difícil que olvide esa noche venturosa. Conrado Blanco jura por sus muertos que el telón, en el último acto, se levantó veinticinco veces»⁽⁴³⁾.

Hasta 1959, *La muralla* se editó doce veces. Había sido representada 2.200 veces un año después de su estreno -730 de ellas a cargo de la compañía titular del Lara y 500 de la compañía Lope de Vega-; esta última compañía la estrenó en Barcelona y en la mayor parte de España. También fue estrenada en diversas ciudades alemanas, en Argentina, en Uruguay y en otros países hispanoamericanos, en Holanda, en Italia y en Portugal. Esta obra superó pues holgadamente el número de representaciones teatrales de cualquier otra obra contemporánea, tanto por su difusión como por el número de sus representaciones⁽⁴⁴⁾.

Ese éxito rotundo, -único en el siglo XX-, fue acompañado de un rotundo espaldarazo de la crítica. A ese respecto, escribió Alfredo Marquerie:

«[...] Lo cierto es que La muralla llegó con tiempo y sazón oportunos y que, tras haber batido todas las marcas de taquilla, se tradujo a varios idiomas y ahora rueda por diversos países encarnada por actores extranjeros»⁽⁴⁵⁾.

Su éxito fue especialmente señalado en algunos países del ámbito cultural hispánico, como Portugal y Argentina⁽⁴⁶⁾. Pero, a pesar de todos los elogios y aplausos que cosechó la representación, algunos críticos sólo ven en ella un ejercicio de catarsis y la tachan de frívola y banal:

«...La muralla es una obra ramplona, academicista, púdica, hasta llegar a la cobardía»⁽⁴⁷⁾.

Críticas contra ‘La muralla’.

El crítico Luciano García Lorenzo considera que el autor presentó una obra fallida, especialmente en sus últimas escenas:

«...Lo que se presentó con valentía y honestidad se convierte, a través de la oportuna muerte del protagonista, en complaciente solución burguesa: la familia sigue disfrutando de lo robado y sus conciencias y las de la sociedad que impedían “el contrato” –como Torrente⁽⁴⁸⁾ definió el planteamiento restan tranquilas, ya que Jorge murió arrepentido»⁽⁴⁹⁾.

Sin embargo, en conjunto no son muchas las voces que se han elevado contra la obra. Tal vez su indudable éxito se deba a que la Guerra Civil española, -aún viva entonces en la memoria de



todos-, fue su telón de fondo, y a que plantea un caso de conciencia que desvela palmariamente la falsedad que vivían muchos de los nuevos ricos, al apropiarse de lo que no les pertenecía; constituyó pues una acerada crítica contra la vanidad, la hipocresía, la falta de valores, etc. Así mismo, en opinión de Santos Sanz Villanueva, su triunfo se debe a:

«Ese buen olfato de Calvo Sotelo para destacar cuestiones de gran vigencia en un momento determinado, y, [...] al impacto que el problema que plantea debía causar en 1954, directa o indirectamente sobre muchos de los espectadores»⁽⁵⁰⁾.

Originalidad de la obra.

¿Es original *La muralla*? Cuando se estrenó *La muralla*, la hija de Joaquín Dicenta presentó una denuncia por plagio, acusando a Joaquín Calvo Sotelo de tal delito, y presentó para justificarse un texto de su padre, titulado *La confesión*. El propio autor en su "Autocrítica" admite la semejanza de los dos sendos argumentos teatrales, pero alega haber desconocido previamente a su propio estreno la obra de Dicenta⁽⁵¹⁾. Y añade, además, que el propio hijo de Dicenta es quien se la dio a conocer. En cuanto al pleito que le incoara la hija de Dicenta, el propio Calvo Sotelo, en su calidad de abogado, asumió la defensa de la pieza ante el juzgado de turno. Finalmente, tanto la Justicia como la entidad que agrupaba a los autores teatrales españoles se apresuraron a emitir un fallo favorable a Calvo Sotelo dictaminando que no había existido tal plagio y reconociendo así la originalidad de la comedia⁽⁵²⁾.

Precedentes de 'La muralla':

¿Existen precedentes de *La muralla*? Leamos el siguiente párrafo:

«La verdad es que las innegables analogías de argumento y situación entre las dos obras pueden perfectamente atribuirse a meras coincidencias, muy frecuentes en el teatro de todas las épocas; y puestos a buscar precedentes a *La muralla*, no sería difícil hallarlos al margen de *Confesión*, por ejemplo, o *Locura o santidad*, de Echegaray; *Era un santo*, del padre Coloma, etc.»⁽⁵³⁾.

Hay otros escritores que han tratado el mismo asunto, aunque con diferentes planteamientos. Sobre este teatro de «ideas» escribió Marcial Suárez *Las monedas de Heliogábalo* (1966), que aborda los problemas creados por el poder tiránico, la soledad de quien lo ejerce y la crueldad en que degenera. *El silencio de Dios* (1956), de Julio Manegat, *La ciudad sumergible* (1952), de Juan Germán Schroeder, o *Fuera es de noche* (1957), de Luis Escobar, plantean la misma trama con matices netamente cristianos y bíblicos.

El objetivo principal de esta pieza lo resume el propio Calvo Sotelo en la introducción de *La muralla*:

«[...] Intenta ser una radiografía del clima tan de nuestro tiempo, en que esos frutos proliferan como en un caldo cultivo»⁽⁵⁴⁾.

Para él, su obra es una invitación a la polémica, tanto por su planteamiento como por su desenlace. El crítico de *El Alcázar*, Enrique Llovet, parecía estar de acuerdo con Calvo Sotelo en lo que se refiere a la actualidad de la comedia:

«Lo importante, ante todo, es la precisión y puntualidad con que se toma un tema, se le desarrolla y se le resuelve, sin desmayo, sin acciones secundarias, sin escamotear una sola escena»⁽⁵⁵⁾.

El argumento de 'La muralla'; intencionalidad primordial de esta obra:

El argumento de *La muralla* es relativamente sencillo:

“Jorge hontanar, un antiguo oficial del ejército triunfador en el 39, vive feliz y confortablemente con su familia en Madrid de las rentas que le produce una extensa almunia en Extremadura, pero él no es el verdadero propietario de “*El Tomillar*” –nombre de la propiedad–, pues al finalizar la guerra, valiéndose de su condición de vencedor, robó la mejor finca de estas tierras con la ayuda de un notario encarcelado por motivos políticos. Presentimientos de la muerte le instan a acallar su conciencia y, con el consejo de un cura rural, decide devolver la finca a un tal Gervasio Quiroga, hijo natural del propietario y a quien estaba destinada en principio, para evitar la condenación de su alma. Frente a esa definitiva decisión, sus familiares y allegados levantan una auténtica muralla de intereses, ya que, además del



paso de las convenciones sociales, de esa finca depende la riqueza y comodidad de todos ellos. Jorge morirá antes de que pueda ultimar su propósito”.

Los acontecimientos de la parte decisiva del drama no transcurren en escena, sino que se narran. La tensión dramática es creciente durante toda la obra y se alimenta del desgarramiento moral del protagonista. La obra expone un caso claro de aplicación práctica de la moral católica pero, - como señalan los críticos-, dicha aplicación sólo atañe a la moral burguesa, y quizá a la española. *La muralla* dio origen a opiniones de muy diferente gusto. Como escribió Marquerie:

«Fustigó a los católicos acomodaticios, a los egoístas, a los arribistas, y defendió la pureza de la conciencia de un hombre que entiende que no hay más que un modo de cumplir con el deber: devolver lo que adquirió con fraude y engaño...»⁽⁵⁶⁾.

La muralla quiere sacudir las conciencias de los católicos españoles de la época, recordándoles que su creencia religiosa es muy exigente y no admite la hipocresía ni los expedientes de dudosa moralidad. La obra causó gran impacto, no sólo por su temática, sino también por su calidad. Víctor García Ruiz escribió a ese respecto⁽⁵⁷⁾:

«Quizá lo mejor que escribiera Calvo, y una de las más representadas de la posguerra».

Popularidad de la obra en la España de la época: algunas probables razones y causas de la misma.

No es de extrañar la popularidad de *La muralla* en España, pues se trata de una obra genuinamente española, con un tema netamente español, desarrollado por personajes españoles dentro de unas circunstancias españolas, y concomitante con los intereses de la sociedad española de posguerra. Sin embargo, la pieza no es nada localista, sus acontecimientos pueden transcurrir en cualquier parte del mundo mientras haya un ambiente parecido al de la comedia.

El estudio de esta obra implica el análisis psicológico: Joaquín Calvo Sotelo analizó en esta obra la psicología de la burguesía, encarnada por su protagonista, Jorge, una genuina representación escénica de la necesidad espiritual -en su versión netamente católica- de la salvación del alma después de la muerte. El

desarrollo de este tema en la escena española es muy antiguo, y sin querer profundizar en su recorrido, cabe señalar los autos sacramentales del siglo XVII. El protagonista ha decidido recuperar su paz interior mediante la restitución de cuanto robó. Su exigencia moral, clave y nervio de la obra, está presente en todas las religiones monoteístas y es inseparable del derecho natural.

Entonces ¿cuál es el verdadero móvil del conflicto dramático de *La muralla*? Podría decirse que el cargo de conciencia escenificado por la obra es un argumento fundamental, verdadero motor de la obra. El protagonista se siente culpable, y este sentimiento explora las relaciones humanas sin hacer proselitismo ideológico. La conciencia de Jorge se reactiva en el umbral de su muerte. Evidentemente, este caso de conciencia es habitual y esencialmente religioso. Este motivo religioso, o cargo de conciencia, -como suelen llamarlo los críticos- está avalado por la presencia de una espléndida escena con un cura gallego, que le aconseja a Jorge devuelva lo robado como remedio indispensable para la salvación de su alma. Leamos el siguiente parlamento de la escena final del primer cuadro (capítulo I.) donde Jorge va a confesarle a este cura rural lo que su alma trató de ocultar sobriamente durante mucho tiempo:

Jorge.—Y si yo le hubiese dicho: Padre, esta casa, estos muebles. El Tomillar, nada es mío. Todo es el fruto de un despojo, de un fraude inaudito, de un robo, vaya, ¿a qué andar evitando esa palabra? ¿Qué me habría contestado usted?

Ángel.—(Atónito). Pero, hijo mío...

Jorge.—¿Me habría absuelto? Contéstame... ¿O me habría exigido antes...?

Ángel.—(Le ataja). Su restitución.

Jorge.—Justo. Dar a su dueño lo que es suyo; dárselo sin regateos, sin excusas, ¿verdad?

Ángel.—Sí⁽⁵⁸⁾.

Ese encuentro con el cura gallego, que muestra una vez más las inquietudes religiosas del autor, no es casual ni intrascendente, es el punto de partida del análisis introspectivo y humano de la obra. Toda la historia gira en torno a la incógnita de salvación y al drama moral de un ser humano atrapado por sus contradicciones y sus excesos, muy al estilo español -no hay más que leer *El Burlador de Sevilla*-. De las



conversaciones que mantiene Jorge con Cecilia, su mujer, se desprende que él no creía en Dios o, por lo menos, que no le importaba mucho la religión. Para él Dios no fue más que una sombra hasta que enfermó y sintió el frío aliento de la muerte. Sin embargo, él acomete en solitario su drama moral, pues incluso su mujer se separa de él ante la perspectiva de la pobreza. Todos sus deudos y parientes forman una muralla y tratan de impedirle que devuelva cuanto robó a su legítimo dueño. Ninguno de sus familiares y amigos está dispuesto a ceder, porque prácticamente todos dependen de "El Tomillar". El autor nos desvela mediante espléndidos diálogos, muy limpios y bien redactados, la hipocresía que reinaba en una parte de la sociedad española de posguerra. Los que rechazan su decisión de devolver la finca a cambio de su eterna redención son católicos, al menos nominalmente, y cumplen con todos los requisitos externos de su Fe, pero aún así no consiente en aceptar las consecuencias morales que su confesionalidad implica.

«La muralla son todos ellos: su mujer, su hija, su mejor amigo, su futuro consuegro, todos, la muerte llega, y la muralla no se deshace. Así se salva la moral de una familia cuyos principios religiosos no permiten que a su vez se produzca un escándalo»⁽⁵⁹⁾.

Paradójicamente, Jorge, que decía no creer en Dios, realiza un recorrido de conversión tan profundo como sincero, y no duda en arrostrar la oposición y el abandono de todos sus próximos. Tal tema abunda, evidentemente, en posibilidades dramáticas y humanas, pues es el drama del pecador que vive tristemente en lucha con su pecado. Este argumento había tentado a otros escritores, pero hasta el momento del estreno de *La muralla* no se había visto planteamiento tan taxativo del mismo. El problema que plantea, a nuestro juicio, gira en torno a dos preocupaciones distintas: una, de índole moral y otra, literaria. El propio Clavo Sotelo, cuando escribía sobre su texto, afirmó que su problema esencial no era ni religioso ni católico, sino moral, lo cual afirma también Gregorio Torres Nebrera:

«El teatro de Calvo-Sotelo prolonga una dimensión moral en la escena, en el análisis del individuo y su estreno»⁽⁶⁰⁾.

A pesar de ello, la pieza es genuinamente católica. Desde su comienzo hay una fuerte dosis de moral católica. Se podría decir que el catolicismo es el eje vital de la mujer de Jorge, si cabe con más fuerza a partir del primer ataque cardíaco de su marido. Sin embargo, Cecilia es incapaz de asumir su responsabilidad moral como católica. Cede ante las presiones maternas y su miedo a un futuro sin comodidades. Sería injusto, sin embargo, extender su religiosidad superficial a toda la población española. En cambio, Jorge, ayuno de creencias religiosas, se declara como español converso nuevamente al catolicismo. Su preocupación moral, intensa y continua, impregna toda la obra, es inflexible y recia, y aunque muere sin poder llevar a cabo su propósito, alcanza por tanto su eterna salvación⁽⁶¹⁾.

Al caer enfermo el protagonista, se le envía casualmente a Ángel Bernárdez, un cura rural oriundo de Puebla de Trivas, un pueblo gallego. Su nombre, Ángel, es también muy significativo, sobre todo habida cuenta de la coyuntura del protagonista. Asimismo, esa descripción del sacerdote gallego muestra la añoranza y el cariño que siente el autor por su tierra natal.

Ángel es uno de esos hombres espontáneos y de sólido sentido común, un carácter profundamente español y netamente gallego. En calidad de tal, no se deja llevar por los vicios de la sociedad moderna y, al ser consultado por Jorge acerca de la salvación de su alma, le contesta sin ambages que debe devolver cuanto robó. Ese cura es dotado de una condición fina y genuina gallego, mezclada con cierta dosis de característica ironía:

Ángel.—Es que en el pantano trabajan muchos mozos de la parroquia que viven en unas chabolas. El pantano queda a diez kilómetros de la iglesia, y los domingos no hay quien los traiga a misa. En cambio, apenas tocan los Quirotelvos⁽⁶²⁾ todos los kilómetros le parecen pocos con tal de bailar... Estos mozos de ahora... (p. 53.)

Quien así habla y da tales muestras de sinceridad no es un miembro de la jerarquía, no es un insigne y esclarecido prelado, sino tan sólo un humilde cura parroquial; ¿acaso trató Calvo Sotelo de denunciar la pasividad de las altas dignidades de la Iglesia ante ciertos casos de moral social? ¿Sería la reforma religiosa, en su opinión, el único medio de conservar el



predicamento de la Iglesia en la sociedad? ¿O quizá fluye en este punto la genuina desconfianza del español ante los poderosos prelados y purpurados católicos, al mismo tiempo que su innegable simpatía por la figura del humilde sacerdote diocesano? ¿Esa potencial y probable identificación del autor con el espíritu español le indujo a no convertir en protagonista de su obra a ningún sacerdote, aunque la figura de éste último jamás se halle ausente de las mismas?.

La muralla y la censura española de la época.

¿Aprobó la censura el estreno de *La muralla*, aún a pesar de su audacia temática? En tal caso, ¿se benefició su autor de determinados apoyos políticos para conseguir su estreno? La respuesta a estos interrogantes exige un estudio previo de los mecanismos de la censura española de la época, pues otros autores de no menor valía fueron prácticamente expulsados de las tablas y hubieron de escribir pensando principalmente en la reacción de los irreductibles e impredecibles censores. Sin embargo, *La muralla* se estrenó íntegra y sin cortes. Nuestro autor reconoció paladinamente que la censura permitió el estreno de *La muralla* únicamente *por ser vos quien sois*. Según César Oliva, Calvo Sotelo gozó de un favor muy singular:

“(Fue el dramaturgo) A quien más se le permitió alzar la voz a ciertas irregularidades del sistema político del momento”⁽⁶³⁾.

Su posición familia auspiciaba y respaldaba su rebeldía y en definitiva le otorgaba una carta de naturaleza dentro del régimen político en vigor, pues era hermano del *mártir* político José Calvo-Sotelo; por esa razón, principalmente, su obra sorteó con éxito la barrera de la censura, y los censores incluso toleraron algunas críticas bastante acerbas que, en cualquier otro caso, no hubiera sido permitido: por ejemplo, aparece en la obra un pomposo, vano y autosatisfecho personaje político, el llamado Javier, padre del novio de la hija de Jorge; ese individuo teme la pérdida de su posición política y por tanto se opone cerradamente a Jorge, e incluso le amenaza con impedir la boda de sus dos sendos vástagos:

Javier.—Bien: Vista su obstinación incomprensible, sepan que me dispongo a impedir la boda de Juan con Amalia.
(p. 95)

Lo cual hizo que la novia se pusiera al lado de los demás culpando a su padre de ser el culpable de todo:

Amalia.—! Tienes motivos para sentirte orgulloso! Tú eres el culpable de todo, desde que robaste El Tomillar hasta ahora, que se te antoja devolvérselo tarde y con daño. (p. 96)

A pesar de su innegable osadía, determinado sector de la crítica teatral persiste en incluir a Calvo Sotelo dentro del grupo de los “*Dramaturgos convencionales*”, en su conjunto considerados como turiferarios del bando franquista. Tal clasificación es básicamente injusta, pues si bien en lo esencial Calvo Sotelo se hallaba conforme con las bases ideológicas del franquismo, sin embargo, no se calló ni se mostró tímido ante el Régimen cuando lo consideró necesario. Leyendo sin prejuicios su producción, -en especial la obra que analizamos en este estudio y otras piezas de la misma autoría, como *La herencia*, *Plaza de Oriente*, *Milagro en la Plaza del Progreso*, etc.-, se llega a la conclusión de que este escritor no defraudó en ningún momento las expectativas del público que iba al teatro en busca de una revisión crítica de la existencia cotidiana. Quizá la confusión que reina entre los críticos se deba a la aparente mansedumbre con que presenta sus objeciones, o a su innegable ternura, que le otorga apariencias de *blandura* (aunque más probablemente, los prejuicios políticos hayan terciado en la cuestión).

Además, Calvo Sotelo midió sus armas con la censura en varias ocasiones, (y ésta última tampoco poseía unas normas estables, sino que su actitud se modificaba al socaire de las contradictorias directrices recibidas desde un gobierno que intentaba adaptarse a la cambiante y difícil situación política internacional de la posguerra española): por ejemplo, en 1940 los censores prohibieron el estreno español de su obra preferida, *El alba sin luz*, un ataque al aborto, quizá por cierta alusión irónica a Estados Unidos que se realiza en la obra. A ese respecto, comentó Javier Villán⁽⁶⁴⁾:

«El estreno de El Alba sin luz había estado previsto, precisamente, para el mismísimo 18 de julio de 1936 y, por razones obvias, se suspendió. Se estrenó en 1937 en Buenos Aires y, cuando volvió a España, le dieron cerrojazo.»



Aún a pesar del favor estatal del cual gozaba, Calvo Sotelo no ahorró sus ataques a la censura, no por oportunismo, sino por honradez moral. Dicho ataque se realizaría a través de un personaje capital de su obra, como luego veremos.

La estructura de la obra.

Cabe señalar que la acción se desarrolla en un lujoso piso madrileño de mediados del siglo pasado; es decir, todos los acontecimientos transcurren en un solo escenario. Este espacio único, al contrario del múltiple, impone una línea de acción unívoca en la que no resultan factibles las sorpresas escénicas, pero por el contrario resulta idóneo para adaptar la trama argumental del texto, bastante lineal. El autor se mantiene fiel a la estructura clásica tripartita (planteamiento, nudo y desenlace), pero se desempeña en tan sólo dos actos, -o bien partes, como suele llamarlos Calvo Sotelo-, divididos en cuatro cuadros. No sólo en *La muralla* sino también en casi toda su producción escénica gusta utilizar el decorado único: “sala de estar de la casa de los señores Hontanar, Jorge y Cecilia, sita en cualquiera de las calles de los barrios residenciales madrileños”; esa es la descripción del escenario del primer cuadro. En los cuadros posteriores no percibimos cambios de envergadura:

“La escena es la misma del cuadro anterior”, (Primera parte, cuadro segundo, p. 57.)

“El mismo decorado”, (Segunda parte, cuadro primero, p. 67.)

“El mismo decorado”, (Segunda parte, cuadro segundo, p. 81.)

Un breve acercamiento a los principales personajes de *La muralla*: Jorge, el hijo pródigo, y la reconciliación nacional.

Calvo Sotelo inicia su obra con una escena clave para el desarrollo de su pieza: la enfermedad del protagonista, Jorge, que le hace reflexionar sobre su existencia. Este punto de partida es también un punto de inflexión, pues Jorge es un usurpador aparentemente inasequible a la piedad, un católico de nacimiento que ha abandonado sus convicciones y que, como Jonás, pretende ignorar la palabra divina; pero a la postre, paulatinamente, de manera genuinamente católica, es golpeado por la verdad, tras sobrepasar un largo proceso interno marcado por los remordimientos y la conversión interna final.

Tal proceso necesita de una justificación en la obra, pero ya se halla en marcha cuando ésta arranca. Por eso, al comienzo de la misma, el protagonista resta relevancia a su robo –en ningún momento deja de considerarlo como tal, recalquémoslo- cuando se lo confiesa a su mujer, calificando de *enemigo* a Gervasio Quiroga, el legítimo dueño, por pertenecer al bando derrotado:

“Gervasio Quiroga era, aunque solapadamente, un enemigo. El *Tomillar* me pareció botín de guerra.” (P. 63.)

No sólo es Jorge quien intenta justificar su requerimiento basándose en un pretexto inaceptable, sino también Cecilia, su mujer, que acusa al propietario despojado de pertenecer a una banda criminal:

“El hijo del padrino de Jorge... Si era casi público... Y, por cierto, con unas ideas... A ése le he cazado yo saludando a escondidas con el puñito así... (Reproduce el conocido y siniestro⁽⁶⁵⁾ saludo revolucionario) (p. 68.)

Aunque en otra ocasión haciendo alusión a la Guerra Civil, acusa a ambos bandos de ser responsables de tal situación, porque quien le ayudó a cometer aquel robo era un oficial de notaría del otro bando:

Jorge.—Acaban de encarcelar al oficial de la notaría, cómplice de no sé cuantas monstruosidades cometidas durante el mando rojo. Él me contó que, en su testamento, mi padrino nombraba heredero de sus bienes a Gervasio Quiroga, hijo natural suyo. «Pero eso podía arreglarse», me insinuó, comprendiendo que su suerte estaba en mis manos. (p.62)

En nuestra opinión, el mensaje que Calvo Sotelo quería transmitirnos a través de Jorge es doble: en su opinión, la capacidad de redención humana es inagotable, y ambos bandos eran coautores de la coyuntura histórica; en consecuencia, el autor reivindicó de nuevo la necesidad de la reconciliación nacional.

Su indudable audacia de planteamiento ha inducido a algunos comentaristas teatrales a afirmar que *La muralla* es la más directa de las obras polémicas del teatro católico que han aparecido en la cartelera teatral de aquellos años, no sólo en España, sino en el mundo entero⁽⁶⁶⁾. Quizá su valentía y la sátira que narra la hayan



transformado en una obra singular. Otro aspecto favorable de esta obra es su final dramático: Jorge muere y deja abierto el conflicto. La última escena, la de su muerte, es tensa, formidable, emocionante. Sin embargo, más importante aún es, como escribió Enrique Llovet que:

«... *La precisión y puntualidad con que se toma un tema, se le desarrolla y se le resuelve, sin desmayo, sin acciones secundarias, sin escamotear una sola escena*»⁽⁶⁷⁾.

Matilde, la suegra, el tratamiento de la censura y la crítica a la dictadura en *La muralla*.

Por otro lado, como apuntáramos anteriormente, el autor no ahorró sus críticas directas a la censura, creando para ello a un personaje realmente singular y muy arraigado en la conciencia popular: hablamos de Matilde, la suegra odiosa, ignorante, ociosa y prepotente por excelencia; aunque en principio su aparición parece ser un recurso humorístico encarnado en un tipo familiar al espectador, en este caso la virago es miembro de una Junta de Calificación de Espectáculos, o dicho de otra manera, la censura. No es un personaje simpático, desde luego, pues por motivos meramente egoístas es frontalmente opuesta a la restitución de la finca, y en cierto modo lidera el grupo opuesto a la justicia social formado por el secretario de Jorge, su esposa Cecilia, Amalia, -la hija casadera- y Javier, -el futuro consuegro, eterno aspirante a ministro-.

Ahora bien, Matilde, aunque desempeña un papel fundamental en el desarrollo de los acontecimientos, adquiere protagonismo tan sólo después de que Jorge anuncie su decisión. La creación de este personaje fue un logro por parte de Calvo Sotelo, ya que por sus características es uno de los elementos humanos más sólidos de *La muralla*: es pomposa, falsamente aristocrática, tan sólo eficaz derrochando alegremente el dinero que obtiene de “*El Tomillar*” en el póquer, y, por añadidura, posee un pasado dudoso, pues en su juventud fue cómica; de hecho, recuperará sus aptitudes para intentar convencer al médico de Jorge:

Matilde.—Yo le encuentro deprimidísimo... tiene la aprensión de que su enfermedad es la última... y, en fin, usted sabe de eso más que nadie... Claro, aunque sea grave, pues... Sí, sí...; eso, eso, doctor... simplemente

con que le dijese que el... (Busca la palabra) electrocardiograma, ¿no? ¡Jesús, doctor, cómo se ve que es usted un sabio, qué palabras usa! (p. 85)

Además, Calvo-Sotelo, -reincidamos en la cuestión-, se valió de ese personaje para realizar una crítica frontal a la censura, pues, una vez descrita en toda su mezquindad, la nombra miembro de la Junta Depuradora (calificación) de Espectáculos y Costumbres:

Matilde.—[...] tengo sesión hoy.

Jorge.—¿De qué?

Matilde.—De la Junta Depuradora de Espectáculos y Costumbres. Ya sabes que me nombraron vocal hace un mes. (p. 48).

En definitiva, es una invectiva contra el régimen político vigente en España durante aquellos años, pues en última instancia, éste era el único responsable de investir a tales personajes con tan delicadas funciones, a los cuales incluso tacha de ignorantes, ya que la buena señora ignora incluso cuantas provincias componen España y confunde el *Boletín Oficial del Estado* con la *Gaceta*:

Cecilia.—Son cincuenta, mamá.

Matilde.—Cuando yo me las aprendí era cuarenta y nueve y a eso me atengo: comprenderás que no voy a andarme leyendo la «Gaceta» todos los días. (Se rectifica a sí misma ante un gesto de Cecilia). Bueno, el «Boletín»... (p. 71).

Calvo Sotelo se permite incluso el lujo de arrojar sombras sobre la moralidad de ese personaje y la tacha de hipócrita, puesto que ella, en su calidad de miembro censor, se deleita viendo completas las películas negadas al común:

Matilde.—Perdonadme el retraso. Es que han dado en la Junta, para que la viéramos, «amores imperiales». Es una película escandalosa, se pasan mil metros besuqueándose. Claro, me he quedado hasta el último. Pero ya podéis imaginaros lo que he dicho. Yo, con esas porquerías, soy inflexible. (p. 84)

El autor, valiéndose de los defectos atribuidos al personaje de Matilde, se sirvió de él para criticar algunas injusticias de la dictadura franquista: por ejemplo, Matilde denuesta la escasa cuantía de las pensiones, pero dada su rematada hipocresía y su excelente posición política y económica, es obvio se trata de un



mero argumento para reforzar su posición personal y atizar los temores de su hija ante un futuro preñado de incertidumbres. Es una persona interesada, y como tal, trata de forzar bruscamente a su hija para que obtenga de su marido el traspaso de los derechos de la propiedad por parte de su marido, cuya muerte anhela y teme al mismo tiempo:

Matilde.—Y a mí, que soy tu madre, y, sintiéndolo mucho, todo menos lo que se llama una viuda rica. Con unas rentitas muy mermadas y con una pensión que..., bueno, para qué hablar... Sólo te digo que, cada vez que viene el habilitado a traerme doscientas treinta y seis pesetas con quince céntimos, como un obsequio que me hace el Estado por haber aguantado a tu padre, consulado de Tegucigalpa inclusive, veinte años, me entra una risa nerviosa tal, que he de tomar un calmante. (pp. 49-50)

Por boca de Matilde, Calvo Sotelo incrementó sus críticas al gobierno a medida que se acercaba al final de su obra, e incluso se permitió el lujo de criticar a aquellos prohombres afectos a la dictadura cuya fortuna poseía un dudoso origen, pero que se atribuían públicamente una moralidad sin tacha:

“Si fuésemos husmeando a derecha e izquierda cómo se han formado ciertas fortunas, nos llevaríamos unas sorpresas tremendas. Bueno, yo no me sorprendería, porque me sé de memoria a muchos de nuestros amiguitos, de lo que bullen por ahí y salen en las revistas mundanas”, “Mira a Jaimito, Cedaño, por ejemplo, que acaba de rehabilitar no sé qué título. Ese, que, me consta, ha hecho once millones en doce meses, y él sabrá cómo. Tiene que verle en San Manuel y San Benito⁽⁶⁸⁾ los días de precepto”. (p. 77).

Cecilia, la mujer de Jorge, o el catolicismo acomodaticio.

Cecilia, la mujer de Jorge, muestra durante toda la comedia una actitud vacilante, acorde con su débil y egoísta voluntad, y por añadidura está totalmente enmadrada. Lleva una existencia rutinaria pautada por las convicciones religiosas más o menos fuertes inculcadas en su juventud, y éstas no se hubieran puesto nunca en duda si Jorge no le hubiera desvelado su terrible secreto y le hubiera obligado a cuestionarse sus

principios. De ahí parte su actitud vacilante, pues busca constantemente apoyos justificativos para respaldar su propio egoísmo, y los encuentra en el personaje más dudoso de la obra, su propia madre Matilde, hacia la cual siente una auténtica dependencia psicológica. Finalmente, después de una lucha interior constante —aunque no demasiado virulenta y basada primordialmente en el temor a la pérdida de su posición social— se opondrá a su marido moribundo, aunque con cierta ambigüedad, muy acorde con su carácter débil y dubitativo:

Jorge.—Tampoco tú, Cecilia...

Cecilia.—Estoy aterrada, Jorge. Llevo varios días con décimas y con cansancio, y créeme si te digo que sería incapaz de resistir este golpe. (p. 97).

Ese esfuerzo del autor por mostrarnos las luces y sombras con que adorna a sus personajes le lleva a incurrir frecuentemente en un defecto característico: la mucha retórica y la excesiva longitud de algunos de sus parlamentos y diálogos, sobre todo en lo tocante a las conversaciones entre Jorge y Cecilia o Cecilia y Matilde.

Cecilia acepta en principio los argumentos de su marido a causa de sus aparentes y mal interiorizadas convicciones religiosas, pero sus propios reparos hacia la decisión de su cónyuge se van incrementando a medida que ve en peligro su posición social: entonces, recaba en los demás personajes los argumentos precisos para justificar su posición. Su catolicismo es en definitiva mecánico, nominal y sociológico, pero no sentido ni vivido.

Un apunte final sobre el resto de los personajes.

La crueldad de los personajes hacia Jorge es tanto más aguda en la medida en que no son necios y comprenden perfectamente la crisis psicológica que vive el protagonista; aún así se obstinan en impedir la cesión, que a todos perjudica. Su osadía les lleva incluso a impedir una reunión postrera entre Jorge y Gervasio Quiroga, el legítimo heredero de la finca, pues su bienestar está ligado a la misma.

El final de la obra: dificultades técnicas e ideológicas del mismo.

No fue un reto menor el forjar un final verosímil para esta obra, habida cuenta del difícil contexto de la época y de las dificultades que en sí



entrañaba una obra tan acerbamente crítica para ese momento. En palabras del propio autor:

«Ese problema había de costarme horas y horas de indecisión, de alternativas, de afirmaciones y negaciones, de sufrimiento en suma. La muralla es una comedia que me hecho sufrir físicamente»⁽⁶⁹⁾.

Lo mismo escribió Enrique Llovet, quien respaldó el acto final escrito por el autor:

«[...] Ha vacilado muchísimo, ha ensayado varios finales y ha mantenido, hasta muy poco antes del estreno, una duda turbadora. [...] la comedia solo tiene un final lícito: el que se ha ofrecido anoche al público»⁽⁷⁰⁾.

¿Devolverá Jorge Hontanar lo hurtado a su verdadero propietario antes de su muerte? O, por el contrario, ¿morirá sin ver realizado su último deseo? La decisión de Jorge entraña repercusiones muy hondas para todo su entorno: la familia perdería sus ingresos y quedaría en la miseria si lo hiciera, y, por añadidura, habría que soportar la notable hipocresía de quienes no actúan con tanta valentía y se hallan en un caso similar. Por ejemplo, el matrimonio de la hija de Jorge con un cacique local sería imposible.

En nuestra opinión, la devolución del bien robado habría perjudicado al final de la obra, por ser una solución relamida e inaceptable, pero en cambio, la ausencia de un final cerrado implica al público y cuestiona sus convicciones e intereses. Parece obvio, pues, que el final de la obra ha de permanecer incógnito. Calvo Sotelo reflexionó hondamente sobre esa cuestión, y en la versión inicial presentó a un Jorge Hontanar claudicante, que vencido por el cerco concertado de los otros personajes, se niega finalmente a recibir a Gervasio Quiroga. Después, y ya sin incluir modificaciones, el autor mostró a un Jorge firme en su decisión, que insiste en recibir al verdadero dueño de *El Tomillar* para confesarle el robo y devolverle su propiedad, aún a costa de arrostrar las intrigas desarrolladas por la familia para impedir el encuentro y provocar un grave desencuentro familiar. En ese trance, el protagonista sufre un nuevo ataque al corazón y fallece:

Cecilia.—¿Se te pasa, Jorge...?

Jorge.—No, Cecilia. Y la otra vez, empezó así... (p. 99)

El telón caía tras ese sombrío pronóstico⁽⁷¹⁾.

Ese último cuadro, donde muere Jorge, es el más interesante de todos; *La muralla* llega a su clímax. Todo parece indicar que la cercana defunción del protagonista impide la restitución, pero él queda moralmente justificado por su buena voluntad y su arrepentimiento final. La finca, al parecer, queda en manos de su familia. Si Jorge hubiera devuelto la finca, el final de la obra sería inaceptable por lo irreal. En definitiva, ese desenlace es más eficaz y lógico.

“De hecho la pieza atestiguaba un grave problema, no optaba por una alternativa tranquilizadora y entrañaba una posibilidad de agitar conciencias, al tiempo que dejaba a la de cada cual la solución oportuna e invitaba a una reflexión colectiva sobre los expolios de la guerra”⁽⁷²⁾.

La obra cabalga sobre un mundo que muere y otro que nace: el mundo de Jorge supuestamente ya no existe, pero su desaparición implica la asunción de nuevos dolores e incertidumbres. El autor llama a la reforma y a la reconciliación, desea superar el pasado. A ese respecto, escribió César Oliva:

«Estamos ante una imposibilidad de saldar deudas del pasado por culpa de una sociedad hermética y cerrada»⁽⁷³⁾.

Un puñado de impresiones en torno a algunos aspectos formales de esta obra.

Por último, queda por decir que la obra no está exenta de parlamentos grandilocuentes, aunque no son demasiados. Tras la desaparición de Jorge, se lee la siguiente acotación final:

*(Y se derrumba de nuevo. Ahora para no levantarse ya. El dolor le clava su diente **infern**al con redoblada fuerza) (p. 100).*

Cabe resaltar que la práctica de la abogacía le permite a Calvo Sotelo incluir algunos chistes ligeros relacionados con esa profesión, encaminados primordialmente a burlarse de su jerga legal. Por ejemplo, cuando cae Jorge enfermo del corazón, el médico le prohíbe fumar, y el protagonista regala sus cigarros a su criado Romualdo, hablándole en los siguientes términos:

“Lego las seis cajas de puros que están en la mesa de mi despacho a mi fiel servidor Romualdo González, en prueba de agradecimiento, por lo bien que me sirvió en vida y para librarle de la tentación de fumarse alguno a mis



espaldas. En testimonio de lo cual..." (p. 42.).

Como Abogado del Estado, Calvo Sotelo cayó en la tentación de escribir algunos dramas puros de tesis. El debate sobre estas cuestiones, sin embargo, excede al presente estudio, pues en nuestra opinión fueron escritos con otro propósito, el de la reconciliación entre los españoles tras la guerra civil, un motivo central y básico de toda su producción teatral.

5.- CONCLUSIONES.

Joaquín Calvo Sotelo era un autor dramático de cierto renombre antes de la Guerra Civil Española (1936 – 1939), aunque por aquel entonces, algunas de sus piezas no fueron representadas. Así sucedió, por ejemplo, con *Una comedia en tres actos*, *A la tierra, kilómetros 500.000*, *El rebelde*, etc. Durante esa etapa, templó sus armas para los tiempos que vendrían, demostrando ser un escritor constante, tenaz, ingenioso y buen conocedor de la técnica teatral. A partir de los años cuarenta (*Cuando llegue la noche*) esas características le ayudaron a obtener una notable popularidad.

Es uno de los pocos dramaturgos que se permitió aludir a determinados temas durante la posguerra, como por ejemplo la guerra civil. No era fácil, -sobre todo en fecha no tan lejana de la contienda-, hablar directamente de la guerra civil y criticar algunas de sus consecuencias más negativas, reclamando el perdón mutuo de los contendientes. Sus ambiciones temáticas le incitaban a poner en escena obras muy inquietantes y polémicas para la época.

Estas características centrales de su producción teatral se concentran en *La muralla*, que alude directamente a un abuso brutal cometido por el bando vencedor en plena guerra, aunque sin disculpar al bando contendiente, a cuyas barbaridades también se alude. Otros ejes ideológicos de su teatro son su ferviente anti-comunismo y su catolicismo militante, fuente de sus inquietudes morales y religiosas.

En *La muralla*, Calvo Sotelo nos muestra su genio y su capacidad para escribir un excelente teatro; hace gala de brillantes e ingeniosos diálogos, crea una arquitectura teatral casi perfecta e idea un argumento poco convencional, lleno de fuerza, vitalidad y sentimientos humanos. Esas son las claves de su triunfo: su humanidad y su corrección técnica, su capacidad para aludir a los problemas que acucian al ser

humano sin negar su inmanente dignidad. Como su maestro Benavente, Calvo Sotelo presenta con ternura y humor los sempiternos problemas del ser humano, principalmente su angustia vital.

La muralla constituyó un éxito duradero y muy prolongado, un acontecimiento inolvidable del teatro español de posguerra. Sus cinco mil representaciones atestiguan bien a las claras su notorio éxito, no sólo en España, sino también en otros escenarios europeos e hispanoamericanos, donde esa obra fue aclamada por el público. De hecho, fue traducida a diferentes lenguas. En ella el autor abunda sobre la Guerra Civil, retratando la insuficiencia moral de algunos vencedores y su humana debilidad. Sin embargo, no emprende ese camino por rencor o servilismo ideológico, sino por deseo de la reconciliación nacional. Como era predecible, su estreno suscitó una fuerte polémica y se escribieron infinitos artículos sobre la misma.

Calvo Sotelo es un defensor decidido y ardiente del catolicismo, y por esa causa le preocupa la dimensión moral de sus personajes. Así sucede también en *La muralla*, empapada de pensamiento católico: el tema alcanza una trascendencia singular por la necesidad de salvación del alma eterna. Por esa razón, también, la pieza reivindica la honestidad y critica acerbamente la hipocresía social, venga de donde venga. Así pues, queda claro que, a pesar de las apariencias, no era fácil ser un buen católico en la España de los cincuenta del pasado siglo.

A primera vista, y desde un punto de vista cercano a la izquierda política, se ha considerado a esta pieza como un modelo clásico de teatro franquista supuestamente comprometido y fallido por definición, pero esa perspectiva es errónea, porque no se trata de teatro «realista». *La muralla* es básicamente una obra atípica, crítica, reflexiva, pero no una invectiva contra el régimen; frustra pues las expectativas de determinado sector supuestamente crítico, pero sumiso en verdad a una visión ideológica del mundo de la cual no consigue zafarse.

Calvo Sotelo se adaptó continuamente a las exigencias de su público, incluso en *La muralla*, pero no por prurito de obtener un éxito teatral relativamente fácil, sino porque de esa manera trataba de acercarse aún más al público y de lograr su reflexión. Por esa razón, los personajes de *La muralla* son humanos y verosímiles. Esa obra pretendió ser una radiografía de su tiempo, y



su denuncia contra la hipocresía sigue constituyendo actualmente un valor en sí mismo. Opinamos, además, que, por las razones anteriormente expuestas, el acto final por el cual optó Calvo Sotelo es el más apropiado.

En resumen, su teatro, como fenómeno cultural que extrae su temática de la propia sociedad, se caracteriza, sobre todo, por ser el trabajo de un hábil arquitecto escénico; su producción dramática es amable y aguda, alcanzando con cierta frecuencia cotas trágicas. Sin embargo, algunos críticos, quizá cautivos de un cierto apriorismo ideológico, se obstinan en restar importancia a la producción teatral de Calvo Sotelo, aunque aún así no pueden negar ni su oficio ni su predicamento y su influencia posterior.

Nuestro estudio pretende también ayudar a dejar atrás los perniciosos prejuicios ideológicos que han lastrado hasta la fecha la actividad de tantos y tantos estudiantes e investigadores del teatro español contemporáneo; es obvio que autores como Calvo Sotelo, Pemán, Ruiz de Iriarte o Edgar Neville, -tan denostados actualmente a causa de su ideología-, bien merecen una relectura exenta de vicios políticos y propiamente teatral, por el bien de la Historia del teatro español.

6.- NOTAS AL PIE.

⁽¹⁾ El teatro de humor está representado por Enrique Jardiel Poncela, que estrenaba sus comedias a menudo y con mucho éxito (*Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, *Eloísa está debajo de un almendro*) y Miguel Mihura, que practicaba una comicidad basada en lo ilógico (*Tres sombreros de copa*; *Melocotón en almíbar*; *Maribel y la extraña familia*; etc.), títulos muy excelentes que atestiguan nuevos cambios en el teatro. Ambos autores aspiraban a renovar el teatro a través del humor, para ello se alejaron del teatro tópico y tradicional, que se rendía a las necesidades de la burguesía, y de la dramaturgia de tesis que tenía como objetivo prioritario concienciar al ciudadano de lo trascendente que era la situación en aquellos años posteriores al conflicto.

⁽²⁾ Para mayor abundamiento sobre el desarrollo de la censura en la sociedad española durante y después de la guerra, nos remitimos al siguiente texto, de José García Templado: «*El teatro, por ser un medio de masas, fue sometido a una estricta censura ejercitada al principio por la Delegación de Prensa y Propaganda. Primero se combatieron las ideas políticas. Antes de terminar el primer año de guerra, 4 de septiembre y 24 de diciembre de 1936, se dictaron dos órdenes prohibiendo cualquier material*

impreso de tendencia socialista, comunista o libertaria. En la segunda se incluía también la pornografía. La censura era previa y afectaba tanto a la edición como al montaje de las obras». Y dicho autor agrega que «...lo único que los censores tenían claro era que tenían que censurar.», en García Templado, José, (1992): *El teatro español actual*, Madrid: Anaya, (p. 22).

⁽³⁾ Prego, Adolfo, (1977): *Teatro Español Actual*, Madrid: Fundación Juan March/Cátedra, (p. 44).

⁽⁴⁾ Toro, Alfonso de, y Wilfried von Floek, Eds., (1995): *Teatro Español Contemporáneo*, Kassel: Reichenberger, (p. 20).

⁽⁵⁾ De Quinto, José María, (junio de 1966). “Radiografía breve de los últimos treinta años de teatro”, *Cuadernos para el diálogo*, número extraordinario, (p. 26).

⁽⁶⁾ Véase Doménech, Ricardo, (1963), “Reflexiones sobre la situación del teatro”, *Primer Acto*, núm. 42, (p. 7).

⁽⁷⁾ Esta comedia escrita en 1932, tuvo que esperar veinte años para ser representada en el Teatro Español de Madrid.

⁽⁸⁾ Algunos escritores jóvenes y muy inconformistas se destacaron en los ambientes universitarios y formaron grupos de teatro, como por ejemplo el llamado “*Arte Nuevo*”. Descollarían entre ellos Alfonso Paso y Medardo Fraile, entre otros. Se unieron posteriormente a ese sector nuevos creadores muy insatisfechos con la escena de su tiempo. Sin embargo, tales grupos no lograron nunca un excesivo éxito, a causa de:

- Su carencia de respaldo económico.
- Su patente rechazo a Jacinto Benavente, quien gozaba de un favor sin fisuras entre el público.
- La censura, que abortó o deformó eficazmente la mayoría de sus estrenos.

⁽⁹⁾ *Ibíd.*, (p. 7).

⁽¹⁰⁾ Existen otros dramaturgos importantes en el panorama español de la época, pero su estudio excede del marco de este análisis; por tanto, procederemos a mencionar tan sólo a los autores más destacados, con la pretensión de ofrecer al lector una idea general del panorama teatral español de ese periodo.

⁽¹¹⁾ En *Arbor*, (septiembre-diciembre de 1976) (*Revista General de Investigación y Culturas*), tomo XCV, núms. 369-372, Madrid. Estas cuatro comedias son: *La herencia*, *Criminal de guerra*, *El rebelde* y *El jefe*.

⁽¹²⁾ Ruiz Ramón, Francisco, (1977): *Historia del teatro español. Siglo XX*. 11ª ed., Madrid: Cátedra, (pp. 307-308).

⁽¹³⁾ El 18 de diciembre de 1955 leyó su discurso “El tiempo y su mudanza en el teatro de Benavente”, en la



sede de la Real Academia por su incorporación a dicho organismo.

(14) *Arbor*, *op.cit.*, (p. 73).

(15) Calvo Sotelo, Joaquín, (1980), *La muralla*, Salamanca; Almar, (p. 14). (edición de Enrique Ruiz-Fornells).

(16) Marquerie, Alfredo, (1959): *Veinte años de teatro en España*, Madrid: Editora Nacional, (p. 130).

(17) *Ibid.*, (p. 119).

(18) *Veinte años de teatro en España*, *op.cit.*, (pp. 130-131).

(19) Barrero Pérez, Óscar, (2001), "El teatro de Joaquín Calvo Sotelo", *Galicia en Madrid*, núm. 68, (p. 8).

(20) Bonín Valls, Ignacio, (1988): *El Teatro Español desde 1940 a 1980*, Barcelona: Octaedro, (p. 31).

(21) Existen dos críticos que han realizado esa clasificación, el primero de los cuales es Ignacio Bonín Valls en su estudio *El teatro español desde 1940 a 1980*, *op.cit.*, (pp. 31-34); y el segundo, F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español...*, *op.cit.*, (pp. 307-314).

(22) *Ibid.*, (pp. 308-309).

(23) "Notas sobre el teatro de Joaquín Calvo-Sotelo", (1975), *Revista de Archivos, Bibliotecas y museos*, tirada aparte, tomo. LXXVIII, (p. 432).

(24) José Calvo Sotelo, político español (Tuy 1893-Madrid 1936). Ministro de Hacienda durante la dictadura de Primo de Rivera, fundó en 1934 el llamado *Bloque Nacional*, de ideología fascista. Fue asesinado por los agentes del orden público a instancias de los comunistas, el 13 de julio de 1936. Su asesinato fue otra causa más, de carácter inmediato, para justificar el Alzamiento Nacional que tuvo lugar pocos días después. Su figura gozó de un gran respeto en la posguerra.

(25) Véase *Historia del teatro español*. *op.cit.*, (pp. 309-310).

(26) Véase García Ruiz, Víctor, (2003): "Alta comedia y comedia de evasión: Pemán, Calvo Sotelo, Ruiz de Iriarte y otros autores", en *Historia del Teatro Español, II, Del siglo XVIII a la época actual*, Javier huerta Calvo (dir.), Madrid: Gredos, (pp. 2741-2742).

(27) Normalmente se atribuye la paternidad de esta pieza a Mihura, pero hay que aclarar que Calvo Sotelo es quien intervino más en el texto según las propias palabras de Miguel Mihura: «*La idea [era] mía, [pero] escribió mucho más Joaquín que yo [...]. yo corregí cosas que me parecían ya muy pesadas, muy retóricas. Pero fue él quien escribió particularmente todo*», citado en García Ruiz, Víctor, "Alta comedia y comedia de evasión", *op.cit.*, (p. 2743).

(28) Véase Barrero Pérez, Óscar, "El teatro de Joaquín Calvo Sotelo", *op.cit.*, (p. 9).

(29) Calvo Sotelo admite que en *Una muchachita de Valladolid* aflora una sombra de tesis. Véase "Autocrítica" a *Una muchachita de Valladolid*, en Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.) (1958): *Teatro Español: 1956-1957*, Madrid: Aguilar, (p. 255). La tesis que se expone en la comedia versa sobre el triste resultado de la infidelidad. En *Cartas credenciales* se puede percibir un reflejo de la misma moral.

(30) Tres años más tarde obtuvo el Premio Nacional de Teatro por *Un millón de rosas*.

(31) Esta comedia hace pareja con *Cuando llegue el día*, no estrenada, de un solo acto, bastante idealista, cuyo argumento desarrolla el intenso amor de una mujer ciega por su marido, pues se niega a recuperar la vista porque él es invidente incurable.

(32) Cf. Llovet, Enrique, (7 de diciembre de 1954), *El Alcázar de Madrid*.

(33) De O Seculo, de Lisboa, en Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.): *Teatro Español...*, *op.cit.*, (p. 92).

(34) 1954 es el año más importante en la historia del teatro de Calvo Sotelo en que publica también otra comedia de escasa trascendencia, *El ajedrez del diablo*.

(35) Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.): *Teatro Español...*, *op.cit.*, (p. 11).

(36) Cf. *Ibid.*, (p. 12).

(37) El genial autor madrileño falleció el 14 de julio del mismo año.

(38) Para tener más información sobre representaciones excepcionales para minorías, título extranjeros traducidos y premios teatrales de la misma temporada véase Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.): *Teatro Español...*, *op.cit.*, (pp. 18-25).

(39) Era habitual en la España franquista presentar ante públicos idóneos las obras cuya trascendencia y cuyos procedimientos innovadores escapan a los gustos de la llamada masa espectadora.

(40) Véase "Prólogo", en Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.): *Teatro Español...*, *op.cit.*, (p. 102).

(41) "Autocrítica", en *Ibid.*, (p. 89).

(42) *El Alcázar de Madrid*, *op.cit.*

(43) Véase "Prólogo", en Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.): *op.cit.*, (p. 116).

(44) Para más información sobre la buena acogida de *La muralla*, véase *Ibid.*, (p. 117).

(45) *Veinte años de teatro...*, *op.cit.*, (p. 129).

(46) *La Muralla* permanecería en escena en el Teatro de Rossío de Lisboa una larguísima temporada y se estrenó en Buenos Aires a cargo de la Compañía Española de Comedia, encabezada por la ilustre María Guerrero.

(47) Véase Mira Nouselles, Alberto, (1996): *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro*



español contemporáneo, Valencia: Universitat de València, (p. 130).

⁽⁴⁸⁾ Gonzalo Torrente Ballester.

⁽⁴⁹⁾ García Lorenzo, Luciano, (1975): *El teatro español hoy*, Barcelona: Planeta, (p. 95).

⁽⁵⁰⁾ Sanz Villanueva, Santos, (1994): *Historia de la Literatura Española*, 6/2, 5ª edición, Barcelona: Ariel, (pp. 226-227).

⁽⁵¹⁾ Véase "Autocrítica", en Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.): *Teatro Español...*, *op.cit.*, (p. 89).

⁽⁵²⁾ Véase *Ibíd.*, y Diez-Echarri, Emiliano y Roca Franquesa, José María, (1968): *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Aguilar, (p. 1035).

⁽⁵³⁾ *Ibíd.*, (p. 1035).

⁽⁵⁴⁾ "Autocrítica", en Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.), *Teatro Español...*, *op.cit.*, (p. 88). En la misma "Autocrítica" nos cuenta el propio autor la historia de esta comedia.

⁽⁵⁵⁾ *El Alcázar de Madrid*, *op.cit.*

⁽⁵⁶⁾ Citado en García Lorenzo, Luciano, *El teatro español hoy*, *op.cit.*, (pp. 93-95).

⁽⁵⁷⁾ García Ruiz, Víctor, (2003): *Historia del Teatro Español: II, del siglo XVIII al época actual*, bajo la dirección de Javier Huerta Calvo, Madrid: Gredos, (p. 2742).

⁽⁵⁸⁾ Calvo Sotelo, Joaquín, *La muralla*, *op.cit.*, (p. 56.) (edición de Enrique Ruiz-Fornells). De ahora en adelante citaremos de la misma edición haciendo referencia solamente al número de página.

⁽⁵⁹⁾ De O Seculo, *op.cit.*, (p. 93).

⁽⁶⁰⁾ Torres Nebrera, Gregorio, (1999): "Moral y poder en el teatro de Joaquín Calvo Sotelo", *De Jardiel a Muñiz, Estudios sobre el Teatro Español del Medio Siglo*, Madrid: Fundamentos, (p. 173).

⁽⁶¹⁾ Cf. *Ibíd.*, (pp. 164-165).

⁽⁶²⁾ Quirotelvos es un grupo de músicos que toca en los pueblos de Galicia con motivo de las fiestas locales.

⁽⁶³⁾ Véase Oliva, César, (1989): *El teatro desde 1936*, Madrid: Alhambra, (p. 113).

⁽⁶⁴⁾ "Calvo-Sotelo, un siglo detrás de *La muralla*", en: <http://www.elmundo.es/papel/2005/03/05/cultura/1765137.html>

⁽⁶⁵⁾ Está muy clara en esta acotación la disconformidad de Calvo Sotelo con los revolucionarios.

⁽⁶⁶⁾ De O Seculo, de Lisboa, al día siguiente del estreno de la comedia, en Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.): *Teatro Español...*, *op.cit.*, (p. 90).

⁽⁶⁷⁾ *El Alcázar de Madrid*, *op.cit.*

⁽⁶⁸⁾ San Manuel y San Benito es una parroquia del barrio de Salamanca de Madrid.

⁽⁶⁹⁾ "Prólogo", en Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.): *Teatro Español...*, *op.cit.*, (p. 100).

⁽⁷⁰⁾ *El Alcázar de Madrid*, *op.cit.*

⁽⁷¹⁾ Cf. "Prólogo", en Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.): *Teatro Español...*, *op.cit.*, (p. 103).

⁽⁷²⁾ Sanz Villanueva, S., *Historia de la Literatura Española*, *op.cit.*, (pp. 226-227).

⁽⁷³⁾ *El teatro desde 1936*, *op.cit.*, (pp. 113-114).