

MORAL Y PODER EN EL TEATRO DE JOAQUÍN CALVO SOTELO

GREGORIO TORRES NEBRERA
Universidad de Extremadura

RESUMEN

En el teatro de Joaquín Calvo Sotelo destaca una marcada preocupación por resolver conflictos morales de sus personajes. Y en no pocas ocasiones tales conflictos se organizan sobre una ambición, una duda, un deseo de restitución, un testimonio de fe y de doctrina, que chocan contra una férrea estructura de poder. Así pues el binomio moral-poder es lo que se estudia en este trabajo, a través de nueve obras del autor de *La muralla*, y especialmente de la justamente titulada *El poder*.

PALABRAS CLAVE

Calvo Sotelo. Moral. Poder. Conflicto.

KEYWORDS

Calvo Sotelo. Moral. Power. Conflict.

ABSTRACT

Joaquín Calvo Sotelo in his plays is markedly concerned with resolving the moral conflicts of his characters. On many occasions these very conflicts are organised around an ambition, a doubt, a desire for restitution, a testimony of faith and of doctrine, which clash with an iron-like power partnership which is studied in this article, through nine works by the author of *La muralla* and in particular through the appropriately titled *El poder*.

En el fondo, la ambición del
poder tiene algo de satánico... cuando
no lo tiene de divino
(J. Calvo Sotelo: *El poder*).

1. Poner en relación temática y formal el teatro y el poder equivale a resumir, en dos palabras, una buena parte de la historia de la literatura dramática, de cualquier época. Porque son infinitas las obras teatrales de todos los tiempos y lenguas que se construyen sobre la irrefrenable pasión del poder, de la lucha a toda costa por conseguirlo, y no menor el número de textos en los que el conflicto escénico arranca del ejercicio abusivo de ese poder o de la necesidad de derrocarlo, de restablecer un equilibrio que en nueva conquista de poder suele derivar.

Las relaciones humanas –y de eso se trata sin excepción en el teatro– se fundamentan sobre el eje estructurador del poder, de quienes lo ejercen o de quienes lo padecen, y del conflicto que, con frecuencia, se produce –individual y colectivamente– entre los unos y los otros, entre poder y contrapoder. Ya se dramatice los actos de una tiranía o la complicidad para derrocarla, los impulsos de una pasión amorosa o los obstáculos para impedirla, los vericuetos hacia el ascenso y el prestigio social o los amargos caminos de una caída anunciada, la dialéctica *poder/contrapoder* es la espada que divide con su sangrante o sutil tajo los espacios en los que acaban situándose los actantes de un conflicto, y sin conflicto no hay drama, no hay teatro. De modo que si pensamos en títulos como *Fuenteovejuna*, *La Conjuración de Venecia*, *Romeo y Julieta*, *Los intereses creados* o *Muerte de un viajante*, estamos pensando en otros tantos ejemplos en los que el binomio *teatro y poder* se explican mutua y necesariamente.

Se suele identificar, por otra parte, el binomio “teatro y poder” (desde una perspectiva fundamentalmente argumental) con aquellas obras en las que aparece alguien que detenta un alto puesto social, que ordena y manda, un rey, líder o magnate que ejerce el poder de forma ostensible. De ahí que suela ejemplificarse el tema “teatro y poder” con textos del llamado “teatro histórico”, sobre todo en aquellos casos en los que se enfrenta alguien que representa un ejercicio abusivo del poder y alguien que se opone, de forma excepcional, a modo de simbólica víctima propiciatoria, a ese abuso de poder. Pensemos– sin superar el siglo XX– en obras como *Galileo Galilei* de Brecht, *Calígula* de Camus o *Un soñador para un pueblo* de Buero. Pero la fuerza teatral del poder, su presencia y su ejercicio, el clima tenso e intenso que crea en la escena, puede encontrarse igualmente en títulos en los que no aparecen tiranos ni héroes, sino seres de a pie, entre decorados ajenos al salón del trono o al tablado del patíbulo. Y si no, piénsese en títulos como *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, *La visita de la vieja dama* de Dürrenmatt o *Las criadas* de Genet.

En ese sentido he preferido elegir un dramaturgo español contemporáneo en cuyo teatro se ofrecen las dos opciones, la obra de ambientación histórica en la que se muestra una historia de poder y víctima, y el texto de vida cotidiana en el que se ofrecen otras maneras sutiles de ejercer el poder sobre alguien o sobre algo, para orientar, presionar o manipular las conductas de unos y de otros. Porque al fin y al cabo el concepto “poder” se rodea de una polisemia que va desde ‘la facultad para hacer algo’ a la ‘relación entre individuos en la que uno de ellos impone al otro una obligación mediante la promesa de sanciones positivas o negativas’, pasando por ‘el dominio o influencia que uno tiene sobre alguno o sobre alguna cosa’ o ‘la capacidad de producir determinados efectos sobre vidas, bienes y conciencias’.

2. Desde los comienzos de su dramaturgia, en pleno teatro republicano, la escritura teatral de Joaquín Calvo Sotelo ha estado presidida –incluso en sus comedias más aparentemente “ligeras”– por una fuerte dimensión moral en el comportamiento de sus

personajes, en la decisión final –o de principio– que adoptan muchos de ellos, como planteamiento o solución del conflicto. Y en varias ocasiones esa dimensión moral ha estado parcial o íntimamente relacionada con el ejercicio del poder, o la presión del poder, o la aspiración al poder, o la fuerza coercitiva o transformante del poder. Esa es la cuestión que me va a interesar prioritariamente al abordar una parte del extenso teatro escrito y estrenado por este autor que saltó a la fama de la escena de la mano de una pieza en la que, precisamente, moral y poder andan de consuno, *La muralla* (1954), aunque no sea ciertamente este título en donde mejor examinar el problema aquí planteado.

Me centraré fundamentalmente en la obra así justamente titulada, *El poder*, y, cercanas a ella, abordaré otras cuatro: *El rebelde*, *El jefe*, *El proceso del Arzobispo Carranza* y la ya mencionada *La muralla*. Y de forma breve, a título introductorio tan sólo, unas someras indicaciones –desde la perspectiva del binomio *moral/poder*– de otras piezas que se aproximan de algún modo a ese correlato. Así el drama primerizo *La cárcel infinita* (1945) nos presenta dos viejos camaradas de sueños literarios que, tras la creación de una Rusa totalitaria, se sitúan en terrenos opuestos, uno detentando un gran poder policial que le ha deparado el renunciar a la afición artística que tanto ansió; el otro, permaneciendo entre los sufridores de ese poder totalitario y asfixiante de toda creación libre. Poder como tiranía policial frente a libertad, que se codifica en antipoder. Y junto a esa antinomia el otro aspecto que se suele dar conjuntamente en el teatro de Calvo Sotelo, la dimensión moral en la conducta de sus personajes. Fedor Suvorin no ha tenido inconveniente moral alguno en cambiar sus sueños juveniles por las consignas del partido y del aparato censor del Estado, al que sirve desde su alta parcela de poder. Frente a su opción, Gregory Bronski permanece fiel a la postura inicial, está en el otro lado, pero se prohíbe a sí mismo escapar (cuando pudiera tal vez hacerlo) porque se reconoce corresponsable del estado de cosas imperante, al que contribuyó como joven escritor revolucionario, anti zarista, y decide quedarse en Rusia para luchar contra un poder totalitario que él había contribuido a instaurar, pero sin lucrarse ni servirse de él en ningún momento, sino sufriendolo directamente. Poder y conducta amorala se unen en la figura del primero; posibles represalias de ese poder sufridas desde una coherente postura moral, en el segundo.

Otro ejemplo: *La ciudad sin Dios* (1957), cuyo argumento trae a la memoria el de la comedia de santos de Lope *Lo fingido verdadero*, en la que un actor sin renombre, que sueña con el papel decisivo en los teatros de provincias, hace la mejor interpretación de su vida fingiéndose un profeta de Dios y sustituyendo, al observar el poder de la palabra en sí mismo y en los demás, la fe fingida por la más acendrada y cierta, hasta el sacrificio de su propia vida antes de renunciar a lo que ha descubierto: la presencia de un Dios cierto y la imposibilidad absoluta de borrarlo del corazón humano.

Si en esta pieza se une el poder del mensaje con la actitud moral íntegra de su portavoz, en *El dinero* –tercer ejemplo– es el poder económico, y la angustia de no pose-

erlo en un momento dado, la que pone de manifiesto la carencia de verdadera amistad, solidaridad, caridad. En esta comedia de 1961 sorprendemos este momento en el diálogo de un padre y una hija, afanados en la desesperada búsqueda de una cantidad que les salvaría de la deshonra: a la acusación del padre –“*Odio el dinero (...) No hay delator más perverso*”– responde la hija: “*¿Y quién puede librarse de su poder; desentenderse de él, olvidarlo?*”; y acaba sentenciando de nuevo el padre: “*Acaso nadie. Por eso lo odio, por lo que tiene de espejo del hombre, un espejo de luz borrosa que enturbia la mirada, que cambia las facciones más que ningún otro apetito, y que envenena cuanto de puro llevamos dentro*”. No valen demasiado las palabras de un final un tanto acomodaticio y tranquilizador para quitar hierro a lo que acaba siendo una amarga visión de una clase media que se disuelve en el corrosivo de su propia amoralidad, entreverada de apariencia de buenas personas (la “gente de bien” de que ya hacía educadas astillas don Jacinto Benavente). Por ello suena a pegote convencional y pactista con el respetable el idealizante mensaje de que “*no sólo en los cuentos de hadas el amor vence al dinero. También en la vida diaria lo derrota alguna vez*”, porque la verdad es que el vil metal ha acabado imponiendo su ley social y contundente.

El cuarto ejemplo que traigo a colación, antes de entrar en otros títulos más destacados, es la pieza de 1951 *Criminal de guerra*, pues en ella vuelve a imponerse un talante moral para definir un enfrentamiento entre dos hombres situados en antípodas ideológicas, en un momento crucial de la historia, y que sin embargo son como las dos caras de una misma entidad, circunstancialmente escindida: dos militares apellidados igual, miembros de una misma familia, y situados en el ejército alemán– vencido– y el americano –vencedor– tras una terrible guerra plagada de crímenes. El suicidio de un militar nazi, condenado a muerte por una responsabilidad no claramente probada, y que se sospecha fue un suicidio inducido, echa sombra de culpa sobre la figura de otro militar del ejército alemán, Frederick Kennerlein, sospecha que se prolonga hasta el final del drama, cuando sabremos que el verdadero inductor de aquel suicidio fue otro Kennerlein, el militar del ejército americano, o sea, quien detenta el poder tras la victoria de los aliados sobre el eje italo-alemán. Pero ese “nuevo” crimen de guerra –precipitando una fatal decisión al mismo tiempo que se perfila la certeza de que se tratase de un error judicial– es el resultado de una convicción moral que se impone: el soldado vencedor (que tiene el poder en sus manos) comprende el profundo sentimiento del honor marcial del soldado vencido y le ayuda a morir en dignidad y honorabilidad. Cabe preguntarse entonces: ¿quién fue realmente un “criminal de guerra?”, ¿hubo crimen?, ¿volvió a equivocarse, moral y penalmente, el poder?. Al margen de los compromisos de posicionamiento ideológico que la obra dejaba traslucir en su fecha de escritura y de estreno, tan cercana a la de los hechos evocados (el juicio de Nüremberg al fondo), tiene plena vigencia ética la propuesta que deja sobre la escena un personaje de este drama, y que tiene que ver directamente con el binomio “moral y poder” que aquí me está interesando: “*La obediencia tiene un límite y la rebelión puede ser tan*

sagrada como la obediencia". Toda una crítica a un ejercicio del poder en su siempre difícil equilibrio entre la autoridad abusiva y la objetiva justicia.

3. Pasaré seguidamente a considerar las cuatro obras de Calvo Sotelo en las que podemos ver con más precisión el correlato *poder-moral* como rieles de unas conductas concretas.

En primer lugar la pieza con la que Joaquín Calvo Sotelo casi se estrenó como dramaturgo en 1934, *El rebelde*, texto sobre el que el mismo autor opinaba algunos años después que había sido "un intento –exclusivamente literario– por dar forma y figura teatrales a una psicología muy en boga entonces: la del muchacho en divorcio con la ideología paterna, de la que abjura para aprestarse a servir la que profesa honradamente". En efecto, esta primeriza aportación de Calvo Sotelo al teatro se incardina (hasta cierto punto) con una serie de títulos en los que se ofrece –desde la perspectiva de una controversia ideológica– una suerte de enfrentamiento generacional, tales como *Murió hace quince años* de Giménez Arnau, *La Condecoración* de Lauro Olmo y *Un hombre puro* del mismo Calvo Sotelo (1973). En complementaria dirección, es también *El rebelde* una temprana muestra de "teatro social" presentando el ejemplo –entonces tan atractivo– del burgués que se acerca a las posiciones proletarias y revolucionarias, con no escaso recelo de sus nuevos compañeros de viaje: algo que, por ejemplo, Alberti llevó también a la escena en su muy autobiográfica pieza *De un momento a otro*.

Me interesa *El rebelde* porque es el primer ejemplo en la trayectoria teatral de nuestro autor que dramatiza una representación del poder y del contrapoder, encarnados respectivamente en un desvaído príncipe, apenas esbozado, que promedia entre la arrogancia y el cinismo, y un grupo de anarquistas en el que destaca la figura de Agustín, un "converso" de la nueva "religión", que ha renunciado a un "establishment" fácil, acomodado, próximo al sistema social que sostiene la figura del príncipe, del poder, para encerrarse en una buhardilla que alegoriza (especialmente) el nuevo territorio ideológico y vivencial en el que se instala el joven rebelde, en el fondo preso de un idealismo bastante romántico, que permite todo tipo de manipulación interesada por parte de quienes, desde ese otro lado del contrapoder, buscan unas posiciones tan intolerantes y totalitarias como el poder que quieren arrasar.

Se plantea así la necesidad del magnicidio que debe llevarlo a cabo el muchacho de familia burguesa en un inicial estado de enajenación que –salida del autor, derivación hacia su preocupación moral– se acabará tornando en una oportuna escena en la que el magnicida duda y deja pasar a su víctima sin arrojarle la bomba, porque se le impone un principio moral –el respeto de la vida humana por encima de todo– ante el que no puede rebelarse, porque es un respeto igualmente obligado desde el espacio del poder como desde el terreno del contrapoder.

La integridad moral hace grande al individuo, lo redime de cualquiera de sus cir-

cunstances vitales, venga de donde venga, anime los propósitos que anime. Unos principios morales que deben compartir, por igual, tanto el cardenal condenado de grave delito de herejía y encarcelado durante años, como el penado huido de presidio y que ha de replantearse la necesidad moral de dirigir un orden –un poder justo– en lo que pudiera ser incontrolable anarquía.

Estoy aludiendo, en este segundo caso, a la pieza *El Jefe* (1953). El personaje que ha de buscar esa aproximación entre poder y moral es un anarquista condenado por intento de magnicidio, que acabará teniendo que solventar –desde diferente perspectiva– la misma oposición *poder/ contrapoder* a la que tuvo que enfrentarse en un estadio anterior de su vida. Decía el autor en su autocrítica que *El Jefe* “lleva su pequeña tesis oculta bajo el ala y que con el disfraz de una casi novela de aventuras pretende pasar de matute una ambiciosa mercancía”.

Se constituye así, en la isla en la que se ha concentrado –hasta mejor ocasión– el puñado de fugados, una suerte de *nuevo estado* gobernado por Anatol, quien comprende de inmediato que la supervivencia del grupo en un medio hostil y amenazado necesita de la promulgación de unas leyes y de un poder que las haga respetar y cumplir. De ese modo, en la primera mitad de la pieza es Anatol, antiguo anarquista, quien encarna el poder recién instituido, en un significativo cambio ideológico provocado por una urgente razón de supervivencia, proclamando ante sí y ante los compañeros de presidio su “derecho a ser distinto”, y concediendo el dramaturgo que su personaje ha llegado a “conocer la verdad demasiado tarde”.

No es de este momento el análisis de cuánto va complicando la situación y la convivencia de los escondidos con los naturales de la isla y entre los mismos presidiarios. Pero sí me interesa seguir la evolución personal –e ideológica– de Anatol como excelente ejemplo de un personaje que se enmarca en las coordenadas de poder y moral, hasta el punto de que –avanzada la segunda parte del drama– el nombrado Anatol evoluciona de la posición, en el pasado, de arrasar toda forma de poder, a sentirse comprometido en la defensa del nuevo poder instituido, y por él encarnado, frente al nuevo contrapoder que podría oponérsele (“*Esta es una sociedad clavada aquí, en un trozo de tierra, que yo he olvidado ya cómo se ha constituido y quienes la forman, si escapados de presidio o monjes. Me es igual. Yo sé que estoy al frente de ella y que he de defenderla caiga quien caiga*”) y ante la sospecha de una conjura y de la aparición de un cabecilla para derrocarlo, Anatol no duda en terminar el acto segundo con una seria decisión que le convierte en el verdadero símbolo de un poder que se presenta omnímodo e indiscutido en su legalidad. Por ello sentencia que un disidente isleño, que se ha convertido en una amenaza, sea ejecutado, pero no admite que se diga que se le va a asesinar. Lo primero sería una muestra de poder constituido, lo segundo de contrapoder anarquizante. Porque definitivamente Anatol proclama que en ese espacio aislado, nuevo, de la isla “*los delincuentes de ayer somos los jueces de hoy*”.

Poco a poco vamos viendo de qué modo Anatol siente que tiene que aplicar un

mandato moral a su nueva situación, cuando ha aceptado la responsabilidad de cuidar de un grupo de hombres que le han elegido, que le han otorgado una parcela de poder que moralmente ha de salvaguardar con prudencia y equilibrio, incluso contra sus mismas ideas básicas. Ahí radica justamente la dimensión moral del poder que Anatol encuentra en sus manos: “*Un mundo sin leyes: ése fue mi sueño de adolescente. Y mira por dónde me ha correspondido a mí, en este pequeño mundo nuestro, la tarea de implantarlas. Aún hay algo peor: las mismas leyes de la sociedad contra la que me alcé he tenido que ir aplicándolas, una tras otra*”.

Pero la historia vuelve a repetirse: el poder encuentra obstáculos graves que ha de salvar, situaciones enojosas que ha de dirimir, voluntades contrarias que ha de vencer, a cambio de sembrar la semilla del contrapoder. Anatol fue brazo ejecutor de ese contrapoder y ahora víctima del poder que ha querido ostentar. Y para que el círculo se cierre, un cabecilla del grupo de presidiarios –brazo del nuevo contrapoder– lo mata de un disparo, al tiempo que se proclama en nuevo jefe. Poder y contrapoder en eterna y alternante sucesión, como cangilones de noria. Y entre ellos la presencia o la ausencia de un código moral.

Paso ahora a considerar la pieza estrenada en 1964 *El proceso del arzobispo Carranza*.

La grandeza moral del cardenal primado de Toledo Bartolomé de Carranza se sustenta en la resignación y templanza con las que soporta su largo proceso y los muchos años de reclusión levemente atenuada, porque comprende que quizá, cuando él fue también juez de presuntos reos de herejía, pudo alguna vez ser injusto, acarrear en otros –aún sin conciencia de dolo– la misma angustia que él está padeciendo ante el tribunal inquisitorial. Y junto a ese componente moral tan marcado en la personalidad del ilustre fraile dominico, destaca fundamentalmente el abusivo ejercicio del poder representado en una de las estructuras más coercitivas de la historia española, como fue el Tribunal de la Inquisición y su represor aparato policial, sustentado por legión de “familiares” del Santo Oficio, que no siempre actuaban libres de fanatismo y de malévola intencionalidad. Es la primera de las dos veces que Calvo Sotelo, por la vía del teatro histórico (la otra fue la de su último estreno, *La pasión de amar*) se aproxima al ejercicio y presión del poder legalmente constituido –el de la Iglesia o el de la Monarquía, ambos a la par– que se ceba interesadamente o deshumanizadamente sobre unas víctimas que pretende presentarlas –por su rango, estatus o personalidad– como víctimas ejemplares desde las que proyectar, agrandado, el lejano brazo de su autoridad fiscalizadora de bienes y conciencias.

En la obra de Calvo Sotelo sobre el cardenal primado de aquel momento no importa tanto lo que hubiera de cierto o incierto sobre sus ideas y escritos presuntamente heterodoxos (de hecho el veredicto papal usó de la sibilina fórmula de considerar al reo “vehementemente sospechoso de herejía”, pero *no hereje*) sino la imagen de los recovecos procedimentales del poder –del judicial, del religioso y del civil, a pro-

pósito de la tibia actuación del mismo Felipe II— que el proceso judicial del arzobispo, en España y en Roma durante diecisiete años, pone de manifiesto. Un poder que actúa bajo severa sospecha de prevaricación e inmoralidad, pues además de juzgar al arzobispo Carranza, en el drama se juzga las torticeras motivaciones del Inquisidor General, manipulando testimonios, incomunicando al reo, dificultando su defensa, echando —por odio personal— cada vez más leña al fuego en la imagen dañada de Carranza. Frente a la incompatibilidad absoluta que se siente entre los dos jerarcas eclesiásticos aflora la fraternal amistad y lealtad entre Fray Bartolomé y su defensor Martín de Azpilicueta, el famoso canonista español, catedrático en Salamanca. Carranza transita, a lo largo de su doloroso y dilatado proceso, por un camino plagado de conductas morales y conductas inmorales que van dilatando *sine die* la solución final, y van minando, sobre todo, la entereza anímica del procesado y encarcelado. Y la mayor prueba de la entereza moral de Carranza ante el poder del que usó, y ante el que se siente ahora doblegado, es la faceta que resalta el dramaturgo, haciendo de este ilustre eclesiástico otro de sus destacados rebeldes, incluso desde la mayor adversidad: “*Yo merezco sufrir como reo una parte al menos de lo que he hecho sufrir como juez*”.

Si en los ocho cuadros de este drama histórico se brinda un buen ejemplo del ejercicio del poder religioso y de la amoralidad que en ocasiones pudo guiarlo, otra presencia más sutil, pero no menos contundente, del poder y del cerco que dibuja alrededor de sus víctimas, se muestra en la pieza que más fama ha dado a Calvo Sotelo en la historia del teatro español contemporáneo. Me refiero, obviamente, a *La muralla*, obra que se representó ininterrumpidamente en el teatro Lara entre diciembre del 54 y junio del 55.

Tenía mucha razón, a mi modo de ver, el crítico Pérez Minik cuando afirmaba de esta obra que “nadie puede quitarle su gran contenido político, de política moral” (*Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 439 y ss) y que ratificaba el mismo Calvo Sotelo cuando escribía de su texto que “su problema esencial no es religioso ni católico, sino moral”; que se trata, al margen del credo confesional que se profesa, de la respuesta a una exigencia de derecho natural.

Está claro pues que la preocupación moral que es intensa, y continua, en este teatro, tiene uno de sus más conspicuos ejemplos en la historia de un hombre que —ante el riesgo cierto de muerte— quiere poner en orden su conciencia, y desprenderse de una hipoteca consigo mismo y con la sociedad: devolver lo que hurtó con la instrumentalización de un poder que le vino a las manos, revestido de miedos abusivamente aprovechados; y muchos años después, decide desprenderse de su propio miedo a una condena moral, irreversible, que sólo con la restitución íntegra de lo ilícitamente usurpado puede conjurarse. El acomodado burgués Jorge Hontanar llega a un momento de asumida y convencida rebeldía, pero también de ingenua confianza en que el grupo inmediato que le rodea —su mujer, su hija, su suegra, su futuro yerno, su futuro con suegro, su administrador— sepa entender y participar del código moral que de pronto (y

por miedo) le impulsa a romper con todas unas marcas sociales y personales, a provocar una caída en la que arrastrará a todo el grupo implicado en su decisión. Y esa complicidad solidaria no es más que una quimera en el esfuerzo restitutorio del otrora aprovechado vencedor de una guerra civil. Porque otra guerra, sorda pero efectiva, se va tejiendo en torno de su persona y de su irrevocable decisión. A la fiebre de moral que obsesiona al novel rebelde se opone el poder social de una clase que no está dispuesta a perder el status que la define y con el que se identifica exclusivamente, negándose a cualquier otro. Calvo Sotelo salva el comprometido final haciendo que su “rebelde” muera en escena sin que su voluntad de restituir haya tenido la más mínima quiebra o duda, pero sin restituir en efectivo, permitiendo que la muralla de un poder incuestionable e intocable prevalezca sobre la atrabiliaria decisión de un lunático, de un “marginado” de su clan, en el que el poder que detenta y ciertas premisas morales son absolutamente incompatibles.

4. En el centro de la década de los sesenta, los años de mayor actividad del dramaturgo Calvo Sotelo, se estrena la obra en la que mejor se apoya el binomio “moral y poder” que vengo estudiando. En efecto, el 5 de octubre de 1965 fue estrenado en el teatro Alcázar de Madrid el drama de Joaquín Calvo Sotelo *El poder*, dirigido por Adolfo Marsillach y con la sorpresa de encomendar el papel central del drama a un actor –el ya desaparecido José Luis Ozores– que se había encasillado en papeles cómicos muy alejados del maquiavélico príncipe Bruno, obsesionado por gustar algún día del poder.

El autor definía, en la acostumbrada autocrítica, esta “crónica del Renacimiento en siete cuadros y un prólogo” como “*el análisis de la ambición de mando*”, pues “*pocas pasiones tan firmes y devoradoras como ésta están instaladas en el corazón del hombre*”. Y desde luego así lo muestra, y demuestra, el tortuoso comportamiento –y la no menos tortuosa moral– de un hombre que desde la oscuridad de su aparente debilidad física –no en vano el personaje se llama “Bruno”– avanza por los atajos que le abre su maquiavélica y fuerte voluntad hasta el mismo trono, su única razón de sobrevivencia.

A pesar de su ambientación en una hipotética monarquía del Renacimiento italiano, no se trata en absoluto de un drama histórico sino de un estudio de la conducta humana y de su código moral que pone al servicio de una pasión irrefrenable cualquier medio, ilustrando las clásicas teorías de Maquiavelo, autor al que gusta leer el aplicado alumno (y no por casualidad el cuadro en el que logra culminar su propósito se titula precisamente “El Príncipe”).

Bruno es, a primera vista, el más débil de los miembros de la dinastía reinante en aquel pequeño territorio. Un tullido postrado en su carro de ruedas, que apenas puede erguirse, pero que domina, desde los rincones en los que gusta permanecer, todo cuanto ocurre en torno a quien encarna el poder en cada momento. Cuadro a cuadro iremos

conociendo el largo alcance de su férrea decisión de que el poder –del que parece tan absolutamente alejado, pero de cuya pasión está tan intensamente inoculado– llegue a detentarlo, primero, su hermano preferido, el contemplativo Rómulo, antes interesado por la música y la poesía que por el cetro; y después –un escalón más arriba– por él mismo: verdadera obsesión a la que conduce todo un sibilino y meditado engranaje de hechos que, indirectamente, pero con plena implicación moral en los resultados, le lleva a ser único y definitivo príncipe reinante, a gustar como ninguno de la pasión del poder.

Bruno sabe poner a su servicio –con una misteriosa complicidad de favorables circunstancias– los puntos débiles de las respectivas psicologías de quienes le preceden en el derecho dinástico al trono. Lo que supone ante todo una gran información de las pasiones, intereses y debilidades ajenas –ocultando cuidadosamente las propias al mismo tiempo–; o sea, que es la posesión de una completa información lo que le pone en la rampa de salida hacia el poder último. Así sabe de la gula que caracteriza a su hermano Aurelio, y le procura una comida que le provocará la accidental muerte por asfixia; como sabe también de la lujuria de Lauro, y logra que su propia amante, oportunamente cedida, remate un delicado estado de salud. Lentamente, episodio a episodio, según van cayendo unos para ser sustituidos por otros en la cadena sucesoria, Bruno encuentra el momento oportuno y las palabras exactas para ir despertando la pasión de poder en quien no la tiene de antemano –Rómulo– porque sabe que sólo teniéndola todos, sólo haciendo que todos accedan al trono, tendrá un día cercano el camino expedito para llegar él, el último sospechoso de querer reinar, aunque sea el más apesadumado por la embriaguez del poder. Llega a considerarse predestinado, guiado por un destino que a manera de pertinaz *deus ex machina* le irá allanando los caminos, en una especie de pacto diabólico en el que Bruno pone su intenso deseo de que mueran los sucesivos príncipes y el destino una serie de instrumentos humanos o circunstanciales que van haciendo posible las realizaciones de ese deseo. Bruno incide en el ánimo de Rómulo como Lady Macbeth en el de su marido: odia y desea destruir a quien posee el poder, por el simple hecho de poseerlo. Y si el deseo del poder determina su conducta y sus sentimientos, el atractivo del poder determinará también los comportamientos de dos personajes a los que dice amar Bruno, y en los que su maniobrera destructiva se ceba especialmente, primero utilizándolos y luego destruyéndolos: ocurrirá con Rómulo finalmente, y ocurre al filo de la primera mitad del drama con la mujer Bianca, que abandonó a Bruno para entregarse a Lauro porque “*el poder es la belleza de los hombres y a nosotras nos atraen los hombres bellos*”.

El cuadro cuarto de la obra plantea casi a la vez la sucesión de Lauro en la persona de su tío Dalmiro y la conveniente renuncia de éste por preterir sus derechos a un matrimonio morganático. Un camino que soluciona un problema y hace avanzar un puesto en la carrera sucesoria y que ha procurado desde la sombra, y como siempre

—por algo se llama “Bruno” el maquiavélico personaje— quien sólo declara pensar en lo más conveniente para el Estado y para los miembros de su dinastía. En este caso ha preparado un simulacro de suicidio de la mujer que ama Dalmiro, para que éste no dude en renunciar a sus derechos dinásticos creyendo el intento de la mujer como respuesta a su posible abandono al aceptar aquél su nombramiento de príncipe regente. Pero el destino, siempre en extraña connivencia con la aviesa moral de Bruno, hace verdad el intento de la mujer de quitarse la vida, poniendo paradójicamente en peligro su maquiavélica estrategia. Bruno juega en esta ocasión con la limpia pasión de su hermano (él, que no fue capaz de pasiones limpias como aquélla y de la que se sirve para subir un peldaño más del trono). El edificio de mentiras que está edificando Bruno desde su silla de ruedas se ve amenazado por un sentimiento sincero que está a punto de desbaratar su interesada y turbia “razón de estado”.

El círculo se va estrechando en un helicoidal ascenso hacia el punto de triunfo. El cuadro quinto reproduce deliberadamente el movimiento escénico del primero, cuando Bruno acataba —entonces— el gobierno de Aurelio y ahora el de Oswaldo. Sólo se diferencia en el final —con un detalle de humorismo tan perspicaz siempre en este dramaturgo— pues el banquete que remataba la primera coronación (y era causa inmediata de la primera vacante del trono) se ha suspendido ahora, pues Oswaldo recela del aciago destino que parece cernerse sobre la dinastía... o de su hermano, quien comenta, ante el rápido mutis del príncipe reinante, lo siguiente: “*Aya, le ha tenido miedo al pollo... ¡Le ha tenido miedo al pollo!*”.

El ajedrez —emblema de la táctica de fina observación y de la amplia paciencia en quien se ejercita en el elaborado involucramiento del oponente— juega en la dramatización del cuadro penúltimo, en el que se va a abortar el gobierno de Oswaldo, príncipe llamado por el orgullo de la gloria militar, orgullo que Bruno sabe utilizar una vez más a favor de sus propósitos, haciendo de la pasión de su hermano su peor trampa.

Poco a poco Bruno tiene que adentrarse cada vez más en las conciencias ajenas, ha de saber manipularlas para que actúen a su servicio, ha de instigar para hostigarlas contra quien le impide el libre paso hacia el poder. Primero al pacifista Rómulo, haciéndole ver los riesgos y desgracias de una eventual guerra con el turco que motivaría la política exterior de Oswaldo; después al ambicioso y resentido Canciller, figura en la que Calvo Sotelo esboza un máximo ejemplo del adulator que quiere medrar a la sombra del poder; una especie de privado, de cuyos ascensos y de cuyas precipitaciones está tan llena, como otro ejemplo temático del binomio “teatro y poder”, la historia de la literatura dramática universal. Una figura siempre adherida a quien ejercita el poder, como señala sabiamente el fino observador que es Bruno: “*La adulación nos envuelve a los príncipes en la vida lo mismo que las flores en la muerte. Todos nos halagan. Ninguno es sincero. El puñal de un descontento nos trae a veces la noticia de que las cosas van mal*”.

Frente a un tablero de ajedrez Bruno acomete su tarea de involucramiento, de ase-

dio, de su hermano Rómulo, el príncipe heredero, alimentando su ambición, pero sobre todo convirtiéndole en cómplice atrapado de una conjura para el magnicidio (y de nuevo aparece la representación de una de las máximas figuras del contrapoder que hemos visto convocadas en *El rebelde* y *El jefe*). Bruno –siendo cada vez más inminente el momento de la verdad– usa de la corrupción moral como la gran batalla personal, del tullido, hacia el trono del que se cree merecedor, porque –es su tesis, es su obsesión y son sus palabras– “*el poder es el máximo bien sobre la tierra*”, el poder es lo único que puede resarcirle de todo lo que la naturaleza le ha negado. Como en ocasiones anteriores, el destino se adelanta a servir los deseos y las intenciones magnificadas de Bruno, y la inesperada declaración de guerra se cobrará la vida del monarca que la procuró; pero eso no impide que Rómulo –todavía a este lado de la conducta lícita, con su moral entera, pero amenazada– exclame al límite del oscuro que nos llevará al último cuadro: “*Habría de morir Oswaldo combatiendo y yo me buscaría en las manos las huellas de su sangre*”.

Una larga mesa ocupa todos y cada uno de los siete cuadros como emblema del espacio del poder, pues quienes se sientan a su alrededor, en diversas y marcadas posiciones, lo detentan o están llamados a detentarlo sucesivamente. En todas las seis ocasiones anteriores a la del último cuadro de la obra, Bruno –condenado a no moverse de su silla de inválido– queda como aislado en una zona frontera a la mesa, pero no junto a ella, como excluido a priori de la posibilidad de reinar. Ahora, cuando el que gobierna es Rómulo, y él ha alcanzado por fin el título de príncipe heredero, Bruno y su hermano aparecen sentados a ambos extremos de la larga mesa. El príncipe tullido mueve las piezas de la última y definitiva jugada hacia el jaque mate. Se trata de una conversación entre los dos hermanos que, partiendo de posiciones opuestas, entienden y saborean lo esencial del poder y saben advertir sus ocultos peligros, la difícil inestabilidad sobre la que se asienta muchas veces. Es Rómulo quien afirma que “*el poder es un collar hecho de mil cuentas, cada una de un dueño distinto, y fatuo será quien se imagine que le pertenecen todas*”; si bien Bruno –a manera de envolvente canto de sirena– sigue atizando la vanagloria de su hermano con palabras que transparentan su propia embriaguez de poder, de un poder que concibe absoluto (“*Disponer de la libertad, de la fortuna, de la vida ajena, si es preciso (...) Y por bajo de tanto brillo, de tanta pompa, la seguridad de ser la mano de Dios sobre la tierra y de poder multiplicar la felicidad de las gentes y disminuir sus dolores*”) y un poder que lo gusta inminente. Bruno ha sido consciente hasta el dolor, y desde siempre, de algo que ha sido su afán diario, de por vida: “*desde mis habitaciones de príncipe al salón del trono hay sólomente un pasadizo estrecho y oscuro, del que nadie más que la muerte guarda la llave*”. Toda una carga de reproches, de resentimientos que sólo podrán restañarse cuando se ciña la corona, cuando alcance un fin deseado sin reparar en los medios. Alcanzar el poder se ha convertido para aquel hombre, tan acomplejado por su físico, en la única razón de mantenerse vivo (“*si el poder no llega un día a mis manos –le confiesa a*

Rómulo minutos antes de ordenar su asesinato— *mi destino sería tan trágico como el del cantante al que le raspasen las cuerdas de la garganta o el del pintor al que le vaciasen los ojos*”). Y para conseguir satisfacer ese supremo reto Bruno tiene que renunciar a cualquier sentimiento amoroso, tanto de la mujer con quien podía haber sido feliz como del hermano al que adoraba desde siempre: el poder a cambio del odio y de la soledad.

En una inversión de la linealidad temporal, que tiene más de un precedente en el teatro (bastaría recordar, entre los ejemplos más clásicos, *El tiempo y los Conway* de Priestley, 1937) Calvo Sotelo presenta como brevísimo epílogo lo que debiera ser el prólogo (y así lo llama): la muerte del príncipe padre de todos los herederos que hemos visto subir al trono sucesivamente. Una muerte que se presume por envenenamiento —entre dos muertes violentas se enmarcaría, por tanto, el tiempo de lo representado— y que desencadena un proceso que entonces —en el prólogo presenciado como epílogo, es decir con toda la omnisciencia del espectador sobre lo que ha de suceder después— no podía ni imaginarse, jugando así con la ironía de la vida y de la historia. Tiene especial interés hacer un análisis más detenido de un par de aspectos de ese “prólogo-epílogo” en el que se basa la reflexión de ironía y cinismo que el dramaturgo —a modo de distanciamiento— quiere sugerir al espectador. El príncipe Víctor manifiesta a sus hijos en el instante de su muerte su mayor preocupación: “*Una sola inquietud tengo —les dice— Todos podéis valeros por vosotros mismos... menos Bruno. Bruno está enfermo y es débil. Procurad que no le falte nada, atendedle bien*”. Y mientras el anciano agoniza con el arrullo de unas preces, Bruno suplica a todos sus hermanos, uno a uno, su protección, a la vez que —dice la acotación final— “*todos se acercan a Bruno y le rodean mientras cae el telón*”. Un signo kinésico de involucramiento —de protección en este caso— que ha de corresponderse, por marcado contraste, con los que menudean en los diversos cuadros a cargo del propio Bruno, que suele moverse alrededor de la mesa en la que deliberan sus hermanos, en otro movimiento envolvente de signo bien diverso, el de la seducción y la intriga sobre cada uno de ellos y contra cada uno de ellos. Movimiento que tiene su mejor expresión didascálica cuando en el último cuadro Bruno mueve su carrito simultáneamente a su diálogo con el único hermano que le falta eliminar, y advierte el autor que “acompañadamente” el personaje se acaba situando en el lugar que ocupaba al comienzo de la escena el príncipe reinante, pues será de inmediato el lugar que ocupará, cuando se consuma la orden de magnicidio.

En el comienzo de la obra *El proceso del arzobispo Carranza* uno de los dos alguaciles de la Inquisición, que montan guardia cerca de la posada en donde se hospeda el noble reo, comenta al otro lo siguiente: “*Todos los que mandan tiene la cara igual. No hay más que dos clases de caras: la de los que mandan y la de los que obedecen*”. En efecto, las caras del poder o del contrapoder son —como hemos visto en el breve corpus de títulos seleccionados— aparentemente diversas, pero en el fondo las

mismas: ejercerlo o derrocarlo, pero en constante tensión dialéctica con unos principios morales que se respetan o se vulneran. Pues si el poder es –casi siempre– una de las más peligrosas maneras de relacionarse las colectividades, la aplicación de los códigos morales es el único freno que lo endereza o el único cauce que lo conduce recta y justamente. En ese sentido el teatro de Calvo Sotelo prolonga una dimensión moral de la escena, en el análisis del individuo y su entorno, que desde nuestro siglo XVIII ha tenido largo predicamento. Para nuestro dramaturgo la moral ha de imponer, por fuerza, su poder al mismo poder. Y al contrapoder también.

LAS OBRAS DE CALVO SOTELO COMENTADAS EN ESTE TRABAJO SON LAS SIGUIENTES (INDICO LUGAR Y FECHA DE EDICIÓN –POR DONDE CITO– Y FECHA DE ESTRENO):

- La cárcel infinita*. Madrid, Estades, 1945.– Estrenada en el Teatro Español en enero de 1945.
- La ciudad sin Dios*. Madrid, Escelicer, 1960 (Col. “Teatro” num. 278).- Estrenada el 11 de enero de 1957 en el Teatro María Guerrero.
- Dinero*. Madrid, Escelicer, 1962 (Col. “Teatro” num. 318). Estrenada el 20 de enero de 1961 en el Teatro Lara.
- Criminal de guerra*. Madrid. Luis Iriarte, 1951 (Col. “Éxito” Archivo de obras teatrales num. 1). Estrenada el 16 de febrero de 1951 en el Teatro Lara.
- El rebelde*. Madrid, Estampa, 1934 (“La Farsa”, num. 388). Estrenada en diciembre de 1934, en el Teatro Muñoz Seca.
- El jefe*. Madrid, Escelicer, 1952 (Col “Teatro” num. 59). Estrenada el 5 de marzo de 1953 en el Teatro María Guerrero, y dirigida por el propio autor.
- El proceso del arzobispo Carranza*. Madrid, Escelicer, 1971³ (Col. “Teatro”, num. 680). Estrenada el 14 de marzo de 1964 en el Teatro María Guerrero.
- La muralla*. Salamanca, Almar, 1980 (ed. y prólogo de E. Ruiz-Fornells). Estrenada el 6 de octubre de 1954 en el Teatro Lara.
- El poder*. Madrid, Aguilar, 1967 (en el volumen *Teatro español 1965-1966*. Prólogo y notas de F. C. Sainz de Robles, pp. 191-261). Se estrena el 5 de octubre de 1965 en el Teatro Alcázar.

Todos los títulos citados, a excepción de *La cárcel infinita* y *El rebelde* están recogidos en el volumen reciente *Teatro casi completo* de J. Calvo Sotelo. Madrid, Grupo Libro, 1993. Dicho volumen se abre con sendos prólogos de Manuel Halcón y J. Calvo Sotelo y se cierra con una sucinta bibliografía del dramaturgo. Además puede consultarse dos repertorios bibliográficos de la obra de Joaquín Calvo Sotelo: el de Pedro Calvo-Sotelo Ibáñez-Martín, “*Bibliografía de J.C.S.*” Universidad Complutense de Madrid, 1981 (Trabajos del Departamento de Bibliografía) y el mucho más completo, aunque inédito, de María Antonia Acedo Picapiedra “*Obra literaria de J.C.S. Bibliografía*” (1991), trabajo de investigación (dirigido por G. Torres Nebrera) correspondiente al Programa de Doctorado del Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Extremadura.