

LA "CUESTIÓN RELIGIOSA" EN LA OBRA DRAMÁTICA DE PEDRO MUÑOZ SECA

ANTONIO GUJARRO DONADIÓS, UNIVERSITY OF CONNECTICUT

Recibido: septiembre/ Aceptado: noviembre 2012

RESUMEN: El advenimiento de la II República española trajo consigo una nueva Constitución cuyos artículos concernientes a la Iglesia y sus instituciones provocaron en Pedro Muñoz Seca un giro en su dramaturgia cuyo objetivo no fue únicamente encaminado a desencadenar la hilaridad en el público, sino a defender sus ideales monárquico-católicos mediante un teatro subversivo afín a núcleos conservadores. Este trabajo ahonda en la trayectoria teatral del dramaturgo tras la llegada de la II República proponiendo un modo de estudio centrado en las obras estrenadas entre 1931 y 1936. Para ello se analizará el componente reaccionario de las piezas donde los elementos escénicos convergen con el fondo social, moral e ideológico de las circunstancias del momento y cuyas consecuencias le supusieron al autor su detención y posterior fusilamiento en las matanzas de Paracuellos. **Palabras clave:** Pedro Muñoz Seca, teatro, humor, "cuestión religiosa". **ABSTRACT:** The advent of the Second Spanish Republic brought with it a new Constitution whose articles related to the Church and its institutions and provoked a turn in Pedro Muñoz Seca's dramaturgy whose objective was not only directed at making the audience laugh, but also defend his monarch-catholic ideals through a subversive theater close to conservative nuclei. This work focuses on the trajectory of the playwright after the arrival of the Second Republic proposing a study method centered on the plays premiered between 1931 and 1936. To that end, the reactionary component of the plays where the theatrical elements converge with the social, moral and ideological backgrounds of the time will be analyzed and whose consequences forced the playwright's detention and later execution in the Paracuellos killings. **Keywords:** Pedro Muñoz Seca, theater, humor, "religion question".

El 18 de mayo de 1933 se publica en el diario *ABC* un artículo cuyo comienzo dicta: "Ya está aprobada la ley de las Congregaciones y Comunidades Religiosas; más propiamente dicho, la ley contra las Congregaciones y Comunidades Religiosas" (1933: 17). El cambio de una sola preposición en la enunciación respondía a toda una declaración de intenciones. Por una parte revelaba un posicionamiento ante la componenda de los preceptos de un texto que, a título de reguladores, no reglaba, sino impedía. De otro lado manifestaba lo paradójico de preparar una ley contra la vagancia al mismo tiempo que se atajaba

con el veto a todos los españoles que pertenecían a las Órdenes monásticas para que vivieran desterrados del acceso al trabajo¹.

Fecha la víspera, se promulga en España la llamada Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas, dictada en ejecución de los artículos 26 y 27 de la Constitución de la II República Española. Se trataba de imponer las pautas legales para la total secularización de un estado de carácter laico. Dicha ley incluyó una serie de medidas abiertamente anticlericales que llevaba hasta extremas consecuencias las normas secularizadoras sobre bienes eclesiásticos que ya había previsto la Constitución



en su artículo 26. Esta situación originó un problema de dimensiones excepcionales cuya expresión ha devenido en el concepto de "cuestión religiosa".

Esta ley puede reducirse básicamente a cuatro puntos fundamentales: secularización de los usos sociales, control del estado sobre las actividades de las asociaciones religiosas, confiscación de los bienes eclesiásticos y eliminación del clero del sistema educativo. El extremismo de esta ley en el sistema jurídico español y, sobre todo, en la vida cotidiana de los españoles, suscitó tal controversia que motivó al Papa Pío XI la escritura de una encíclica, *Dialectissima nobis*, enteramente dedicada a condenar el abuso e injusticia de dicha ley. De la misma manera, muchos escritores se hicieron eco de la polémica que originó y lo manifestaron a través del humor y más concretamente, de la sátira. Un ejemplo de esto último lo constituye la dramaturgia de don Pedro Muñoz Seca² (1898-1936), comediógrafo mordaz de la escena española cuyas obras manifestaron la intolerancia de dicha ley y sus consecuencias en una gran parte de la sociedad de su tiempo.

En este contexto, el objetivo principal de este trabajo es analizar su visión de los años de la II República y las secuelas que provocó la intransigencia de dicha ley tal y como aparece expresada en sus obras estrenadas entre 1931 y 1936³. Estos textos, no exentos de humor, presentan una puesta en escena de defensa de valores y libertades individuales que quedaron seccionados por la nueva Constitución, y que supusieron al dramaturgo su detención y posterior fusilamiento en las matanzas de Paracuellos del Jarama el 28 de noviembre de 1936.

La obra dramática de Pedro Muñoz Seca hereda la tradición cómica del sai-

nete y desde sus comienzos en las tablas presenta un teatro caracterizado por la deformación caricaturesca de personajes, la inverosimilitud cómica e inaudita del argumento y la parodia con el efecto primordial de provocar la carcajada⁴. Este teatro conocido como *astrakán* gozó de enorme popularidad y permitió a su autor disfrutar de una enorme fama⁵. El advenimiento de la II República Española el 14 de abril de 1931 trajo consigo una nueva Constitución cuyos artículos concernientes a la Iglesia y sus instituciones provocaron en Muñoz Seca un giro en su dramaturgia cuyo objetivo no fue ya únicamente encaminado a desencadenar la hilaridad del público, sino a defender sus ideales monárquico-católicos mediante un teatro subversivo afin a círculos conservadores.

En este sentido, el público que acudía a sus estrenos era mayoritariamente conservador de modo que utilizaba el humor y la sátira tanto para eludir la censura como para complacer a la audiencia⁶. Si la burla es rebelión contra el orden, tanto Muñoz Seca como el público que acude a ver sus obras se hace cómplice de esa rebelión, de tal manera que aquellos que representan el orden no pueden compartir esa risa quedando así circunscrita como acto subversivo.

La Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas legitimó, en gran medida,

los actos de persecución religiosa que se venían produciendo desde la denominada Semana Trágica de Barcelona, iniciada el 26 de julio de 1909. Antonio Montero Moreno ha subrayado cómo el hecho de que las llamas se cebaran en edificios religiosos indica hacia dónde iría dirigido el odio de los insurrectos apenas tres decenios más tarde (1961: 11). Si bien aquel fue un levantamiento contra los excesos del ca-

La obra dramática de Pedro Muñoz Seca hereda la tradición cómica del sainete [...]

pitalismo, englobó en su odio a cuantas instituciones –incluidos Iglesia y Ejército– sustentaban el orden. La aprobación de los artículos de la nueva Constitución el 17 de marzo de 1933 provocará una desazón popular, no solo en la España creyente, que Muñoz Seca denunciará desde el lugar que mejor conoce: el tablado.

Varios aspectos de la biografía del dramaturgo inciden en su integridad moral. De acuerdo con Montero Alonso, su infancia transcurre en un hogar humilde y tradicional de padre “cristiano y andaluz integral. [...] donde Muñoz Seca aprende a hablar y a rezar al mismo tiempo” (1939: 19). De confesión semanal, ésta le acompañará hasta su fusilamiento (1939: 168). Asimismo el ambiente religioso que se respira en el hogar estimulará el hecho de que tres de sus hermanas se hagan religiosas. Continúa su formación en el Colegio de los Jesuitas y sus primeros aplausos no vendrán del teatro, sino de una conferencia sobre Santo Tomás de Aquino donde muestra su ideal cristiano (1939: 33). De lo anterior puede deducirse que Muñoz Seca muestra un arraigado catolicismo, pero ello no impidió que muchas de sus obras parodiaron el clero e incluso fueron censuradas. En 1925 la Dirección General de Seguridad censura la figura de un sacerdote en su obra *La tela*. Tras la asistencia de un comisario y un sacerdote al ensayo general, ambos estarán de acuerdo en la ingenuidad de sus críticas hacia el sentimiento religioso permitiendo el estreno de la obra (1939: 136). Esta anécdota muestra cómo Muñoz Seca parodió temas donde estaban presentes instituciones que sustentaban el orden, tanto público como moral, antes del advenimiento de la II República. En este sentido es fundamental el papel satírico en toda su trayectoria dramática, no restringiéndose a

[...] es fundamental
el papel satírico
en toda su
trayectoria
dramática [...]

un ataque frontal contra los postulados de la nueva Constitución republicana.

Una marcada tendencia en la crítica es destacar la posición antirrepublicana de Muñoz Seca. Algunos autores como Luis Mariano González afirman que su obra *La Oca* constituye una “sátira antirrepublicana [que] funciona como síntoma del miedo y la ansiedad de las clases medias y altas ante las transformaciones sociopolíticas de la II República” (2007: 72). Asimismo incluye su dramaturgia dentro de unos años “de fuerte agitación social y de continuos cambios políticos” como el “golpe de estado fascista” (1996: 7). Igual denominación antirrepublicana ofrece Joaquín Díaz Ferruz al referirse a la obra *Anacleto se divorcia* y la amplía a “contendias ideológicas más graves como catolicismo frente a laicismo” (1998: 165), aunque no ofrece una evidencia convincente para mostrar esa dicotomía, puesto que, a nuestro parecer, el laicismo debe estar caracterizado por una absoluta neutralidad, no por el sectarismo y la persecución religiosa que tuvo lugar. En referencia a la última etapa de la producción del dramaturgo, José A.

Pérez Bowie ha subrayado cómo su “humor se hizo ideológicamente combativo poniéndose al servicio de los núcleos conservadores que atacaban la legislación de los gobiernos progresistas de la II República” (1998: 196). Esta

opinión la comparte César Oliva al observar cómo se “radicalizó” la postura política de Muñoz Seca, quien ya había “alineado sus preferencias germanófilas junto a Benavente, Arniches y Baroja”, todos ellos “partidarios de Alemania durante la Primera Guerra Mundial” (1989: 14). Andrés Amorós, por su parte, afirmaba sensatamente en el cincuenta aniversario de la muerte del dramaturgo, cómo la in-

suficiente estimación que actualmente le otorga la crítica se debía, entre otras causas, "por sus posiciones contrarias a la República" y cómo se debía llevar a cabo un estudio "más pormenorizado y sin prejuicios" (1987: 94). Resulta interesante cómo tan solo dos años después de la muerte de Muñoz Seca, escribía Wenceslao Fernández Flores en el diario *ABC*: "habrá que hacerle justicia de que fue de los poquísimos que sintieron la preocupación de su tiempo y él tuvo el valor de poner la bomba explosiva de las carcajadas bajo las demasías del marxismo" y añade: "por eso murió" (1938: 3). Dichas "demasías" llevarán a Muñoz Seca a defender su posición monárquica-conservadora a través de sus propias obras, especialmente desde la llegada de la II República. Surge así un tipo de sainete de reflexión teatral como plante ante los abusos de la nueva Constitución, de polémica que convertirá el escenario en un campo de batalla de asuntos políticos. Si bien cabe preguntarse, ¿cómo representa Muñoz Seca esa actitud ideológica conservadora? y si el sainete hereda la descalificación literaria y moral del teatro cómico breve, ¿cómo queda alejado de la tradición entremesil e incluido dentro de la categoría de la dramaturgia social?

Nuestra intención no es ofrecer un análisis exhaustivo de toda su obra dramática, –cuyo número contando las colaboraciones supera los trescientos estrenos– sino discutir e interpretar aquellos aspectos de su producción estrenada durante los años republicanos en los que el autor refleja la coyuntura del momento, reflexionando sobre su función reaccionaria en cuyo efecto cómico no sólo descansa en la insistida finalidad comercial del teatro muñozsequiano sino en la denuncia de los abusos de la Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas y en la defensa de los ideales de la burguesía conservadora española por los que fue asesinado.

La amistad que unió al dramaturgo con Alfonso XIII no era un asunto desconocido. Muñoz Seca expresó su gratitud al rey por asistir a los estrenos de sus obras y en numerosas ocasiones aparecen fotografiados juntos afablemente. De la misma manera, se mostró partidario de Antonio Maura y posteriormente admiró el "exacto sentido de la justicia social" de Primo de Rivera (Montero, 1939: 141). De ideología monárquico-conservadora, Muñoz Seca respalda desde el mismo abril de 1931 su apoyo al rey. En el breve sainete *iUn!... idos!... itres!... ¡la niña para usted!* (1931) ironiza sobre el agitado momento político por el obligado abandono y renuncia a la Jefatura de Estado del monarca. Rómulo, un personaje que vende máquinas de escribir de segunda mano se queja de no vender ninguna ya que la marca comercial es "Corona" y "claro, en estas circunstancias, en cuanto digo en alguna parte: "A ver quien desea alguna "Corona", que la voy a dar barata", me contestan "Márchese de aquí y no comprometa" (1946: 490). Igualmente un intérprete muestra su apoyo a la monarquía enseñando los colores de la bandera rojigualda que la República había cambiado desde el Artículo 1º de la Constitución: "La bandera de la República española es roja, amarilla y morada". En la obra *iTodo para ti!* (1931) el personaje de Modesto, ante la imposibilidad de afrontar el pago de la anualidad del Seguro, pretende suicidarse para que su familia lo cobre, para lo cual propone varias posibilidades. La primera es anudarse una corbata que tiene en el bolsillo con los antiguos colores nacionales ya que, según asegura el personaje, "me han dicho que todo el personal de la estación es de un republicanismo rabioso y voy a ponerme esta corbata para provocarles y lograr la puñalada que me está haciendo falta" (1946: 564). Continúa su alegato describiendo todo lo que ha hecho para desencadenar el fatal desenlace:

(...) he atravesado varias veces al día la calle Alcalá, de acera a acera, y leyendo el *ABC*, durante las horas de mayor circulación, y no he logrado que ningún auto me atropelle. Yo he paseado muchas tardes por la Glorieta de Cuatro Caminos, vestido de negro, con un *Siglo Futuro* en la mano y cantando: "Venid y vamos todos, con flores a porfía", y como si hubiera cantado la "Carmañola". (1946: 564)

Lo más sorprendente de este pasaje no es que solo mencione *ABC* y *Siglo Futuro*, publicaciones abiertamente católicas y tradicionalistas, sino que intensifica el anticlericalismo con el canto religioso usado para acompañar los desfiles con flores frente al altar mariano en contraste con "La Carmañola", una canción usada durante el llamado "Reinado del Terror" durante la Revolución Francesa que recogieron los republicanos españoles. Por último el personaje acentúa la tensión del momento al declarar: "la envidia que le tengo a Peñalúa, el ex ministro ese que anda por ahí oculto porque le quieren matar" (1946: 565). Estas intervenciones no solo reflejan la crítica situación económica, sino el nivel de violencia y miedo exacerbado que se respiraba en el ambiente de la sociedad española.

De acuerdo con Cárcel Ortí, la quema de iglesias y la persecución de monjas y sacerdotes a principios de 1931 es una constante, en mayo de ese mismo año fueron incendiados templos en Madrid, Valencia y Málaga y otras ciudades "sin que el gobierno hiciera nada por impedirlo y lo que es todavía más grave, sin que se buscara a los responsables para castigarles" (2008: xxxix)⁷. Stanley Payne observa, por su parte, cómo los altercados no fueron producto ciego y espontáneo de la furia popular, sino que fue ejercido por pequeños grupos de los partidos revolucionarios que se constituyeron específicamente para esa tarea, con la aprobación en muchos casos, y la iniciativa algunas veces, de los dirigentes de las asociaciones⁸ (1970: 229). Por ello, no es casual

que a Pacomio, un personaje de la obra *Equilibrios* estrenada en abril de 1932, le llamen "el surtidor" ya que "casi tós los conventos de Málaga los ha quemao él [...] dando vivas a la República" (1946: 667). Las intervenciones de este personaje, "el bolchevique incendiario" en palabras de Muñoz Seca, no tienen desperdicio. Al inicio del acto tercero, ante el interés de su hermana en que se dirija al congreso en busca de un tal Don Rodrigo para aclarar un asunto económico, exclama: Pacomio. ¡Qué congreso ni qué sar d'higuera! Yo no ví más ar Congreso. Allí no se pué dí. "Muncho" que si habló y "muncho" que si habló y ná má que "muncho" que si habló. Aqueyo no es pa mí, Damiana. A mí, arsión ejecutoria y gansolina. (1946: 665)

Las referencias a la coyuntura política y social resultan evidentes⁹: Si por un lado se ejercía la política en el Congreso por medio del diálogo, realmente la acción ejecutiva se llevaba a cabo en las calles y mítines a cargo de los pequeños grupos de los partidos revolucionarios, ya fueran anarquistas o socialistas. Además, Muñoz Seca enfatiza el carácter anticlerical de los partidarios de Alejandro Lerroux mediante la identificación de los personajes con el partido que éste dirige. Veamos los términos en que aparece descrito en la obra en el momento en que el personaje de Antúnez/republicano increpa a Don Nuño/aristócrata: Antúnez. Y entretanto, que se fastidie el Espíritu Santo./ Don Laín. ¡Oportunísimo!/ Don Nuño. *A Antúnez. ¿Cómo dice?/ Antúnez. Que yo soy de Lerroux./ Don Nuño. Muy señores míos, Lerroux y usted; pero en esto de mi alcurnia no transijo con nadie. Sepa usted que uno de mis antepasados ayudó al Apóstol Santiago a montar en su caballo blanco al lanzarse sobre la morisma./ Antúnez. Eso es una patraña ridícula, caballero. Ya está demostrado que todo eso de Santiago y de Clavijo no es más que una leyenda./ Melitón. ¡Sopla!/ Don Laín. *Muy satisfecho. ¡Lo dice un "savio"!/ Don Nuño. ¿Patraña mi blasón?/ Antúnez. Furioso, levantándose. ¡Patraña todo! ¡iiiTodo!!!* (1946: 662)*

De manera interesante, Muñoz Seca expresa también mediante este fragmento la pérdida de alcurnia de una aristocracia que la Constitución de la República se había encargado de eliminar desde su Artículo 25: "El Estado no reconoce distinciones y títulos nobiliarios". No en vano, al inicio de la siguiente obra que estrena a finales de 1932, *iTe quiero, Pepe!*, el acto primero sitúa la escena en un archivo de heráldica en avanzado estado de abandono ya que "esas cosas habrán venido muy a menos con la República" (1946: 685). Sin embargo, será en el aspecto religioso donde Muñoz Seca dirija su atención. Inmediatamente después se hace referencia a un tal "don Constante de la Iglesia" que ha inventado un producto apaga-fuegos, el "Jeringuius-Frigidaire", una especie de jeringa extintora que van a probar mediante "la chiquillada de rociar con gasolina las puertas del convento de ahí al lado y prenderle fuego" (1946: 700) para mostrar su eficacia y así colocar un extintor "en todos los conventos y a todas las iglesias de España, y ... ¡millonario!" (1946: 701). La situación que denota Muñoz Seca a propósito de estos sucesos no dista mucho de la realidad de finales de 1932. La quema de iglesias era algo frecuente y para una parte de la sociedad no era un suceso extraordinario sino poco más que una "chiquillada". Asimismo el número de incendios era tan usual que el vendedor del extintor piensa en hacerse millonario. Mediante esa exclamación final profundamente sarcástica el dramaturgo denuncia el considerable número de incendios que se estaban produciendo en todo el país.

Muñoz Seca hace extensiva su denuncia ante la incapacidad del gobierno republicano en impedir los ataques contra edificios religiosos, representantes de la Iglesia y creyentes, así como el desinterés en identificar y perseguir a los responsables revolucionarios que acudían a las juntas. La siguiente escena le sirve para

describir los sucesos de manera explícita. En primer lugar, acusa a los participantes de la asamblea de los ataques contra los edificios religiosos: Pepe. Algo sucede en el convento de las Máximas./ Marqués. ¡Qué está ardiendo la puerta de la iglesia!/ Sisebuta. ¡Es verdad!/ Marqués. Los del mitin, que habrán salido con ganas de fiestas. (1946: 711)

A continuación, denuncia el dramaturgo la persecución contra aquellos ciudadanos creyentes que acuden a las iglesias, para terminar manifestando su dolor por las religiosas perseguidas —conviene recordar que dos hermanas de Muñoz Seca pertenecían a Órdenes religiosas: Doña Coleta. A mí me sorprendió el rebullicio al entrar en la calle. Comenzaron algunos a gritar: "¡A esa que cruza, que es también lechuza!" Y tuve que refugiarme en la confitería de Espronceda que es amigo. Por cierto, que al confitero le he dejado el repostero. / Casto. *Por el foro derecha, precipitadamente.* ¡Señor!.../ Pepe. ¿Qué pasa?/ Casto. Una señorita que ha huido del convento de la esquina.../ Todos. *Levantándose.* ¿Eh?.../ Casto. Está ahí y pide protección.../ Pepe. Que pase enseguida. (1946: 714)

La escena anterior manifiesta el ambiente de persecución que se vivía en la capital española a finales de 1932. Un sentido semejante al apuntado por las palabras de Doña Coleta tienen la conversación que varios personajes mantienen en la escena siguiente donde Muñoz Seca enfatiza el tumulto en la calle: Doña Coleta. *Entrando por el foro derecha, con un envoltorio.* ¡Que horror! ¡Cómo está la calle!/ Todos. ¿Eh?/ Felisa. ¡Ay, que miedo!/ Doña Coleta. Están saliendo del Mingorance los del mitin esencialista, y ¡qué gentuza, amigos míos! [...] *dirigiéndose a unos religiosos refugiados en la casa* Han hecho ustedes muy bien en huir disfrazados, porque ¡Jesús! ¡Jesús!/ Marqués. ¿Anda la gente revuelta?/ Doña Coleta. Revueltísima. Por Dios, no salgan ustedes ahora a la calle, porque, a pesar del disfraz, se ve a la legua que son ustedes religiosos. (1946: 723)

Muñoz Seca revela cómo las arengas en los mítines iban dirigidas a enardecer los ánimos de los asistentes. Justo y Lucas,

dos personajes asiduos a las juntas, tras silbar el Himno de Riego, cantan las estrofas siguientes: Lucas. Quisiera ver cien frailes/ colgados de un farol. / Justo. Y yo trescientos curas/ con las tripas al sol. (1946: 728)

Uno de los efectos que Muñoz Seca incrementa a medida que avanza el denominado Bienio Reformista (1931-1933) consiste en sacar a escena elementos religiosos e introducir el rezo. Ante la provocación previa de los anteriores intérpretes, los personajes creyentes de la obra no increpan ni ofrecen resistencia física, sino que sacan a escena un rosario y comienzan las oraciones: Doña Coleta. *Aterrada.* ¡Mondió! ¿Qué hacemos?/ Ángela. *Rezar.*/ Todos. ¿Eh?/ Ángela. *Sacando un rosario.* Sólo del Cielo puede venir el remedio a tantos males. Recemos el Rosario. (1946: 725)

La presencia de objetos religiosos –rosarios, cálices, crucifijos–, así como ceremonias –bautizos, rezos, misas– junto a exclamaciones del tipo “¡Viva el Papa!” conforman elementos subliminales que Muñoz Seca acentúa a raíz de la promulgación de la Ley de Congregaciones y Comunidades Religiosas. No en vano, en ella quedaba limitado el ejercicio del culto católico y sometido al consentimiento de la autoridad civil. Mas aún, todas las asociaciones religiosas habían de ser sometidas a un régimen de inspección tanto en su administración como en sus actividades. En consecuencia, todas las instituciones eclesíásticas y centros de enseñanza a cargo de entidades religiosas sólo podrían enseñar disciplinas estrictamente religiosas. De manera que, si la escuela había de ser laica, deberían retirarse todos los signos religio-

so, lo cual irritaría a las familias cristianas que verían con ello pisoteadas sus creencias y amenazada la fe de sus hijos. Muñoz Seca en su obra *El Refugio*, estrenada en 1933, continúa reflejando estos cambios, comenzando con la denuncia de la UGT, la “Última Generación que Trabaja” en palabras de un personaje de Muñoz Seca, cuyos miembros están quemando archivos municipales y conventos en Valdepeñas¹⁰ (1946: 765) a lo que más adelante, otro personaje, obrero también, se pregunta “¿Qué tienen que ver las ideas políticas con las religiosas? Esas son cosas que involucran los que, por mandato de gentes extrañas, aspiran a confundirlo todo y a envenenarlo todo para destruirlo todo después.” (1946: 784).

De acuerdo con Redondo Gálvez, lo que subyacía bajo la experiencia republicana iniciada en 1931 era el intento de convertir España, desde su situación secular de Monarquía católica fuertemente marcada por el tradicionalismo, en un Estado que se vertebrara a partir de las ideas de la Modernidad (1993: 150). En este sentido, el blanco al que se apuntaba era la separación de la Iglesia y el Estado.

Este sistema no contradecía a la doctrina de la Iglesia. Monarquía y República son regímenes que caben, con plenitud de derecho ambos, dentro de la concepción católica del Estado. Así lo hicieron saber desde un principio los obispos españoles¹¹, y una buena parte de los católicos optó por una colaboración con el nuevo régimen. Sin embargo, el proceso de abertura y equilibrio democrático devino en una



drástica reducción de las libertades individuales cuyos promotores fueron los grupos de intelectuales de tendencia anticlerical¹². A Muñoz Seca tuvo que dolerle profundamente el fanatismo con que se atacaba a la iglesia y a medida que avanzan los meses, no cesa en su denuncia desde su tribuna teatral de los abusos de la nueva ley. El 4 de octubre de 1933 estrena la obra *Los quince millones* donde ensalza los valores tradicionales frente a la pérdida de moral: "recuerda usted hace unos años, ¡qué tiempos aquellos! ¡qué respeto a todo y qué fondo tan noble de romanticismo!" (1946: 834). Meses más tarde, en el estreno de *La EME*, cuyas siglas hacen referencia a una organización anarquista, denuncia las acciones terroristas de estos grupos que se dedican a poner bombas (en la catedral de Burgos, contra el Orfeón Donostiarra) y a matar curas. Sorprendentemente, estos anarquistas, unos auténticos ácratas, proponen reducir la población con bombas y asesinatos hasta que quede poca gente y ésa pueda vivir cómoda y plácidamente, repartiéndose la riqueza de la tierra; esta es la idea que sirve de base a esta sátira muñozsequiana: Serafín. A Curro. Tú pones mañana ésa [bomba] en Burgos, y yo pongo esa otra esta noche en el Bulevar, que canta el Orfeón. ¡Y que no le tengo yo ganas al Orfeón! *Canta en vascuence algún trozo orfeoniano*. ¡Se acabó eso! La pongo debajo del quiosco de la música y ¡pom! ¡cataplum! ¡Se acabaron los Irastorsas, los Mendaros, los Furundareñas y los Chicolaneas! / Román. ¡Quiá! / Serafín. ¿Qué? / Román. ¡Que no! / Serafín. ¿Cómo? / Román. ¡Que no, hombre! A San Sebastian, mientras yo esté vivo, no hay quien le perjudique. Cuando en España quedemos los poquitos que debemos quedar, quiero yo ser alcalde aquí, y a mí no me estropeas tú la población. (1946: 914)

Otro procedimiento del que se vale Muñoz Seca para defender el credo religioso es el uso de temas recurrentes en sus obras tales como la caridad, la fe y la esperanza, si bien paralelamente continuará defen-

diendo sus ideales monárquicos allá donde le sea posible eludir la censura. En su obra estrenada a finales de 1934 *El rey negro*, un personaje saca un billete donde aparece una imagen de Alfonso XIII y grita hacia la audiencia ¡Viva lo que se ve! para finalizar la representación con un elocuente: "Yo soy monárquico" (1946: 969). Al año siguiente retoma Muñoz Seca el elemento apaga-fuegos en su obra *El gran ciudadano*; en esta ocasión se trata de unos "barnices ininflamables que acabarían de una vez con los incendios" (1946: 1040). Lo anterior puede ofrecer claves para entender mejor cómo el gobierno republicano se mostró incapaz o incluso renunció de manera deliberada a controlar a los grupos revolucionarios que continuaban quemando iglesias¹³. Toda la pieza gira en torno a la caridad y en el momento en que el millonario creador de tal invento decide ofrecer donativos a las escuelas, manifiesta que sea a todas por igual: "¡a las [escuelas] laicas, no; a todas! ¡¡a todas!!" (1946: 1064). Muñoz Seca subraya así cómo la protección debe aplicarse sin distinción, tanto para la enseñanza laica como para la religiosa.

Un sentido semejante aparece en su obra *¡Cataplum...! o El hombre que no creía en los milagros* (1935) donde los principios cristianos dominan la pieza. En este caso, la fe en el poder omnipotente de Dios para que se produzca un milagro sirve de pretexto a Muñoz Seca para mostrar en escena la puerta de la Iglesia de Jesús, lugar de culto al Cristo de Medinaceli donde a sus puertas se produce una larga cola de creyentes que acuden a la iglesia para la concesión de una gracia. Esencialmente se trata de la conversión de un incrédulo que reniega del catolicismo. La trama se desarrolla en torno a idas y venidas de la iglesia con la presencia subversiva de creyentes, edificios religiosos, elementos de la liturgia y plegarias hasta el punto que el personaje principal termina el último

acto suplicando: "¡Tienes que enseñarme a rezar!" (1946: 1147). Interesantemente, a medida que avanzan los estrenos, el componente humorístico va dejando paso a un tratamiento más reflexivo de los temas alejándose así de la tradición sainetesca. Es el caso de *iSola!*, pieza estrenada a finales de 1935 donde apenas introduce humor y se impone un tono inocente donde triunfa la virtud y la fe en la Providencia. En consecuencia, la pareja protagonista de personajes que se mueve en torno a una cierta tensión sexual, no consuman la relación sino que pasan la noche "rezando juntos el rosario" (1946: 1172).

Durante el primer semestre de 1936, después del triunfo del Frente Popular, se volvieron a incendiar templos, derribar cruces y expulsar violentamente a párrocos de sus parroquias. Cárcel Ortí señala cómo después del 18 de julio de 1936 en la zona republicana "se persiguió, se cazó al sacerdote, al religioso y al católico en general sólo por serlo" (2008: xxxix)¹⁴. Payne, por su parte, subraya el daño producido por la propaganda de izquierdas como instrumento de odio sobre todo en el segundo semestre de 1936: [...] Two days later occurred the notorious bulo de caramelos (candy scare) incident in the capital when a rumor swept through one worker district that nuns in one of the remaining Catholic schools were distributing poisoned caramels to their pupils (...) One church was soon torched and religious personnel attacked, and the following day six Catholic churches and schools were set ablaze, some forty religious personnel and Catholic laymen attacked, and at least one killed. (2006: 238)

Tan solo una obra estrenará Muñoz Seca antes de su detención en Barcelona el 29 de julio de 1936. Se trata de *La tonta del rizo*, estrenada horas antes del pronunciamiento militar del 18 de julio, cuyos aspectos más destacables son la denuncia de la usura y el abuso del trabajador como muestra la siguiente escena entre dos hermanos: Graciano. *Sonriente*. Chica, no sé que quieres decir-

me.../ Rufina. Que las riquezas mal adquiridas son un gran pecado ante Dios y ante los hombres. / Graciano. ¡Bah! Yo no soy rico, mujer; yo no tengo más que lo que he ganado con mi trabajo./ Rufina. No, Graciano. Ha llegado el momento de decir la verdad sin rodeos de ninguna clase. Bajando un poco la voz, Lo que posees lo has ganado con la usura, y no sé si de algún modo peor./ Graciano. *Nerviosísimo*. ¿Quién te lo ha dicho?/ Rufina. Los desgraciados a quienes explotas, los infelices a quienes dejas sin pan. Lo estoy viendo con espanto desde que llegué. (1946: 1236)

Esta temática muñozsequiana se contraponen a lo afirmado por aquellos críticos que reprueban el matiz ofensivo del dramaturgo hacia las clases trabajadoras. De hecho, según apunta Andrés Amorós sobre el "juicio" a Muñoz Seca en la introducción a *El Verdugo de Sevilla*, "...ante el tribunal que lo juzgaba, defendió que él sólo atacaba a los obreros que no trabajaban, a los sinvergüenzas que viven a costa de los demás" (1998: 11). De nuevo en la obra, ante la falta de argumentos de Graciano para defender su posición déspota, Rufina manifiesta: Rufina. [...] Yo sigo esperando que la Providencia divina querrá, al fin, abrirte los ojos... Porque tú eres creyente; siempre lo fuiste...y hay otra vida y un Dios que ha de juzgarnos a todos. (1946: 1237)

Asimismo, Muñoz Seca defiende las costumbres que están desapareciendo progresivamente desde el advenimiento de la II República. Tras la celebración de una boda, ante la tardanza de los novios en aparecer, Rufina asiente: Rufina. *Entrando*. No tardarán ni cinco minutos. Han ido a visitar a una tía de ella, muy ancianita, para que les dé su bendición. Restos de las buenas costumbres de antaño. Cuando yo era niña, había en este pueblo costumbres muy cristianas y muy edificantes. En las bodas, al terminarse la ceremonia, los desposados se arrodillaban ante sus padres, en la misma iglesia, y recibían de ellos su bendición./ Eladia. ¡Qué bonito!/ Rufina. Y cuando los niños volvían de las escuelas, besaban reverentes la mano de cuantas personas mayores encontraban en su hogar. Y grandes y chicos, y ricos y pobres, en la

iglesia o en la calle, al pasar un sacerdote nos levantábamos siempre, en señal de respeto. Y lo más conmovedor: en el pueblo y en el campo, cuando la campana de la iglesia sonaba anunciando que se alzaba a Dios en la Santa Misa, los hombres paraban sus faenas, se descubrían con respeto y levantaban los ojos al cielo con devoción. (1946: 1243)

Denunciaba así el dramaturgo la relación de las costumbres tradicionales en las que creía. Por otra parte, embrollado por la nueva ideología, el obrero insurgente tiene grandes dificultades para desligarse de una tradición religiosa de siglos de ahí las contradicciones que surgen en su discurso. En la última pieza que escribió el dramaturgo y nunca vio estrenada, *Las cuatro paredes* (1940), un obrero revolucionario, ante la persecución a la que se ve sometido por sus propios camaradas, se pregunta: "[...] ¿Por qué siendo yo como ellos no estaba con ellos? Porque eso era lo que decían cuando me acorralaron a mí...pa liquidarme. "Vamos por ése, que ése es de los que oyen misa." ¿Pero es que no va a poder un obrero creer en Dios?" (1946: 1304). Muñoz Seca cierra así la escena crucial de su última obra con esas palabras puestas en boca de aquellos trabajadores que intentaban conciliar sus creencias religiosas con las ideas políticas republicanas.

El desencanto progresivo que muestra el dramaturgo en sus obras puede ofrecer claves para entender mejor la decepción que se percibió en la sociedad española,

no sólo creyente, durante la II República¹⁵. La denuncia de los abusos de la nueva Constitución, la acusación pública hacia aquellos que vivían sin trabajar y manejaban a las masas hacia la revolución y la persecución religiosa fueron una constante en su obra. La izquierda revolucionaria era consciente del potencial crítico del dramaturgo y del eco que podrían tener los juicios que incluyen sus sátiras teatrales, por ello, al poco de producirse el pronunciamiento del 18 de julio fue detenido en Barcelona y trasladado a

la checa de San Antón o Prisión Provincial de Hombres número 2 de Madrid. Desde esta cárcel salieron durante noviembre y diciembre de 1936 diversas sacas de presos, entre ellos Pedro Muñoz Seca, asesinado, junto a otros, la mañana del 27 de noviembre de 1936 en unos episodios conocidos colectivamente como Matanzas de Paracuellos.

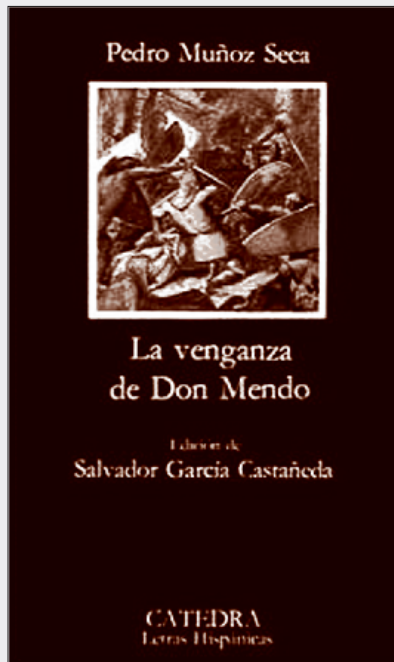
CITAS

¹ Nos referimos al Artículo 46 de la Constitución de la II República Española

cuyo enunciado dicta: "El trabajo, en sus diversas formas, es una obligación social, y gozará de la protección de las leyes".

² Sobre la biografía de Pedro Muñoz Seca véase los estudios de Montero Alonso y Francisco de Cossío.

³ El listado completo de la producción dramática de Pedro Muñoz Seca durante la II República –sin la colaboración de Pedro Pérez Fernández– reúne las siguientes obras: *iUn!...iDos!...iTres! iLa niña para usted!* (1931), *iTodo para ti!* (1931), *iEl drama de Adán!* (1931), *Equilibrios* (1932), *iTe quiero, Pepe!*



(1932), *El refugio* (1933), *Los quince millones* (1933), *La EME* (1934), *El rey negro* (1934), *El gran ciudadano* (1935), *iCataplum...!* (1935), *Sola* (1935), *La tonta del rizo* (1936) y *Las cuatro paredes* (1940).

⁴ Todas las citas de sus piezas en este trabajo proceden del Volumen III de sus *Obras Completas* (1946).

⁵ De manera interesante, Pedro Muñoz Seca se inclinó por la denominación de "juguete cómico" en lugar de "astracán" para definir su dramaturgia. Así lo manifiesta en su obra *El drama de Adán* (1931), donde mediante la técnica del metateatro, un personaje metido a comediógrafo –Pepe– plantea una comedia dramática y ante la desviación hacia lo cursi de la misma, este nuevo autor le recrimina a una de las actrices: "Señora: juguete sí, pero astracana no" (1946: 613).

⁶ El teatro formaba parte importante de la vida social española hasta el punto de que grupos de monárquicos y republicanos acudían a los estrenos para aplaudir o "armar bronca" mediante el famoso "pateo" (Amorós 1991: 92). Con todo, la crítica periodística de su época, fuera de la ideología que fuera, no fue tan complaciente como su éxito de público. Tratar el tema de la recepción de las piezas de Muñoz Seca en prensa escapa a los límites impuestos a este trabajo. Para una recopilación de las críticas y la pasión que despertaba el teatro en esos años véase la obra de Luis Mariano González, *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo* (1931-1936).

⁷ Cárcel Ortí ofrece datos concluyentes para demostrar cómo la pasividad del gobierno fue un hecho admitido y reconocido por el ministro de la Gobernación (2008: 26).

⁸ Para la descripción de estos sucesos, con fotografías de los edificios destruidos por las llamas, véase la obra de Joaquín Arrarás y Carlos Sáenz de Tejada. En particular las pp. 304-360 del Volumen I.

⁹ No sólo Muñoz Seca se hace eco de estos incidentes, dramaturgos como Luis Fernández Ardavín está entre aquellos que denuncian la situación con obras del tipo *Las Llamas del convento* estrenada a finales de 1931. En esta pieza se denuncia tanto la quema de conventos, como la amnistía un tanto arbitraria que provocó la llegada de la II República gracias a la cual sacó de las cárceles a presos de todo tipo. Ante la lamentación de un personaje: "¡El convento de La Flor está ardiendo!" (1931: 15), responde otro, identificando al responsable:

Consuelo: Sí. Aquel granuja que a fuerza de malos tratos logró acabar con mi hermana. El que se marchó robándonos los ahorrrillos que mi madre fue reuniendo con tantos sacrificios. Aquel mismo que desvalijó el Sagrario de San Clemente, en Sevilla.

Paco: Entonces, ¿le han indultado?

Consuelo: Sí, como a todos ahora." (1931: 16)

¹⁰ El mito de la República promotora de la cultura queda desmontado ante estas afirmaciones. Cárcel Ortí señala cómo sólo en Madrid fueron quemados 90.000 volúmenes, incunables españoles, ediciones príncipes del siglo XV conservados en la biblioteca de los jesuitas de la Flor y otros 25.000 volúmenes del colegio de Maravillas. En Valencia ardiéron más de 10.000 volúmenes del archivo del colegio de Santo Tomás de Villanueva (2008: 35).

¹¹ Montero Moreno incluye en su obra *Historia de la persecución religiosa en España* una carta pastoral del cardenal don Pedro Segura, escrita a los quince días de la proclamación de la II República, que muestra la buena colaboración entre Iglesia y gobierno republicano (1961: 24).

¹² Resulta ilustrativo cómo Agustín de Foxá sitúa la siguiente escena de su obra *Madrid, de corte a checa* (1938) en el Ateneo de Madrid, lugar donde se reunían muchos intelectuales contrarios a la monarquía: "Alfonso Reina salía centelleando del salón del conferencias. Ha acabado la votación; se niega la existencia de Dios por una mayoría de siete votos" (1938: 14).

¹³ Muñoz Seca reiterará continuamente durante toda su obra la necesidad de inventar algo que detenga los incendios. Desde aquella jeringa extintora, la "Jeringuiss-Frigidaire", pasando por el "barniz ininflamable", hasta llegar al "Gas Pachí", útil para extinguir fuegos, que aparece en su obra *Las cuatro paredes*, estrenada póstumamente en 1940.

¹⁴ Asimismo, en su obra *La persecución religiosa en España durante la Segunda República* (1931-1939) ofrece Cárcel Ortí datos escalofriantes de la sangrienta persecución religiosa. A modo de ejemplo, los datos sobre las víctimas eclesiásticas desde el 18

de julio hasta el final de la guerra civil llegan a las 6.832 víctimas. Y eso sin contar el número de seglares asesinados.

¹⁵ Escribe Alfonso Paso, amigo personal de Muñoz Seca en el prólogo a *iAy, que se me cae! y trece comedietas inéditas*: "Iniciada la contienda civil en España, mi padre [Antonio Paso] consiguió ver a don Pedro en la cárcel madrileña de San Antón. Fue una entrevista dramática. Recuerdo aún que mi padre volvió a casa maldiciendo de la República; ¡el que fue siempre un republicano leal!" (1969: 8).

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Amorós, Andrés (1991): *Luces de Candilejas: Los Espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa Calpe.
- . (1987): "Muñoz Seca y el astrakán", en revista *Cuadernos de Música y Teatro*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, págs. 93-107.
- ◆ Arrarás Joaquín y Carlos Sáenz de Tejada (1939): *Historia de la cruzada española*, Madrid, Ediciones Españolas.
- ◆ Cárcel Ortí, Vicente (2008): *Pío XI entre la República y Franco: Angustia del Papa ante la tragedia española*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- . (1990): *La persecución religiosa en España durante la Segunda República*, Madrid, Rialp.
- ◆ CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA, <<http://www.icsi.berkeley.edu/~chema/republica/constitucion.html>> [20/08/12]
- ◆ Cossío, Francisco de. "En Memoria de Muñoz Seca." *ABC* (28 de noviembre de 1969), <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1969/11/28.html>> [20/08/12]
- ◆ DIARIO *ABC* (18 de mayo de 1933), <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1933/05/18.html>> [20/08/12]
- ◆ Díaz Ferruz, Joaquín (1998): "Sátira antirrepublicana en el teatro de Pedro Muñoz Seca: *Anacleto se divorcia*", en M. Cantos Casenave y A. Romero Ferrer (dirs.), *Pedro Muñoz Seca y el Teatro de Humor Contemporáneo (1898-1936)*, págs. 165-173, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- ◆ De Foxá, Agustín (1938): *Madrid, de corte a che-*
- ca*. Madrid, Planeta, 1993.
- ◆ Fernández Ardavín, Luis (1932): *Las llamas del convento*, Madrid, La Farsa.
- ◆ García Álvarez Enrique y Pedro Muñoz Seca (1998): *El verdugo de Sevilla*. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ◆ González, Luis Mariano (2007): *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo (1931-1936)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- . "Risas contra la Segunda República: La Oca", en revista *Stichomythia*, 5, 2007, págs. 72-81, <<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero5/maquetacion/gonzalez.pdf>> [20/08/12]
- . "La escena madrileña durante la II República (1931-1939)", en revista *Teatro. Revista de estudios culturales*, 9-10, Alcalá de Henares, Madrid, Universidad de Alcalá, 1996, págs. 7-627.
- ◆ LEY DE CONFESIONES Y CONGREGACIONES RELIGIOSAS, <<http://www.segundarepublica.com/index.php?id=75&opcion=6>> [20/08/12]
- ◆ Montero Alonso, José (1939): *Pedro Muñoz Seca: Vida, ingenio y asesinato de un comediógrafo español*, Madrid, Ediciones Españolas.
- ◆ Montero Moreno, Antonio (1961): *Historia de la persecución religiosa en España*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- ◆ Muñoz Seca, Pedro (1946): *Obras Completas*. Madrid, Fax.
- . (1969): *iAy, que se me cae! y trece comedietas inéditas*, Madrid, Afrodisio Aguado.
- ◆ Payne, Stanley G (1970): *La Revolución Española*, Barcelona, Ariel.
- . (2006): *The Collapse of the Spanish Republic, 1933-1936*, New Haven, Yale.
- ◆ Pérez Bowie, José. "La recepción del cine en la práctica teatral de Muñoz Seca", en M. Cantos Casenave y A. Romero Ferrer (dirs.), *Pedro Muñoz Seca y el Teatro de Humor Contemporáneo (1898-1936)*, págs. 195-208, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- ◆ Pérez Fernández Pedro y Pedro Muñoz Seca (1989): *La oca, La plasmatoria y tres piezas breves*, Ed. César Oliva. Sevilla, Editoriales Andaluzas Reunidas.
- ◆ Redondo Gálvez, Gonzalo (1993): *Historia de la Iglesia en España (1931-1939)*, Madrid, Rialp.