

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

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


Article 37

7-2009

Teatro y fascismo en Granada (1936-1937)

Francisco Linares Alés

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

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Linares Alés, Francisco. (2009) "Teatro y fascismo en Granada (1936-1937)," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 511-529.

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

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

■ Al redactar el presente estudio dedicado a un profesor admirado y amigo, se me plantean dudas sobre si con el tema indicado en el título se puede transmitir un interés y una inquietud positiva que supere el desagrado e incluso la pesadumbre que invade a quienes por alguna u otra razón nos empeñamos en revivir momentos tenebrosos de la historia. A pesar de eso, baste decir como justificación, que al profesor Ángel Berenguer no lo deja indiferente nada que esté relacionado con el teatro y con Granada –y menos si ambas cosas andan juntas–; y en segundo lugar, que la incursión en este tema nace de una razón azarosa, pero contundente, y es que a raíz del interés mostrado por algunos expertos extranjeros en profundizar en el conocimiento del teatro que se llevó a cabo bajo los regímenes fascistas, un grupo de profesores nos comprometimos desde la Universidad de Granada con dicho interés cubriendo la parte de las investigaciones referidas a España. Antonio Sánchez Trigueros organizó y dirigió un memorable congreso internacional al que hice una modesta contribución que después fue recogida, en la publicación que surgió de aquel encuentro, bajo el título de “Theatre and Falangism at the Beginning of the Franco Régime” (Linares, 1996)¹.

1. LA ENTIDAD DEL TEATRO FALANGISTA

Recordar ahora aquel trabajo, sobre el que ya han pasado diez años, no se debe solo a que ahí están las bases de la presente incursión, sino también a que en el panorama de los estudios teatrales de la España de la Guerra Civil y la inmediata posguerra, y sobre todo en lo referido al llamado teatro fascista, quizás falten matices metodológicos y de interpretación que en el libro citado se podrían encontrar.

El estudio más reciente que conozco sobre el teatro de la inmediata posguerra en España es el de Víctor García Ruiz que introduce el volumen I de la *Historia y antología del teatro español de posguerra*, dedicado a los años 1940-1945. A propósito del teatro fascista, y dentro del apartado que titula “El teatro político-ideológico” y “Teatro batallador” toma posición con respecto a la conocida publicación de Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*, sobre la que evidentemente tiene la ventaja de ocuparse del teatro en su dimensión de actividad escénica y de introducir comentarios sobre los textos en cuestión. Precisamente basándose en criterios estéticos –y cuando hablamos en términos de calidad estética solemos ignorar la circunstancialidad del

¹ En el mismo volumen se incluye también un estudio que se ocupa de los aspectos teóricos y estéticos del teatro falangista, a cargo de Sultana Wahnón (1996).

arte- acaba reconociendo la casi inexistencia de este tipo de teatro:

No hubo en España más teatro estrictamente fascista que el espectáculo de Felipe Lluich de abril de 1940. Lo demás es poesía fascistoide de vagas calidades teatrales y una patulea de pésimas obras de circunstancias sin el menor interés. Cabe pensar que el teatro Español o el María Guerrero insuflaran alientos ultranacionalistas a las puestas en escena de los clásicos áureos pero habría primero que tener evidencia de que se obligó a los clásicos a hablar en ese lenguaje. Lo que quiera ver un cronista adicto y bajo consignas en Arriba u otro medio afín no es suficiente. (García, 2003: 43).

Previamente había reducido a la insignificancia el papel de tal teatro ideológico político (García, 2003: 17). No le falta razón. Y quizás mejor que haya sido así, pues la debilidad de una estética teatral propia del régimen de Franco ha evitado el esfuerzo de transformación posterior que estéticas más poderosas hubieran requerido, como ocurre con otras instituciones mejor atadas por el régimen que aún no se han visto transformadas por la democracia. Pero al mismo tiempo es preciso aplicar una serie de criterios teóricos e interpretativos que nos permitan saber bajo qué forma se presenta este tipo de teatro y por tanto que nos permitan reconocerlo.

En primer lugar, el proceso teatral no ha de entenderse reducido al texto dramático, ni siquiera a su repercusión escénica cuantificable por el número de representaciones. Tampoco reducido al valor estético que lleva aneja la perdurabilidad hasta nuestro presente de historiadores. Teniendo como centro el espectáculo, éste encuentra su razón de ser en una previsión estética y una correspondencia por parte del público presente en la *representación*. Por esta razón es necesario prestar más atención al discurso justificativo e interpretativo de los espectáculos, al tiempo que dicha atención nos agranda el margen de importancia de la recepción de los mismos. Estamos demasiado acostumbrados a valorar las obras teatrales –de literatura dramática ante todo– como documentos de complejidad y riqueza estética o, en el peor de los casos, como hechos sociológicos en razón de su consumo masivo. Sin embargo, más allá de estos criterios valorativos, hay que tener presente que cada espectáculo y cada ejecución o representación de un espectáculo incide en una práctica, es una intervención que involucra a su vez las otras dimensiones de la práctica social. En este sentido, un acto ocasional o *estéticamente* anodino puede ser leído sintomáticamente como expresión de lo ideológico y lo social, y por esta vía de su representatividad ideológico-social redefiniremos un valor que no es meramente estético-formal ni cuantitativo, sino por su capacidad de objetivar estéticamente los grandes conflictos ideológicos. Es evidente que el periodo europeo de entreguerras, y en España el proceso que culmina en la guerra civil, presenta una gran conflictividad, estando en ella implicado el teatro como cualquier otra actividad. De hecho ninguna de las posiciones políticas en liza se mostró indiferente al hecho teatral, aunque la opción fuera el silencio, es decir,

la connivencia con el sistema teatral dominante. Resulta por esto innegable el interés que tiene preguntarse por un teatro fascista.

Determinados ideólogos políticos así como ensayistas y críticos ocupados en la estética y las manifestaciones artísticas –el teatro entre ellas– suscriben a partir de los años treinta deliberadamente una línea de pensamiento que ellos mismos denominan fascismo o falangismo (Wahnón, 1996). A pesar del carácter material de las ideologías, es iluso creer, tanto por parte de los que la practican como de los que tratan de aprehenderla con fines cognoscitivos, que existe *el* fascismo como *una* ideología de contornos precisos y coherentemente organizada. Además, no es suficiente con reconocer su configuración bajo diversas formas tales como el fascismo propiamente dicho o el falangismo, puesto que tampoco ninguna de estas formas tiene ese grado de entidad. Sin duda, para ser más precisos tendríamos que hablar de falangismo en el caso de España, pero esta restricción queda en un segundo plano, pues si las cosas son así para las ideologías autoformuladas como tales, mucho menos aún podemos hablar de un teatro fascista o falangista. Teorías sobre el teatro como las de Ernesto Giménez Caballero o Gonzalo Torrente Ballester son sólo una proyección de ideas con coherencia limitada que cubre una realidad discursiva diferente, también contradictoria en sí misma, cual es el teatro. Pero lo decisivo aquí, como digo, es el desacompañamiento con el que se mueve el teatro: por su carácter autónomo, nunca vamos a encontrar en el teatro la realización –escénica o en lo que respecta a la organización de la actividad– de *una* ideología inspiradora, sino que rigiéndose en lo fundamental por sus propias leyes (su propia ideología), lo que esa realización nos ofrece son trazados o retazos de ideología(s). Prueba evidente de esta relativa autonomía es que las manifestaciones teatrales de la guerra civil y años posteriores se pueden y suelen agrupar según distintos criterios² pero con tendencia a destacar la autonomía. a) De género: sainete, melodrama, zarzuela, comedia, etc. b) De género y actitud: de humor, elegante, poético, etc. c) De género y adscripción social: comedia burguesa, sainete, etc. d) De referencialidad: simbólico, testimonial, histórico. e) De grado de innovación: convencional, de vanguardia. f) De implicación política: según adscripción a diferentes orientaciones políticas. g) De implicación en la guerra: teatro de uno u otro

² No se puede ignorar que los tipos de espectáculos teatrales son variados y de funcionalidad cambiante según las circunstancias. Víctor García Ruiz, por ejemplo, distingue como formas de la comunicación teatral del momento: (1) el drama y la comedia –donde incluye también el teatro histórico y el ideológico-político y de combate, así como lo representado por los Teatros Nacionales–; (2) teatro de humor, (3) melodrama y (4) sainete; (5) teatro con elementos musicales; y a su vez diferencia las formas más innovadoras frente a las tradicionales. César Oliva, que también tiene en cuenta la alternativa entre formas asentadas y formas novedosas, distingue: comedia burguesa–con derivaciones religiosas, políticas, históricas, etc.–; comedia poética; teatro de humor; sainete; drama testimonial; teatro de urgencia.

de los bandos enfrentados. Los dos últimos criterios son los que —se suele pensar— suponen una correspondencia directa entre el plano artístico y el político o de la acción bélica. Pero ni esa correspondencia es tan directa ni en las otras formas identificadas deja de haber una presencia de las ideologías políticas; lo que ocurre es que en estas no solamente la ideología se concreta (en la forma teatral) sino que se señala a sí misma como ideología combatiente. En todos los casos se dejan ver en el transfondo —si queremos verlos— los conflictos ideológicos y sociales, pero en estos casos se nos hacen ver bajo la temática y la forma ideológicamente interesada del combate entre dos sistemas de ideas organizadas. La ideología y los intereses sociales a los que objetivamente responden se expresan, no obstante, también a través de las formas teatrales despolitizadas.

Precisamente dificulta la cuestión el hecho de que la ideología política falangista se viniera a identificar con el posicionamiento militar de los sublevados y estos a su vez se sirvieran de ella, porque debido a eso se ha acabado llamando inexactamente teatro falangista o fascista a todo aquel que defendía abiertamente la dictadura militar franquista. Por otro lado, no se ha de olvidar sin embargo que, fuera de la conveniencia de las proclamas y signos fascistas por las exigencias de la guerra, buena parte del bando franquista se sentía ideológicamente representado a través de ese teatro ya asentado, el llamado teatro de la derecha. Este teatro conservador, necesariamente condicionado por la nueva situación, fue el que prevaleció una vez acabada la guerra, porque se excluyeron las posibilidades de innovación y porque el discurso falangista del que se valió la dictadura perdió fuelle.

Cuando el falangismo propugna un *teatro nuevo*, coincidiendo en el término novedad, más que en su significado, con intelectuales de la burguesía liberal y de la izquierda, conciben la necesidad de un teatro propio de una sociedad fascista (paradójicamente, pretendiendo eliminar el teatro que representa los gustos de los sectores sociales para los que ellos objetivamente combaten en la guerra). Esta forma de teatro nuevo entendían que debería poseer una serie de cualidades: popularismo, simbolismo, poesía, nacionalismo, ritualidad, sacralidad, antiindividualismo, jerarquía, disciplina, belleza, osadía, heroicidad, clasicismo hispano, etc. que tienen que ver no sólo con el drama sino también con la organización de la profesión y la estética de los espectáculos. Dichas características postuladas son efectivamente realizables y realizadas bajo distintas formas teatrales existentes o rehabilitadas por el falangismo y no sólo en el teatro de tema político.

Concluyendo, no es teatro falangista o fascista sólo aquel que dice en escena “viva la Falange” sino también el que se manifiesta fragmentariamente y contradictoriamente³ bajo variadas formas de proceder organizativamente y variados géneros⁴. Nunca de manera absoluta ni de forma coherente, aunque algunos espectáculos se consideren buenas consecuciones de dicha estética. Por esta razón he preferido hablar de “teatro y falangismo” más que de teatro falangista. Sin embargo esta proposición nos permite afirmar que el fascismo-falangismo caló más de lo que de forma inmediata hoy podamos percibir.

2. ESPECTÁCULOS Y GUERRA EN GRANADA

En julio de 1936 se hallaban abiertos dos cines, el Salón Nacional y la Terraza Palermo (ésta de verano), y dos teatros, el Cervantes, que ofrecía sesiones de cine bajo el nombre de Principal Cinema, y el Coliseo Olympia, dedicado casi exclusivamente al cine. Granada, como la mayor parte de las ciudades españolas, quedaba apartada de la vida teatral, centrada ésta en Madrid y Barcelona. Esto no quiere decir que en esta ciudad apartada, el teatro no tuviera significado social: lo que ocurría era sencillamente que las minorías que podían asistir al teatro no daban de sí como para mantener una programación continuada. El incendio provocado en el antiguo teatro Isabel la Católica, colocado así en el mismo rango que los demás templos incendiados, fue un anuncio de que la guerra que se avecinaba pasaba también por el teatro.

El día 19 de julio, domingo, el mismo en que los periódicos, siempre atrasados con respecto a otros medios, informaban someramente de la existencia de una sublevación militar (*Ideal*, 19 de julio de 1936: 1), aparecía anunciada una representación de *Anacleto se divorcia* a cargo de aficionados en la sede de la Masa Coral, en calle de la Colcha, aunque quizás no se llegó a representar:

Hoy domingo y en obsequio de los señores socios y familias se pondrá en escena por el cuadro artístico de esta Sociedad el juguete cómico en tres actos, original de los señores Muñoz Seca y Pérez Fernández, *Anacleto se divorcia*, en cuya obra el aficionado y gran actor señor Navarro hará las delicias de los concurrentes, que pasarán una velada agradable. (*Ideal*, 19 de julio de 1936: 3)

³ La mayor de todas las contradicciones es que en el fondo en pos de una resacralización de la escena se cuestiona lo que desde el siglo XVIII la clase dominante –la clase a la que objetivamente se debe el fascismo– constituye como teatro.

⁴ En mi trabajo antes citado (Linares, 1996), en lo que respecta a sus conexiones con el falangismo distingo entre teatro de combate, teatro simbólico, teatro de tema histórico, nuevos autos sacramentales, relectura escénica de los clásicos y espectáculos parateatrales y de masas.

Llama la atención en las páginas del diario *Ideal*, en sintonía con su orientación católica, una información a tres columnas sobre el discurso dedicado a Lope de Vega por el Obispo Prior de las Órdenes Militares, monseñor Estegana y Echevarría, en la iglesia de las Trinitarias de Madrid el día 23 de abril. Es su aportación al cierre de las conmemoraciones del centenario del dramaturgo (*Ideal*, 19 de julio de 1936: 4). En la línea del modelo teatral que se iba a primar en el bando de los sublevados, esta información halla su complemento con otra sobre la representación del auto sacramental de Lope de Vega, *El viaje del alma*, en el Congreso Católico de Educación celebrado en Barcelona (*Ideal*, 21 de julio de 1936).

El día 26 de julio, domingo, controlados ya los focos de resistencia del Albaicín, se lleva a cabo un desfile militar y esa misma tarde comenzaron a funcionar de nuevo los cines; asimismo, de diez a doce de la noche ofrece en la Plaza del Carmen un concierto la Banda Municipal dirigida por el señor Montero. La crónica informa de que «cuando había interpretado dos piezas se presentó en la plaza, a pie, el general Orgaz, acompañado del alcalde, señor Del Campo. El público los recibió con grandes aplausos y vivas al ejército». El azar dispuso que cuando llegó el general la banda interpretaba “La bandera tricolor”, enseña nada querida por los sublevados quienes de hecho el día 15 del mes siguiente restablecieron la bandera roja y gualda.

Los conciertos de la Banda Municipal serán una constante en estos días por su efecto de exaltación, máxime cuando parte del repertorio eran himnos y marchas militares. Del celebrado el día 16 de agosto, se da la siguiente información, de la que hay testimonio visual mediante una fotografía el 18 de agosto:

La banda municipal ejecutó anoche el anunciado concierto en la plaza del Campillo. En el programa figuraba el Himno de Falange Española y el de la Legión. Una importante masa humana ocupaba por completo la plaza del Campillo y los alrededores. El entusiasmo fue tan extraordinario que la Banda se vio obligada a repetir muchas veces los dos himnos, singularmente el primero. La muchedumbre saludaba al estilo fascista. La plaza del Campillo parecía anoche un verdadero bosque de brazos extendidos. (*Ideal*, 17 de agosto de 1936: 1)

Como contribución a la suscripción abierta a beneficio de las Fuerzas Armadas, Falange Española organiza en el Coliseo Olympia para el domingo día 9 de agosto un espectáculo compuesto de la película *Compañeros de juerga*, de los cómicos Lauren y Hardy, y las actuaciones de las canzonetistas hermanas Baby y Teresita Larrea. Aparte de catapultar a la fama local y a las actuaciones en días sucesivos a las citadas canzonetistas, se sabe que este es el primero de una serie de actos de diversión –la información empero recuerda que propiciar algún momento de diversión forma parte de una encomiable labor de Falange en todos los frentes- que sirven como mecanismo de adhesión: «más que un festival fue una numerosa reunión de excelentes patriotas entre los que figuraban bellas señoritas y muchos ‘santiaguillos’ que se congregaron en

un local para dar rienda suelta [a sus] expansiones patrióticas» (*Ideal*, 10 de agosto de 1936: 4). También sabemos que el total de localidades del Coliseo Olympia era de 1200⁵, qué número de localidades compraron ciertas entidades económicas de la ciudad y cuánto se recaudó.

Si se repasa la cartelera cinematográfica de los últimos meses de 1936, se observa que la programación inicialmente no refleja la situación de guerra, y seguirá manteniendo una tónica en la que predomina el cine comercial del momento con abundancia de producciones americanas que se anuncian con el reclamo de que se presentan “en español”. Es un cine que se justifica por la espectacularidad, la risa u otras razones evasivas que sin embargo convienen a la situación. El 10 de septiembre se incluye en *Ideal* un primer comentario, al que seguirán otros en forma de crítica de cine, de este tenor:

Contienen esta clase de películas [las de cow boys] los mayores alicientes para gustar, como son esa multitud de escenas en que el protagonista, con un arrojo y valentía incalculables, logra salvarse de todos los peligros poniendo en fuga o reduciendo a los malvados, a los que se les da el castigo merecido. (*Ideal*, 17 de septiembre de 1936: 7)

A partir del 22 de noviembre se informa a los empresarios de salas de espectáculos cinematográficos de que el “gabinete civil de la segunda división orgánica” con sede en Sevilla centralizará todo lo relacionado con la censura cinematográfica en el territorio Nacional, quedando suprimidas las Comisiones de Censura de las diferentes localidades. A partir de ese momento la responsabilidad de pasar por censura recaerá en los alquiladores y no en los exhibidores.

También por esas fechas las proyecciones de cine se trufan no ya solo con las diarias alocuciones radiadas del general Queipo de Llano, sino que aparecen los primeros documentales y reportajes propagandísticos, como el dedicado a la defensa del Alcázar de Toledo (*Ideal*, 10 de diciembre de 1936: 6).

Tiene especial relevancia la proyección de dos documentales alemanes que la Falange promueve en sesiones especiales. Estos documentales son *El enemigo mundial número uno* (sobre el bolchevismo) y el conocido *El triunfo de la voluntad*. Se realizó en el Olympia el 11 de diciembre, pero con más aparato de autoridades en el Salón Nacional el 7 de enero. El cronista dijo de ellas que «la proyección de las dos

⁵ Era propiedad de la Sociedad Anónima Civil de Espectáculos, cuyo presidente era Manuel Gómez Rodríguez; las salas de espectáculos evidentemente siguieron en manos privadas después del levantamiento pero el nuevo régimen influyó en el sentido de su utilización: cuando se detalla el balance económico de las funciones benéficas que se realizaban en estas salas, nunca se indica que se pagara alquiler a sus propietarios.

películas alemanas constituyó un éxito. Son una muestra del surgimiento de la nación por el nacionalsindicalismo». (*Ideal*, 8 de enero de 1937: 4)

Otra de las facetas de los espectáculos de la ciudad en época de guerra era la taurina. A lo largo de la segunda quincena de agosto se anuncia repetidas veces una corrida de toros también a beneficio de las Fuerzas Armadas. Por el 31 de octubre y fechas siguientes se anuncia una “corrida de toros patriótica”.

Como dato relacionado con el teatro, el día 23 de agosto se da la falsa noticia de la muerte de Jacinto Benavente “por las turbas marxistas” en Madrid, y al día siguiente de la ciertamente ocurrida de Muñoz Seca. También circuló la noticia, el 2 de enero de 1937, de que los hermanos Quintero estaban presos en el Monasterio de El Escorial.

En lo que toca propiamente al espectáculo teatral, en Granada queda reducido a grupos de aficionados en los [primeros] años de la contienda. No podía ser de otro modo, pues no había radicadas compañías profesionales, y las que en otras ocasiones podían acudir de gira, desde Madrid fundamentalmente, no tenían posibilidad de hacerlo. El teatro de aficionados sigue una tradición anterior, pero la novedad es que cobran fuerza los grupos dependientes de las organizaciones políticas adeptas al nuevo régimen y sus actuaciones siempre son en beneficio de los que protagonizan la guerra, ante todo el ejército. Es tal la obsesión recaudatoria en todos los ámbitos que llega a darse la siguiente información sin interés teatral, pero sí propagandístico: “Unas niñas entregan para el ejército el producto de una función teatral celebrada por ellas. Cobraban cinco céntimos por la entrada y recogieron cuatro pesetas treinta y cinco céntimos”. Poco inocente debió ser la decisión de unas niñas de ocho y once años que movilizaron a ochenta y siete niños más.

Siguiendo esta tónica se organizan veladas teatrales en colegios. El domingo 22 de noviembre en la escuela nacional número 23, en el Barranco del Abogado, “para recaudar fondos para soldados heridos” se representó el juguete teatral *La casa de la Fortuna*, interpretado por jóvenes del barrio dirigidos por la profesora, y “terminada la función se entonaron varios himnos patrióticos”. El 10 de enero del año siguiente tenemos noticia de una velada teatral en el colegio de la Inmaculada, de las mismas características: “la sala del teatrillo presentaba un bello aspecto, luciendo las banderas nacionales de España, Alemania, Italia, Portugal, Marruecos español y Falange Española”. El programa estaba compuesto por los juguetes cómicos *La ramilletera* y *A un embuste otro mayor*, así como otros textos de menor entidad.

Tienen más peso los espectáculos organizados por Falange y otras agrupaciones políticas. El día 15 de diciembre los falangistas llevan a cabo un festival destinado al

Aguinaldo del Soldado, en el Olympia, y entre las actuaciones que se incluían estaba la “graciosa comedia en un acto” de González Cantó titulada *El asistente del coronel*; también la canción “Camisas azules” compuesta por José Gómez Sánchez Reina y con música de Ángel Barrios. Concluyó con un fin de fiesta en que sonó la “marcha real” y dos cuadros patrióticos bajo banderas de España, Italia, Alemania y Marruecos. (*Ideal*, 16 de diciembre de 1936: 6)

El mismo 15, se informa de un “Festival artístico de la Masa Coral y Agrupación Musical Granadina” a beneficio de Cruz Roja, que incluye “la comedia en tres actos, original de L. Fernández y R. Sepúlveda, Madre alegría, por el cuadro artístico de la Masa Coral” (*Ideal*, 15 de diciembre de 1936: 7). Dos días después, el 17, se llevó a cabo a cargo de Falange una gala en el teatro Cervantes, a la que se dedica en el presente estudio atención pormenorizada.

Terminando ya las propicias fechas navideñas, el día 3 de enero se celebró en el “teatrito de los Estanislao” (*Ideal*, 4 de enero de 1937: 3), una velada teatral donde intervino la banda del Requeté y se representó: *El cautivo de Valdejunquera*, drama lírico original de Larnamié de Clairac, con música del maestro Aguirre, sobre la cautividad y muerte de San Pelayo; también *Se me ha perdido una costilla* y el juguete cómico de Muñoz Seca *La plancha de la marquesa*. En el reparto aparece José Tamayo, que entonces debía tener dieciséis años.

LA NUEVA ESPAÑA

En este contexto se representó el 17 de diciembre de 1936 la obra *La Nueva España*, de José Gómez Sánchez Reina⁶. Esta, junto con *Cruz y Espada*, del mismo autor, suelen ser citadas entre los ejemplos de teatro de combate de orientación fascista, y efectivamente, introduce en el escenario la temática de la guerra con fines propagandísticos del ideario del *Movimiento*.

Ya el 11 de diciembre (*Ideal*, 11 de diciembre de 1936: 3), se invita, incluso a posibles asistentes de fuera de la ciudad, a una *función* que no se presenta como exclusivamente teatral, pues la representación teatral es sólo la parte central de la misma. Dos días antes se informa de que se han agotado las butacas, y se dan más detalles el día de la víspera, creándose un ambiente favorable para un espectáculo que “no se podrá

⁶ José Gómez Sánchez Reina (Granada 1909-1985) fue abogado, escritor e impulsor de la Semana Santa. Desde 1927 había participado con Gallego Burín en la representación de autos sacramentales. Como escritor de teatro se dio a conocer con el estreno en Granada en 1931 de una comedia titulada *La biblioteca*, y en 1943 estrenó en el Teatro Nacional María Guerrero, *Juan de Dios*. Autor de obras de ocasión, y de temática granadina, no contamos siquiera con una mínima monografía sobre sus escritos y estrenos (Romero, 2002: 153; Fernández, 1999).

repetir” porque al día siguiente el cuadro artístico tiene que marchar para representarlo en Sevilla⁷.

Pocas veces como en esta ocasión podrá decirse que Granada entera acudirá a la gran función de gala que a beneficio de Falange Española de la JONS organiza don Miguel García Batlle, que tendrá lugar mañana jueves 17 a las cinco y media de la tarde en el teatro Cervantes. (*Ideal*, 16 de diciembre de 1936: 3)

El día del estreno se ofrece un programa más detallado (*Ideal*, 17 de diciembre de 1936: 3), y en la jornada siguiente la crónica comentario del acto con dos fotografías en la portada del diario *Ideal*. (18 de diciembre de 1936)

El texto que se puso en escena se titula exactamente *¡¡La nueva España!! Reportaje patriótico en prosa y verso, dividido en nueve estampas, un prólogo, un cuadro final y varios intermedios*. Independientemente de sus virtualidades escénicas, debió ser escrito con una cierta premura con destino a su representación. Publicado después de la representación, parece concebido no tanto como una obra dramática sino como libreto de una función teatral o espectáculo teatral que sirviera de propaganda y vehículo de adhesión. Lo impreso puede ser leído como literatura, pero la proliferación de vivas al ejército y a Franco en las páginas blancas atrae al texto a una función de pasquín. Paradójicamente esta desliteraturización y anclaje en la realidad en vez de neutralizar la ilusión literaria sirve a la operación inversa, intensifica aún más el fin enajenante del texto. Por lo demás, aunque se base en líneas generales en hechos realmente ocurridos, las anécdotas en detalle, como no podía ser de otro modo, son inventadas y dramatizadas de forma tendenciosa.

El marco viene dado por un “Prólogo” y un “Himno final”. Los cuadros, agrupados en actos –realmente no sabemos por qué se agrupan así, pues por más que los tres primeros cuadros muestran cierta unidad, en el conjunto de la obra no es reconocible una estructura que justifique la división en actos–, recrean momentos y lugares desde los días previos a la contienda hasta los últimos meses de 1936. Los tres primeros cuadros en Madrid, siguiendo la peripecia de los miembros de la familia de una duquesa que ve asaltada su casa y es acogida junto con su nieta por la familia de un tapicero –esta familia, y en menor medida la de la nobleza, son los referentes del “noble Madrid” del título– en una casa de huéspedes; allí acaban oyendo clandestinamente la proclama nacionalista de Radio Sevilla. En esta ciudad, donde recalán unos jóvenes relacionados familiarmente con la citada duquesa, tiene lugar el cuadro cuarto, “Sevillita”. Pero aquí se pierde la continuidad del relato, pues el cuadro, ambientado en un colmado donde

⁷ En Granada se volvió a representar el día 30 de diciembre.

no falta la bandera roja y gualda y la foto de Queipo, es un sainete trufado de alusiones patrióticas. Entre los personajes, un torero llamado Pepe Flores que decide marchar voluntario, achispado por: “este vinillo andaluz/ espiritual y bueno,/ que me lleva a defender/ tradiciones y recuerdos;/ ya se acabó la leyenda/ del señorito torero”, y se une a un legionario y un Mohamed que van hacia Extremadura. [...] En los “Intermedios”, por delante del telón, personajes anónimos contribuyen a la ilazón y el refuerzo del mensaje, aunque en la representación este recurso sirve también para dar tiempo al cambio de decorado. Así, por ejemplo, “el de Madrid” después del cuadro primero recapitula sobre la muerte y emoción del entierro de Calvo Sotelo para anunciar: «y ahora verán, señores, lo que después ocurre:/ donde acaba una vida otra vuelve a empezar».

Merece un comentario la alegoría que constituye el prólogo. En él España, incorporada en una mujer sentada en un trono, se siente abatida y se disponen a salvarla el ejército, el arte y el trabajo incorporados en un soldado, un artista y un obrero con atavíos del siglo XVI. Más que por las ideas vertidas, este alegorismo en su misma forma supone el intento de estéticas sacralizantes del siglo de Oro con fines de exaltación nacionalista-imperialista que están ya en la línea del teatro de la Falange y de dramaturgias como la de *España, una, grande y libre*, de Felipe Lluich, que algunos críticos consideran como el único gran espectáculo fascista.

El texto de la obra es desigual. Mezcla prosa y distintos tipos de versos, e intenta recrear diversas situaciones con distintos tonos pasando de lo patético a lo sentimental o incluso la comicidad. Pero lo que podría contribuir a la riqueza textual y dinamicidad, no redundan en un conjunto estéticamente aceptable: los cuadros en sí mismos siguen formas dramáticas muy convencionales y la estructura de reportaje le es sobrevenida, porque la obra comienza con una estructura dramática y a partir del cuarto cuadro pierde la ilazón y se convierte en un reportaje de momentos y lugares de la guerra. Todo queda en retórica falta de verdad, pues además de utilizar la truculencia fácil, la dualidad maniquea, y demás recursos usuales en este tipo de teatro, en términos estilísticos, utiliza junto al manido lenguaje popular la imaginería pretenciosa y los vocablos grandilocuentes del nuevo régimen. No obstante se alinea con una cierta novedad al utilizar el reportaje como teatro de propaganda política. “Romancero” lo llama algún crítico del momento. Es muy perceptible, también, que ciertas informaciones –el torero que se alista como voluntario; el día del restablecimiento de la bandera roja y gualda, el ambiente festivo en Sevilla superaba al de la feria, etc.- vienen a coincidir con informaciones suministradas por los periódicos dentro de una campaña propagandística calculada.

Sin duda debió conectar con los proselitistas y los ya convencidos que acudieron

a la representación, aunque este tipo de teatro debía tener pocos visos de futuro porque tratar en el escenario abiertamente el tema de la guerra sólo ofrecía dos posibilidades, o caer en la mera consigna, o hurgar en una herida demasiado abierta, más aún en la misma ciudad de Granada, donde aludir en público a las “lágrimas y sangre” del Madrid del 1936 inevitablemente señalaba con el dedo a lágrimas y sangre más cercanas, silenciadas, algunos de cuyos responsables se hallarían en los palcos⁸. El espectáculo, a beneficio de Falange, se llevó a cabo el día en que en el mismo Teatro Cervantes-Principal Cinema se anunciaba la película *La novia de Frankenstein* con el reclamo de ser “lo más grande llevado a la pantalla en producciones terroríficas”. El “padrino de la Comedia” –comedia llama el autor de la obra a la representación de la misma- fue el gobernador José Valdés, quien donó un mantón de manila y un reloj para que fueran rifados en el acto⁹. El lleno fue total, con público en el pasillo, por lo que debieron asistir unas dos mil personas¹⁰.

El organizador fue Miguel García Batlle¹¹, el “director artístico”, José Gómez Giménez, y entre los actores estaba el propio José Gómez Sánchez Reina, también Emilio Orozco, nacido como él en 1909. En la parte más técnica, Manuel Torres Molina fue el “director de luz”¹², Antonio Ocaña el apuntador, Ramírez ¿? autor de decorados ex profeso, y el vestuario fue donado por el “gremio de tejidos” de Granada.

A juzgar por el texto, fuera de lo anticonvencional que pueda ser la globalidad de su dramaturgia, el lenguaje del espectáculo no debió ser muy innovador. Debió estar, eso sí, cuidado en todos sus aspectos y con música en vivo; al menos, en los créditos se da cuenta de la labor de la dirección artística, y la crítica resalta el valor artístico del espectáculo, aunque sin dar detalles y quizás también por la necesidad de atenuar su dimensión porpagandística. Fue especialmente cuidada la parte del “Himno final”, que en el texto no apuntaba a una espectacularidad especial; es un canto a la nueva España que cierra el enmarque abierto con la alegoría de la España abatida del prólogo.

⁸ El texto impreso está dedicado a Franco y «a la heroica Guarnición granadina, que en la histórica tarde de julio de 1936, libró a esta maravillosa ciudad de los ‘horrores del marxismo’». A Granada se refiere la obra en el cuadro final, en el cual se representa idílicamente la estancia de una artista que ha escapado de la Málaga republicana.

⁹ La rifa no se llegó a realizar en el teatro, aunque no se sabe por qué, pero cualquier persona con sensibilidad hacia el teatro lo agradece, ahora y entonces.

¹⁰ No conozco datos económicos de esta representación, pero en la segunda representación, llevada a cabo el día 30 de diciembre en el mismo lugar, se obtuvo un beneficio, después de descontar gastos, de 2.201.55 pesetas, la mayor parte por la venta de entradas canalizada por el Gobierno Civil y –una cuarta parte de ellas- por el organizador Miguel García Batlle; *Ideal*, 1 de enero de 1937, pág. 4.

¹¹ “El organizador de las mejores Fiestas de arte granadinas, que puso toda su alma en el montaje de esta obra”, dice el autor, sobrino suyo, en agradecimiento.

¹² “Magnífico artista de la luz que hizo de estas estampas unos retablos de ensueño”, idem.

En el anuncio y en la crítica del espectáculo se dio importancia a la forma en que se escenificó este “Himno final”, como “un cuadro plástico compuesto por el notable artista señor Torres Molina, sobre el himno de Falange Española, interpretado por coro de “flechas” bajo la dirección del aplaudido pianista Paquito Carrillo”. La breve crítica del diario *Patria* señala: “El cuadro final, compuesto por el camarada Torres Molina, gustó extraordinariamente por el buen gusto y el acierto de la composición”.

Esta insistencia en la emotividad, la composición, el buen gusto, independientemente del logro efectivamente alcanzado en este caso, sintoniza con el ideario estético falangista que sostiene para la nueva España un nuevo teatro cuya calidad plástica debía ser tan subyugadora como la temática. Sin duda también les llegan los nuevos aires teatrales que circulan por Europa, pero que en España habían encontrado poco espacio.

El espectáculo se representó también en Sevilla, varios días después, y de nuevo en Granada el día 30 de diciembre, en circunstancias casi idénticas.

La valoración que hace la crítica es meramente elogiosa, constituyéndose en mera prolongación difusora de lo pretendido por el texto y el espectáculo. Así, subraya la acogida y los aplausos: «El público se entusiasmó y prorrumpió en aplausos y vítores a nuestros caudillos y a la España inmortal. Se puso a tono con la obra, y la exaltación del escenario llegó a la sala en oleadas de fervorosa vibración patriótica»

Pero el mismo crítico opina también sobre el género: «¿Fue teatro? ¿Reportaje episódico? ¿Visión cinematográfica de proezas y trasuntos de la actual contienda? De todo tiene la obra».

Como “función de gala”, en una sala adornada, con presencia de las autoridades, y con los fines benéficos y exaltatorios, lo ocurrido en escena no importa tanto al ser sobrepasado por el ambiente de la sala en un contexto bélico.

CRUZ Y ESPADA

José Gómez Sánchez Reina repitió en la siguiente obra el modelo de la primera, pero aligerando su estructura y extensión, decantándose por el verso exclusivamente y por la división en cuadros. Desechada la agrupación de los mismos en actos, *Cruz y espada* se compone de cinco cuadros unidos exclusivamente por una secuenciación cronológica a los que llama “Retablos patrióticos”¹³, una denominación que ya había apuntado en la anterior obra y que aun conviniendo a la entidad teatral menor que tiene cada uno de los cuadros, parece querer atribuirles un aire sacro. Los dos primeros,

¹³ *Cruz y Espada. Romance patriótico en cinco retablos*, es el título que figura en la portada de la publicación.

titulados “Hombres de mar” y “La canalla marxista”, son cuadros de la zona republicana: en uno, al inicio de la contienda, un “revolucionario” que sufre la muerte de su hija por un bombardeo de los “suyos”, acaba cambiando de bando y uniéndose a los trabajadores patriotas; en el segundo, un grupo de marxistas que se han apropiado de los bienes de los demás e incluso se llevan para matar a un hombre de bien, Perico, por no dejarse extorsionar, son a su vez despojados por el delegado del gobierno. En zona nacional, el tercer cuadro, en una sala de hospital de sangre, presenta a varios combatientes heridos en la toma de Badajoz –y no falta el relato exaltado de tal acontecimiento–, uno de los cuales, criado en un hospicio, se sincera con una monja también abandonada por sus padres y efectúa una justificación sentimental de su participación en la guerra “por una patria de conciencia limpia/ sin bajo fondo ni pasión rastrera”. El cuarto, titulado “Cristianos y caballeros”, en la bodega del navío “Marqués de Chavarri” en el puerto de Málaga, un grupo de “buenos españoles” presos acaban siendo liberados por los nacionales. El quinto cuadro, “Amanecer en Asturias”, representa el reencuentro de un combatiente y su novia al pie de una cruz en un pueblo semidestruido pero donde reina ya una paz idílica.

Los registros de género y estilo perceptibles oscilan, como en la obra anterior, desde el sainete grotesco a lo sentimental, utilizando profusamente el habla popular. Las escenas se hallan entreveradas de recitados exaltadores de personas, hazañas y programas. Esta publicación, así como la puesta en escena posterior, fue autorizada por la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda.

La representación, que tuvo lugar en el teatro Cervantes el día veinte de diciembre de 1937, formó parte de una “función de gala” a beneficio del “Aguinaldo del Soldado”, y fue antecedida por una “sinfonía” por parte de la Banda Municipal, y unas palabras dedicadas por parte del locutor de radio José del Real. También como en el año anterior, el patrocinio fue del gobernador civil y la organización corrió a cargo de Miguel García Batlle. Gran parte de los actores, así como el equipo técnico al completo, son los mismos, constituidos esta vez, bajo la batuta de Miguel García Batlle, en Agrupación Patriótica Granadina.

No poseemos información visual del espectáculo, excepto una foto del cuadro final (*Ideal*, 21 de diciembre de 1937), pero una vez más el local del teatro, adornado por el Centro Artístico, así como los asistentes, debieron contar como una prolongación real de los uniformes y signos que se mostraban desde el escenario. Entre el cuarto cuadro y el último los asistentes escucharon con el brazo en alto el himno nacional. Este espectáculo se repitió el día 28 de febrero de 1938 en el teatro Lope de Vega de Sevilla en homenaje al Ejército y bajo el patrocinio del Ayuntamiento. También se representó en el teatro Cervantes de Málaga.

La crítica fue elogiosa con los distintos aspectos del mismo, como cabía esperar, aunque los distintos críticos resaltan algunos aspectos con preferencia sobre otros. El crítico de *Ideal*, además de destacar la emoción, la poesía, el “fino humorismo”, el patriotismo de la obra, así como la interpretación que los hace patentes en escena, señala las reacciones del público. Así, del segundo cuadro dice:

destaca un patriótico recitado de Tamayo en el papel de Perico, joven al que van a fusilar, y que es subrayado con aplausos del público. Pero lo más saliente de este cuadro es la presencia en escena de Paco Fernández Horques, cuya intervención, y tanto como su intervención, su humanidad, fueron acogidas con risas y aplausos. También rió el público de buena gana las disertaciones de los cabecillas [marxistas] y sus lamentaciones al verse despojados del dinero robado.

J. Orellana, en *Boínas rojas*, de Málaga, destaca la referencia a episodios ocurridos en esta ciudad: «El retablo cuarto titulado “Cristianos y caballeros” sorprendió al público, no sólo por su feliz desenlace final, sino porque todo el cuadro era una estampa vivida en nuestro puerto, allá en las inmundas bodegas del famoso “Chávarri”».

En *La Unión*, de Sevilla, el crítico que firma J. G. J., además de redundar en el encarecimiento de la buena factura del cuadro tercero y de hacer notar la “bonita apoteosis, con perfiles de teatro helénico” del acto cuarto, se atreve a comparar estas obras con las de Federico García Lorca:

¡Qué diferencia más radical y profunda entre el joven poeta granadino, autor de “Madre España” [sic] y de “Cruz y Espada”, y su infeliz coprovinciano Federico Lorca! Éste, de valor enteramente negativo, hace de sus rimas ariete demoleedor contra muchas cosas augustas. Don José Gómez Sánchez Reina, el felicísimo autor que ha empezado a caminar, y ya corre, por los privilegiados senderos del triunfo, consagra todo cuanto es al amor de su Religión y de su Patria; y, nuevo Ercilla, lucha contra los enemigos de la civilización, al propio tiempo que deleita y estremece a los auditorios que aplauden sus obras, con relumbres de “Araucana”.

EUSEBIO QUESADA

Requieren un apartado propio una serie de obras publicadas por Eusebio Quesada García¹⁴ que son semejantes a las anteriores en muchos aspectos, publicadas todas ellas en Granada en 1937. Siempre evitando las denominaciones *tragedia* o *drama*, esta vez el tratamiento del ideario de los sublevados se hace bajo las más variadas formas: sainete, comedia, entremés e incluso zarzuela.

¹⁴ De biografía casi totalmente desconocida. Se sabe que era granadino, afirmación plausible pues la biblioteca universitaria de Granada cuenta con ocho obras suyas publicadas en esta ciudad en distintas fechas. *El Catálogo de autores dramáticos andaluces* incluye siete títulos con la siguiente indicación: “Autor granadino de finales del siglo XIX y principios del XX. Su producción teatral se compone fundamentalmente de piezas de carácter ligero, zarzuelas y sainetes” (Romero, 2002: II, 645). Si tenemos en cuenta que en 1960 todavía publicó alguna obra, habría que considerarlo más bien un autor del siglo XX.

Los que todo lo sacrifican (Quesda, 1937b), comedia en tres actos dedicada a la Guardia Civil, combina una historia sentimental con los avatares de un intento revolucionario y su sofocación en un indeterminado pueblo de Andalucía. En el acto primero, titulado “La mala semilla”, un grupo de obreros de una finca, instigados por un agente político, planean tomar el poder en el pueblo; Rocío, la hija del dueño de la finca, está enamorada del guardia civil Enrique y rechaza a Luis, hijo de un adinerado hacendado rival; las fuerzas vivas del pueblo, incluido el alcalde y el cura, quedan avisados del plan obrero por El Tumbao, criado de la casa que además de sevillano gracioso representa la fidelidad a su amo; pero estalla la revuelta y los obreros llegan con malas intenciones con respecto a Rocío y su novio Enrique.

En el acto segundo, “Dios vive en España”, en una estancia de la casa ya saqueada, cuando los criados se preguntan qué habrá sido de sus señores, los milicianos, ya dueños del pueblo, vuelven con actitud abusiva, jactándose de sus saqueos y sacrilegios. Los que se suman después traen prisioneros a la casa a Rocío, su padre, el cura, el maestro y varios guardias civiles –incluido un guardia civil republicano que queda ridiculizado por haber querido contemporizar con los trabajadores-. Uno de ellos informa de que Enrique ha escapado para intentar traer ayuda del pueblo de al lado. Encomendados a Dios y arropados por los rezos del cura, acaba llegando el guardia civil Enrique con los refuerzos –en ese momento «fuera se escucha la canción de la Falange», según se indica en acotación- y los salva, quedando abrazados Enrique y Rocío celabrando su salvación.

El acto tercero se titula “Amor y sacrificio”, en la sala de una mansión convertida en hospital de sangre, convalecen algunos de los hombres anteriores junto con otros que en total vienen a representar a distintas fuerzas combatientes: guardias civiles, requetés, legionarios y falangistas. También está Rocío y otras mujeres que hacen de enfermeras, y, por supuesto una monja que representa la dimensión religiosa de la Cruzada. La acción realmente no progresa; entre las pocas novedades se introduce la noticia de que Luis ha muerto combatiendo en una Bandera de Falange:

María: Dios lo quiso y España lo llamó

Rocío: Y junto a los luceros estará haciendo la guardia eterna...

Pero todo son conversaciones sobre los sufrimientos y avatares heroicos de cada uno, y alabanzas mutuas, como la que intercambian el falangista Tomás y la enfermera María:

Tomás: [...] Ustedes sacrificaron las comodidades del hogar y vinieron a los hospitales a hacernos más llevaderas nuestras penas. Por eso ustedes que unen a su belleza física la más excelsa hermosura del alma, se han hecho acreedoras de la gratitud de todos los soldaditos.

María: ¿Nada más? Pues ya que habéis destapado el frasco de los elogios, os diré, que vosotros sí que sois unos patriotas, verdaderos mártires de la nueva España que se está forjando a costa de vuestra sangre. ¡Sois lo que se dice unos héroes!

Todo termina con la curación de Enrique, que se dispone a seguir cumpliendo con su deber de soldado con la intención de volver para casarse con Rocío.

La zarzuela *Héroes de España* (Quesada, 1937a), que también aúna una historia privada de dos enamorados con los avatares de la contienda civil, se compone de cuatro cuadros y en las partes cantadas da cauce a lo sentimental y patriótico. El cuadro 1, en un patio de vecinos al que dan las puertas de las viviendas, nos presenta una serie de personajes del pueblo, entre ellos un maestro sillero que tiene una esposa con mucho genio, y los que van a ser los protagonistas: Rafael, que va a marchar a la guerra, y María, temerosa de lo que pueda suceder; no obstante el ambiente es de justificación del sacrificio ante la necesidad de salvar a España, e incluso aparecen banderas y cánticos entusiastas.

El cuadro 2 tiene lugar en una posición defendida por milicianos en el frente de combate, y es un remedo grotesco de las actitudes y del discurso de la izquierda. Al final, al ser tomada esa posición por los nacionales llega Rafael enarbolando la bandera de la victoria, pero recibe un balazo en la cabeza y cae herido. En el cuadro 3, en casa de María, que regenta un taller de fabricación de camisas para los soldados, reaparecen los personajes del cuadro primero: Consuelo recibe con júbilo a su novio Antonio quien, para tristeza de María, trae del frente la noticia de que Rafael había sido herido.

El cuadro 4, en un hospital de sangre, se suceden deslavazadamente una serie de escenas que desembocan en la del encuentro de Rafael, que está allí convaleciente ciego, con María. Dialogan cantando:

María: ¡Rafael!

[Rafael:];María!

[María:]; ¿Qué pena más grande
encontrarte así
y ver que has estado
alejado de mi.

Rafael: Siempre pensé en quererte
jamás pude yo olvidarte
es muy grande mi cariño
nunca dejaré de amarte.

María: Ya sé lo que tú me quieres
ahora yo te quiero más,
porque ciegucecito eres
y penando tú estarás.

Seguidamente el autor pone en boca de Rafael un parlamento conclusivo que culmina todo lo que en la obra hay de pretencioso y de lenguaje descuidado, antes de dar

paso a la apoteosis o cuadro plástico final “a gusto del director”, porque no propone nada para su ejecución excepto un himno escuálido. Este es el retórico y toscamente ejecutado parlamento de Rafael:

Todos nos debemos a la Patria, la madre excelsa, grande, la inmaculada, ¡Madre España! El libro de tus destinos tejido con desastres y grandezas, tienen ahora las páginas que con sangre están escribiendo todos los buenos españoles en esta epopeya épica por nadie igualada. ¡Siempre, siempre, por España, por su gloria, por su honor!

Pelayo (Quesada, 1937c) es un entremés en prosa que lleva como título el nombre del héroe santo de los requetés y el nombre del personaje. Frasquito Pelayo es un joven metido en negocios que corteja a Esperanza, con el inconveniente de que ésta tiene en la mesa la foto de otro joven con uniforme de requeté del que dice que es su novio:

Frasquito: Lo que yo no me explico, como tiene usted gusto de hablarle a ese requeté... tan requetemonísimo. Ganas de perder el tiempo.

Esperanza: Pues ese gusto tengo. Y a mucha honra. (*Cogiendo el retrato*) Más simpático que usted. Con más figura. Y además, más patriota. En primera línea luchando contra los rojos. Dando su sangre en esta cruzada santa. En cambio usted, no sabe ni lo que es un, dos tres.

Esperanza después le desvela que el de la foto es en realidad un hermano, y Frasquito le desvela a su vez que él está también alistado en el ejército:

Frasquito: Vea usted. Mi emblema (*saca del bolsillo un emblema del requeté y una boina roja*) y mi boina roja. Frasquito Pelayo Morales, encuadrado en el Requeté de la Esperanza. Por dios y por España.

Prospera la relación, hablan de casarse y tener un hijo, en el momento en que se oye pasar por la calle un desfile de “pelayos” cantando el himno:

Esperanza: Son los simpáticos “pelayos” que desfilan. Parece como si entre ellos fuese ya un hijo mío.

Estas obras, debidas a un autor hoy totalmente desconocido al que no le falta cierta habilidad teatral pero que adolece de falta de cuidado por el lenguaje, son una muestra de cómo las formas más estereotipadas del teatro del momento se impregnan de ideario político nacionalista antirepublicano y de militarismo. El caso más representativo es *España Inmortal* (Otero, 1936), que fue representada con gran éxito por una compañía profesional en la zona nacional¹⁵. Pero no se puede decir de ellas que sean manifestaciones de teatro fascista, a no ser que consideremos el hecho básico de que se nutren de la forma de ideología burguesa de la que también se nutre el fascismo, y, además, consideremos la denominación

¹⁵ Estrenada en Palencia el 12 de diciembre de 1936 por la compañía de Carmen Díaz.

fascismo en un sentido amplio. Poseer datos sobre la puesta en escena también nos ayudaría a identificarlas como tal, porque el fascismo en el teatro se propuso también cambiar las estructuras profesionales y de las compañías así como las formas de puesta en escena.

FINAL Y CONCLUSIONES

En 1937 terminó la aventura teatral bélica de Sánchez Reina. Los responsables de propaganda quizás consideraron al año siguiente que la guerra estaba tocando a su fin y ya no era tan conveniente hacerla abiertamente tema de teatro. Eusebio Quesada se debió dar cuenta de que las suyas no tenían la acogida que esperaba. Por esos momentos el Teatro Nacional de la Falange escenificaba autos sacramentales como la alternativa al teatro burgués y chabacano requerida por la nueva España (Ridruejo, 2007: 363-366). La actividad teatral de Granada no parece influir apenas en la innovación del teatro en el bando nacional, aunque sí se aprecia una producción textual y escénica implicada en el combate. Por otro lado, en el bando nacional no se da en general un interés por la transformación del teatro. Transcurridos algunos años Granada sí será un foco de actividad teatral, uno de cuyos protagonistas, José Tamayo, se foguea ya como actor en estos espectáculos de tiempos de la guerra.

Referencias bibliográficas

- FERNÁNDEZ FÍGARES, M.^a D. y GIRÓN, C. (1999), *Nuevos perfiles granadinos*, Granada: Comares.
- GARCÍA RUIZ, V. y TORRES NEBRERA, G. (2003), *Historia y antología del teatro español de posguerra*, Madrid: Fundamentos.
- GÓMEZ SÁNCHEZ REINA, J. (1937), *La nueva España. Reportaje patriótico en prosa y en verso, dividido en nueve estampas, un prólogo, un cuadro final y varios intermedios*, Granada: Gráfica granadina.
- ____ (1938), *Cruz y Espada. Romance patriótico en cinco retablos*, Granada: Gráfica granadina.
- LINARES ALÉS, F. (1996), "Theatre and Falangism at the Beginning of the Franco Régime", Gunther Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetic and Politics of Performance in Interwar Europe, 1925-1945*, Providece/Oxford: Berghahn Books, pp. 210-228.
- OLIVA, C. (1989), *El teatro desde 1936*, Madrid: Alhambra.
- OTERO DEL POZO, S. (1936), *España Inmortal*, Valladolid-Palencia: Afrodisio Aguado.
- QUESADA GARCÍA, E. (1937a), *Héroes de España. Zarzuela patriótica en un acto, dividida en cuatro cuadros y una apoteosis final*, música de Antonio Espinar Jiménez, Granada: Comercial.
- ____ (1937b), *Los que todo lo sacrifican. Comedia en tres actos*, Granada: Comercial.
- ____ (1937c), *Pelayo. Entremés en prosa*, Granada: Gráfica Minerva.
- RIDRUEJO, D. (2007), *Casi unas memorias*, Barcelona: Península.
- ROMERO FERRE, A. et al. (2002), *Catálogo de autores dramáticos andaluces*, Sevilla: Junta de Andalucía, 3 vols.
- WAHNÓN BENSUSAN, S. (1996), "The Theatre Aesthetics of the Falange", Gunther Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetic and Politics of Performance in Interwar Europe, 1925-1945*, Providece/Oxford: Berghahn Books, pp. 191-209.