

La Serie Universitaria de la Fundación Juan March presenta resúmenes, realizados por el propio autor, de algunos estudios e investigaciones llevados a cabo por los becarios de la Fundación y aprobados por los Asesores Secretarios de los distintos Departamentos.

El texto íntegro de las Memorias correspondientes se encuentra en la Biblioteca de la Fundación (Castelló, 77. 28006-Madrid).

La lista completa de los trabajos aprobados se presenta, en forma de fichas, en los Cuadernos Bibliográficos que publica la Fundación Juan March.

*Los trabajos publicados en Serie Universitaria abarcan las siguientes especialidades:
Arquitectura y Urbanismo; Artes Plásticas;
Biología; Ciencias Agrarias; Ciencias Sociales;
Comunicación Social; Derecho; Economía; Filosofía;
Física; Geología; Historia; Ingeniería;
Literatura y Filología; Matemáticas; Medicina,
Farmacia y Veterinaria; Música; Química; Teología.
A ellas corresponden los colores de la cubierta.*

Edición no venal de 300 ejemplares
que se reparte gratuitamente a investigadores,
Bibliotecas y Centros especializados de toda España.

Fundación Juan March



FJM-Uni 233-Cab
La Edad Media en el teatro español, e
Cabrales Arteaga, José Manuel.
1031706



Biblioteca FJM

Fundación Juan March (Madrid)

SERIE UNIVERSITARIA



Fundación Juan March

José Manuel Cabrales Arteaga

La Edad Media en el Teatro
Español, entre 1875 y 1936

FJM
Uni
233
Cab

233

e 1875 y 1936 / José Manuel Cabrales Arteaga

233. La E

Fundación Juan March

Serie Universitaria

233



José Manuel Cabrales Arteaga

La Edad Media en el Teatro Español, entre 1875 y 1936



Fundación Juan March
Castelló, 77. Teléf. 435 42 40
28006 Madrid

Fundación Juan March (Madrid)

*Este trabajo fue realizado fundamentalmente
en la Biblioteca de Teatro de la
Fundación Juan March.*

Los textos publicados en esta Serie Universitaria son elaborados por
los propios autores e impresos por reproducción fotostática.

Depósito Legal: M-21.630-1986

I.S.B.N.: 84-7075-344-4

Ediciones Peninsular. Tomelloso, 37. 28026 Madrid

Para Alvaro

I N D I C E

	<u>Página</u>
I. EL TEATRO HISTORICO EN ESPAÑA, ENTRE 1875 Y 1936	10
A) EL TEATRO HISTORICO EN ESPAÑA, ENTRE 1870 Y 1900	10
– La renovación de Echegaray	10
B) EL TEATRO HISTORICO MODERNISTA: 1908-1936	14
– La influencia de Eduardo Marquina	16
CONCLUSIONES	20
II. ESTUDIO DE LA TEATRALIDAD DE TEMA MEDIEVAL	
TEATRO NEORROMANTICO: 1875-1900.	24
TEATRO POETICO MODERNISTA: 1908-1936	26
CARACTERISTICAS PRINCIPALES DE ESTE “CORPUS” DRAMATICO	27
A) Aspectos formales	28
– La lengua literaria.	29
– La técnica dramática.	30
– Los personajes	33
– La escenografía	35
B) Temática e ideología	38
III. LA REPRESENTACION DEL PASADO MEDIEVAL	42
A) DIALECTICA ENTRE HISTORIA Y FICCION EN LA CREACION DRAMATICA	42
B) AGRUPACION DE LAS OBRAS EN RAZON DEL TRATAMIENTO DE LA MATERIA HISTORICA	42
– La gradación de la representación histórica	43
C) LA RELACION ENTRE EL PRESENTE HISTORICO Y EL PASADO MEDIEVAL	52
RESUMEN GENERAL Y CONCLUSIONES	54
BIBLIOGRAFIA	57

I N T R O D U C C I O N

La investigación que aquí se resume constituye mi Tesis Doctoral, dirigida por don Francisco López Estrada, catedrático de Literatura Española, y leída en la Universidad Complutense de Madrid el 15 de junio de 1984, obteniendo la calificación de Sobresaliente "cum laude".

En la Tesis Doctoral se aborda el estudio de la presencia de la Edad Media en el teatro español entre 1875 y 1936, en la línea de valoración del uso que del periodo medieval se hace en nuestra literatura moderna; ejemplo de ello son algunas publicaciones del Dr. Lopez Estrada citadas con frecuencia en estas páginas: Rubén Darío y la Edad Media, Los "Primitivos" de Manuel y Antonio Machado, y otras.

El marco temporal no resulta caprichoso: se sitúa entre dos importantes acontecimientos de la historia española contemporánea: la Restauración monárquica, y la guerra civil de 1936; se trata del mismo periodo que elige B.J. Dendle para estudiar la novela de tesis -The Spanish Novel of Religious Thesis. 1876-1936.- y sobre todo, recoge las dos modalidades dramáticas que con más entusiasmo recrearon ambientes medievales en este tiempo: el drama neurromántico y el teatro poético. Ambas modalidades han sufrido un evidente olvido por parte de la crítica literaria de los últimos años, y -según mi criterio- necesitaban de un acercamiento detallado y desprovisto de prejuicios.

La investigación se inició con la exploración de una serie de repertorios escénicos y carteleras teatrales -Veinticuatro Diarios, los trabajos de Sainz Rodríguez, Gómez Villafranca, Montaner y otros que figuran en la Bibliografía final- con objeto de fijar el "corpus" dramático de tema medieval estrenado o publicado en estos años; repasé también las publicaciones periódicas que en la época dedicaron mayor atención al fenómeno teatral.

Finalmente -con posibles omisiones- he encontrado cuarenta y ocho piezas que recrean el periodo medieval español en el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX; ellas constituyen la base de mi estudio.

La primera parte de la Tesis intenta fijar las características fundamentales del teatro español de 1875 a 1936, citando las opiniones de los más cualificados críticos del momento; para ello he tenido que exhumar una amplia serie de artículos periodísticos que aportan una interesante visión del ambiente escénico de aquellos años. Al final recojo también los juicios de las modernas historias de la literatura y del teatro.

En la parte II se reproduce el argumento detallado de los cuarenta y ocho títulos que sirven de base a la investigación; a continuación de cada uno, figuran las críticas más significativas suscitadas por el estreno.

En capítulos sucesivos se establece el paradigma y las categorías comunes de este "corpus" dramático; luego se realiza el estudio minucioso tanto del drama posromántico como del teatro poético modernista, insistiendo especialmente en la técnica dramática.

Incluyo, además, el análisis específico de cinco obras representativas:

- Theudis (1878), de F. Sánchez de Castro, ejemplo de la vertiente más conservadora del drama neorromántico.
- En el seno de la muerte (1879), de Echegaray, obra cumbre del teatro histórico medieval del último tercio del XIX, y muestra de su vertiente liberalizante y progresista.
- Las hijas del Cid (1908), de Marquina, con la que se inicia el teatro poético.
- Voces de gesta (1912), importante y original contribución de Valle Inclán al teatro modernista de ambientación medieval.
- Del mayor interés me parece La venganza de don Mendo (1918), de P. Muñoz Seca, sistemática ridiculización de las modalidades dramáticas anteriores. He intentado documentar exhaustivamente la parodia, que incide ante todo en los aspectos verbales y en las situaciones dramáticas.

En la parte III hay un primer apartado destinado a exponer las ideas que prevalecían en la época sobre la relación entre Historia y Poesía en el teatro; se detalla luego la presencia de la

Edad Media en cada una de las cuarenta y ocho obras, mediante la aplicación de un cuestionario objetivo, cuyos resultados se comentan al final del capítulo y se recogen en un cuadro sinóptico.

LLama la atención el tratamiento frecuente de ciertos temas -exaltación de Castilla, religión, amor, honor- y personajes históricos: don Pedro I de Castilla, el Cruel y los Reyes Católicos. Por último, aparecen en la anécdota medieval determinadas alusiones al contexto histórico en que algunas piezas fueron escritas y estrenadas.

El trabajo se cierra con unas Conclusiones, en las que he intentado hacer una valoración objetiva y desapasionada de la calidad literaria de este teatro, así como del uso que en él se efectúa del pasado histórico y, más concretamente, de nuestra Edad Media.

Tras la Bibliografía, en el original de la Tesis se introduce un Apéndice Final, donde se reproducen fotografías del estreno de los principales títulos, para completar así lo escrito acerca de la puesta en escena del teatro poético.

No es tarea fácil sintetizar casi mil folios de apretada investigación en medio centenar de páginas; para ello, he procurado mantener las ideas vertebrales del trabajo, prescindiendo de ciertos capítulos muy específicos, pero de menos peso en el conjunto de la argumentación. Los especialistas o lectores interesados en este cúmulo de referencias y datos, tienen a su disposición la obra completa en la Biblioteca de Teatro de la Fundación March, hito obligado para quien desee estudiar la dramaturgia española contemporánea, y lugar donde se realizó buena parte de mi investigación, contando siempre con la amable asistencia del personal a ella adscrito. A todos ellos, y a don Antonio Gallego, director de los Servicios Culturales de la Fundación, mi más sincero

AGRADECIMIENTO

I. EL TEATRO HISTORICO EN ESPAÑA, ENTRE 1875 Y 1936

Tanto la fecha de las obras aquí recopiladas, como la opinión de la crítica especializada, y la necesaria claridad expositiva, aconsejan dividir este amplio periodo de tiempo en dos partes: una, correspondiente el último cuarto del siglo XIX; la otra, al primer tercio de la centuria actual.

A) EL TEATRO HISTORICO EN ESPAÑA, ENTRE 1870 Y 1900.- El género histórico fue ampliamente cultivado en España durante la época romántica, sobre todo en la década de 1835 a 1845. Sin embargo, a medida que avanzaba la centuria fue sustituido por la comedia de sociedad, también llamada "alta comedia", y por la comedia de costumbres, entre otras. No obstante, en los primeros años setenta aparecen nuevos cultivadores de este género, que a partir de 1875 adquiere un auge inesperado. Ello se debe, principalmente, al multitudinario éxito que obtienen algunas obras de Echegaray ambientadas en tiempos pretéritos, en especial En el puño de la espada (1875), que promueve la definitiva actualización del género, denominado teatro neorromántico o posromántico, con una serie de rasgos específicos que lo diferencian de la vieja dramaturgia romántica.

La renovación de Echegaray.- Para algunos críticos, la irrupción del ilustre matemático en nuestra escena marca el resurgimiento de "un romanticismo melodramático, teatral adrede, mas exaltado todavía que el del primer tercio de siglo" (Yxart, 1894: p.66). Mientras los gacetilleros teatrales, influídos por el entusiasmo desbordante del público, no regateaban alabanzas para el dramaturgo, los críticos más conspicuos reconocen su importante aportación al teatro de la época, pero muestran sus reservas hacia aspectos concretos de su producción, en especial, lo insólito de las situaciones, y la atormentada grandilocuencia de ciertos personajes. Blanco García lo califica de "turbio aunque poderoso genio", cuya fantasía desordenada "sólo se mueve a gusto en el alcazar de hermosas mentiras y espléndidos delirios calderonianos" (Blanco, 1899: 2, p.327); justifica más adelante la dramaturgia de Echegaray

ray como un mal menor, frente al continuo y creciente éxito del teatro menor, género bufo, teatro por horas, etc.

M. de la Revilla, uno de los más influyentes críticos del momento, nunca ocultó su admiración por Echegaray, aunque en los comentarios que le dedica se aprecia con frecuencia la oposición de sentimientos encontrados; le considera el renovador del romanticismo de mediados de siglo "con todos sus delirios y todas sus grandezas", piensa que es un autor "al que todos deben admirar e imitar nadie", que "a la par infunde la admiración y siempre el estrago", al comentar el estreno de En el seno de la muerte, resume su juicio en los siguientes términos: "...entendemos que Echegaray es un genio extraviado y que sus obras son extraña mezcla de insignes errores y bellezas portentosas"(Revilla,1884: p.348).

Los comienzos del siglo XX marcan el ocaso de su estrella, y la concesión del Premio Nobel de literatura en 1904, al lado de un magno homenaje nacional, ocasionó la protesta de numerosos escritores, entre los que destacan algunos de los miembros de la generación del 98, reunidos con este motivo en un memorable banquete. Los críticos, con creciente unanimidad, le consideran una reliquia del pasado que no conviene resucitar. Por último, a la muerte del anciano escritor, en 1916, su obra se considera ya algo definitiva y afortunadamente arrumbado.

En cualquier caso, para nuestro propósito resulta evidente el hecho de que el estreno de tres piezas de Echegaray revitalizó de forma sorprendente el teatro de ambientación histórica. He aquí los títulos: La esposa del vengador, drama en tres actos y en verso, se estrenó en el Teatro Español de Madrid, el 14-11-1874; la acción se desarrolla en el siglo XVI, en Barcelona. En el puño de la espada, drama en tres actos y en verso, se estrenó en el Teatro Apolo de Madrid, el 12-10-1875; la acción tiene lugar en el castillo de Orgaz, durante el reinado del Emperador Carlos V. Finalmente, En el seno de la muerte, leyenda trágica en tres actos y en verso, se estrenó en el Teatro Español, el 12-4-1879; la acción acaece en Aragón, hacia 1285.

Sin embargo, a pesar del indudable empuje de Echegaray, no puede olvidarse que la Restauración -Alfonso XII hace su entrada

en Madrid el 14 de enero de 1875- no sólo ahoga las alharacas revolucionarias de los años posteriores al 68, sino que restaura, además del monarca, toda una serie de hábitos, modas, costumbres e ideas de índole conservadora o francamente reaccionaria, reflejadas magistralmente por Galdós en el último de sus Episodios Nacionales, titulado Cánovas. Así las cosas, no debe extrañar que un teatro que, salvo excepciones que veremos más adelante, presenta técnica y presupuestos ideológicos muy tradicionales, obtuviera clamorosos éxitos de público y generosos cumplidos de un sector de la crítica. Como bien señala Alonso Cortés(1957), el espectador de esta época:

se escandalizaba al ver reproducidos en escena, con mayor o menor verdad, los vicios y extravíos de la sociedad en que vivía, sobre todo si tocaban a la moral de los sexos. Veía con tranquilidad que personajes de la Edad Media o del tiempo de los Austrias cometieran en los dramas de Echegaray adulterios, asesinatos y toda clase de crímenes, pero quería que se pasaran en silencio los de sus contemporáneos...(p.312).

Con motivo de su ingreso en la Real Academia Española, Luis Pidal y Mon, profundo conocedor del drama del Siglo de Oro, pronunció un discurso sobre el papel de la Historia en el teatro español. Señala la necesidad de que el enorme avance del método de investigación histórica en el siglo XIX se refleje en el teatro que recrea acontecimientos del pasado. La postración en que se encuentra la escena nacional, sujeta a influencias exóticas, podría aliviarse con el desarrollo de un teatro histórico a la vez racional y moderno:

(...)el drama histórico debe atender a los (fines) suyos también, sin olvidar que para cumplir el alto fin moral, que como todas las manifestaciones del espíritu lleva impuesto, no le es indiferente, ni aun lícito, desfigurar los sucesos ni calumniar la memoria de los personajes que saca a la escena, y que su perfección consiste en una compenetración con la verdad histórica, completada, por así decirlo, con hipótesis y análisis psicológicos en que la misma historia no puede entrar con tanta libertad ni presentar con tanto relieve (Pidal, 1895: p.62).

Menéndez Pelayo, en el discurso de contestación al marqués de Pidal, se muestra así mismo como un decidido partidario del te-

atro histórico. En su opinión, esta modalidad dramática ofrece dos importantes ventajas:

a) Satisface la necesidad del espíritu humano de poseer un cuadro vivo y completo de los tiempos pasados.

b) Nos conduce a la contemplación serena y distante de un mundo ideal, pero verdadero, en el que lo feo, lo prosaico e incluso lo perturbador quedan ennoblecidos por la calidad artística y la lejanía cronológica.

Singularmente la Edad Media se presta mejor que ninguna otra época histórica a un completo aprovechamiento dramático, de acuerdo con esa constante, que ya Menéndez Pelayo subraya (1942:7, pp. 31-45), de la pervivencia de los temas épicos y heroicos medievales a lo largo de la historia literaria española.

Sin embargo, el teatro que en breve vamos a estudiar, apenas sigue las directrices emanadas de tan ilustres eruditos; el entusiasmo de Menéndez Pelayo y del marqués de Pidal por el género histórico, cada vez es menos compartido por otros escritores, más atentos al devenir histórico finisecular. El drama histórico, impulsado por Echegaray y rápidamente adoptado por una pléyade de autores de segunda fila, acabará cayendo en un manierismo que la crítica se complace en vituperar. No se atacaba directamente al patriarca, que en los estrenos seguía electrizando a las masas, pero no había compasión con los epígonos. Valga como muestra un artículo de Luis Alfonso (1890) en La Época, en el que ataca a la nueva progenie de dramaturgos que se refugian en tiempos remotos y versos vociferantes, despreciando la prosa sencilla y el asunto contemporáneo. Esta reciente "especie de romanticismo nacional" aparece descrita así por el periodista:

Pasiones morbosas en el fondo, quintaesencia de lo retórico en la forma, han sido durante el periodo mencionado el alma y cuerpo de las obras teatrales. Su tema, crímenes y vicios horribles, estupros y adulterios sobre todo; su expresión, "tiradas" de versos o de prosa hinchadas a beneficio del lirismo más desenfundado. En el transcurso de veinte años no he visto un drama de entidad, donde los personajes hablen como hablan las personas. La fantasía, el saber, la inteligencia, el ingenio, si se quiere, del poeta, servían para hacer las figuras mayores que el natural, no de su adecuado grandor; para hacer dio-

ses o demonios, nunca hombres.

Dos años antes, en diciembre de 1888, al dar cuenta del estreno de Pedro el bastardo, de Juan Antonio Cavestany y José Velarde, los críticos de El Imparcial y La Iberia denuncian el agotamiento de este género histórico que, sin embargo, continuará llevando obras a los escenarios hasta 1900. Tras unos años de letargo, recobra su pujanza de la mano de Eduardo Marquina -estreno de Las hijas del Cid, en 1908-, pero con técnica y presupuestos ideológicos diferentes.

B) EL TEATRO HISTORICO MODERNISTA:1908-1936.- No este el lugar más idóneo para profundizar sobre la esencia y características del Modernismo, movimiento literario de indudable complejidad, que ha dado lugar a reciente y copiosa bibliografía. De entre sus diversos aspectos, conviene destacar uno que resulta especialmente interesante para nuestro propósito: el gusto por la Edad Media y lo que con ella se relaciona.

No hay que olvidar la decisiva importancia que en el Romanticismo tuvo el tema medieval; en aquella época se sitúan algunos de los más conocidos dramas románticos -El Trovador, Los amantes de Teruel, Alfonso el Casto, El zapatero y el rey, y otros- ; así mismo, los parnasianos franceses pusieron los ojos en la Edad Media española, recogiendo y depurando la tradición de sus predecesores románticos, para quienes España era el país exótico por antonomasia. El más famoso de los parnasianos, Leconte de Lisle, en sus Poèmes Tragiques recoge leyendas relacionadas con el rey don Pedro I de Castilla; la figura del Cid protagoniza alguno de los Poèmes barbares, como el titulado "L'Accident de don Inigo". No es por ello extraño que este aprecio por lo medieval pasara al Modernismo, en donde se desarrolla de forma brillante y bien documentada. Conviene recordar que en el último tercio del XIX se habían publicado ya estudios fundamentales sobre literatura española medieval, como la Historia crítica de la Literatura española, de Amador de los Ríos, la Antología de poetas líricos castellanos, de Menéndez Pelayo, el tomo 57 de la Biblioteca de Autores Españoles, dedicado a los poetas anteriores al siglo XV, y los primeros tra-

bajos de Menéndez Pidal sobre el Cantar de Mío Cid y el Romancero.

Sin embargo, hay que señalar que la vuelta al pasado medieval sobrepasa los límites de la literatura, inscribiéndose dentro de las corrientes estéticas de la segunda mitad del XIX. Como afirma López Estrada(1971):

Nos encontramos con los efectos de una tendencia generalizada en las Bellas Artes que exaltó la Edad Media no como una materia arqueológica (propia, en el caso de la literatura, de la erudición), ni tampoco como una herencia del periodo romántico con su alicortada interpretación. Un nuevo punto de vista hizo su aparición, y la Edad Media comenzó a valer por sí misma, con entidad propia(p.69).

El medievalismo, que a lo largo del XIX tenía una función básicamente decorativa, a finales de siglo -por influencia de Ruskin y de los prerrafaelistas- se convierte también en un ideal social; en la representación de un mundo no sólo más bello, sino también más justo y más humano. Lily Litvak, que ha estudiado la incidencia de lo medieval en los principales autores del 98, resume el proceso en los siguientes términos, que justifican la longituid de la cita:

En contraste con la deshumanizada división del trabajo, y la producción en masa de la civilización industrial, la Edad Media presentaba el sistema artesanal. A la creciente carencia de inspiración y artificialidad del arte del presente, aquella época oponía una fecunda inspiración en la naturaleza. Al lado del cínico escepticismo del mundo contemporáneo se veía que entonces había un mundo devoto basado en una fe simple y una religión sincera. El caos político social de la época contrastaba con la estructura estable del feudalismo, considerada por muchos como más armónica y más justa, puesto que otorgaba a cada hombre su lugar en la sociedad, así como establecía una jerarquía que protegía a los más débiles(Litvak, 1980: p.184).

Por lo que respecta al teatro, el Modernismo dio lugar a una modalidad dramática denominada -no sin cierta polémica- teatro poético; surge a raíz de la penosa situación de la escena española, dominada en aquellos años por el género chico, la sicalipsis, comicidad más bien burda, y una desastrosa serie de refundiciones de clásicos. A la vista de ello, Jacinto Benavente hizo en 1908 un llamamiento a los poetas para que contribuyeran a levantar de su

letargo al teatro nacional; estas son algunas de sus palabras:

(...)no sea sólo el Teatro la realidad y su prosa: vengan también la fantasía y los ensueños y hasta el delirio de la poesía. El Teatro necesita poetas (...)Poetas de España, yo, que daría todas mis obras por un sólo soneto de los vuestros, os lo digo con toda la verdad de mi amor a la poesía: ¡venid al Teatro!. Os necesitamos para despertar la imaginación del público, tan cerrada, tan dormida, que hasta la misma realidad le parece falsa si no es tan insignificante como lo es la vida, para el que sólo lleva en los ojos una lente de máquina fotográfica sin un alma dentro (Benavente, 1909:p.110).

Eduardo Marquina es el primero en responder a la convocatoria del ilustre dramaturgo, estrenando ese mismo año Las hijas del Cid; poco después Cristobal de Castro y López Alarcón dan a la escena Gerineldo, "poema de amor y caballería", iniciando así una modalidad dramática que gozará de amplio predicamento hasta los mismos umbrales de la guerra civil.

La influencia de Marquina.- Antes que Las hijas del Cid, Marquina había estrenado ya algunas piezas, entre las que cabe mencionar El pastor(1902), su primera obra dramática en verso, o Benvenuto Cellini(1906); pero será el estreno del texto protagonizado por el héroe castellano lo que marca el inicio de su carrera de éxitos, a la par que establece las bases del teatro poético modernista.

Dentro de la vertiente histórica de su dramaturgia, De la Nuez(1976:pp. 38 y ss.) destaca tres tipos de obras:

a) Dramas que introducen figuras históricas como protagonistas: Las hijas del Cid, Las floras de Aragón, El Gran Capitán.

b) Se escenifican acontecimientos históricos, con personajes ficticios en los papeles principales: La morisca, En Flan-des se ha puesto el sol.

c) El drama se desarrolla en el pasado, pero sin concentrarse en hechos ni personajes históricos determinados; el autor se limita a dejar volar su imaginación por tiempos lejanos; es el caso de Cantiga de serrana, El retablo de Aqrallano, Don Luis Mejía, etc.

En el "corpus" dramático que nos ocupa figuran seis obras de Marquina, que en estos años enmarcó en distintas épocas históricas

varios títulos más: En Flandes se ha puesto el sol, El rey trovador, Por los pecados del rey, y otros. El teatro poético se mantiene en el candelero durante la primera mitad de los años diez, sin embargo los espectadores lentamente comienzan a cansarse del género; Montero Alonso (1965) señala cómo Las flores de Aragón recibe "un aplauso de cortesía, mas no de entusiasmo" (p.167); poco después El Gran Capitán obtiene por parte de crítica y público una acogida fría, aunque respetuosa. El mismo Marquina se da cuenta del progresivo despego que se advierte hacia el género, y a partir de 1916 deja de escribir en verso, al tiempo que sitúa sus piezas en ambientes contemporáneos; no volverá a la temática histórica ni al verso hasta 1920. Más adelante, el propio dramaturgo explica así aquel momentáneo rechazo del tipo de teatro que le llevó a la fama:

Los éxitos menudeaban y el género cundía, pero todos, no sé porqué, sin reflexión y como de instinto, nos habíamos confinado prematuramente, al cultivarlo, entre innecesarios tabiques de una suerte de mampostería histórica que le acortaban el vuelo a la invención poética y eran ocasionados, en función del público, a un súbito empacho de monotonía. Olvidamos, tal vez, la feracísima variedad de temas humanos, vivos, realistas, fabulosos o auténticos, que fue característica gloriosa de nuestro teatro clásico o barroco; en definitiva, "español", para darle un natural apellido inconfundible y legítimo (Marquina, 1944: 3, p.1351).

El teatro poético presentaba rasgos inequívocos. Vuelve a temas y escenarios románticos: Oriente, castillos medievales, infantas, trovadores, paladines, hechiceras, etc. La lengua no se limita a ser mero vehículo expresivo, sino que adquiere valor en sí misma, mediante la potenciación de los recursos métricos y rítmicos, un léxico sensorial y colorista, imaginería audaz y, sobre todo, la inclusión de "tiradas" o fragmentos de gran efecto, aptos para el lucimiento de los primeros actores, y que no tardaban en ser aprendidos y recitados por el enfervorizado público, al modo de romanzas cantables de zarzuelas y revistas.

La crítica saludó la irrupción de este teatro con entusiasmo casi unánime, dada la vulgaridad y monotonía que presidía los escenarios de la época. Así, Francos Rodríguez (1909), al comentar

el estreno de Las hijas del Cid, alaba las bellezas formales del texto, pero pone sobre todo de relieve la virtual incidencia de esta modalidad dramática en el proceso vital de cada espectador:

Y ved cómo un drama romancesco puede ser modernísimo, cómo una pieza de poesía puede representar un elemento de gran empuje para la realidad. Lo pasado nos da ejemplo de conducta, nos sugiere brío y esperanza; la impresión poética templá nuestras almas, las despoja de la indiferencia, las apercibe para la lucha (p.28).

Más adelante, tras analizar minuciosamente el drama Gerineldo de Castro y López Alarcón, elogia una vez más este tipo de teatro que logra que el público se familiarice y disfrute con la verdadera poesía; además:

(...)obras como Gerineldo avivan en el público el culto a nuestras glorias literarias, le sugieren recuerdos de grandezas pasadas, de algo que fue, de algo que será siempre, porque los pueblos tienen alma que vive en la inmortalidad de la historia (p.198).

En 1910, Alejandro Miquis -pseudónimo del famoso periodista Anselmo González- anima a Carlos Fernández Shaw a que continúe en su intento de crear e imponer un teatro poético:

(...)un teatro que eleve las almas y lleve la mirada al ideal; un teatro, en suma, completamente distinto del que es pasto cotidiano de nuestros autores, de nuestro público y de nuestros cómicos (González, 1910).

El éxito de este teatro resulta evidente; en 1911 desde las páginas de Nuevo Mundo, se repite el exhorto para que se siga escribiendo un "teatro de arte, de belleza, que, escrito en limpios y sonoros versos, o en galana prosa, bien sentida y no afectada, será igualmente un teatro poético" (Gil Asensio, 1911). No tarda en responder un famoso crítico quien, tras repasar los triunfos de una serie de autores adscritos por él a esta corriente -Martínez Sierra, Marquina, Valle Inclán, Emilio Carrere, Villaespesa- resume así los rasgos esenciales de este teatro:

Las características esenciales de la raza, apoyadas en la tradición que ennoblece y depura, los ensueños, las amplias síntesis ideales, deberán tener en los poetas sinceros cultivadores (Alsina, 1911).

Los periodistas alaban ante todo la musicalidad de los versos, la belleza de las descripciones, el lirismo de buena parte

de las escenas, y, para muchos de ellos, el entronque que este teatro supone con las esencias más puras de la raza. Todo ello lleva aparejado un indudable éxito de público, de tal modo que Miquis afirma en 1911 que, durante la temporada anterior, ninguna obra "naturalista" ha producido los beneficios que En flandes se ha puesto el sol, por lo que para la siguiente campaña se preparan, sólo en el Teatro de la Princesa, al menos cuatro obras en verso.

Sin embargo, esta situación variará en breve; el relativo fracaso, en 1916, de El Gran Capitán, de Marquina, al que ya antes nos hemos referido, marca un perceptible descenso en el entusiasmo del público hacia este género. Entre los críticos, mientras los gacetilleros habituales continúan aludiendo a los aplausos que suscita cada nuevo estreno, algunas plumas prestigiosas toman resueltamente partido en contra de esta modalidad dramática. Entre ellas destaca la de A. Miquis, quien tomando como base la frecuente presencia de personajes históricos y ambientes medievales en este teatro, exclama en 1915:

(...)el drama histórico ha muerto, o poco menos en nuestro país, a manos de los calumniadores de la Edad Media. Tantos disparates se han dicho a la sombra de una dalmática, de un tabardo o de una co-ta, que el público llegó a no tener por personas de sano juicio a las que tales dislates escribían (González, 1915).

Desde el punto de vista diacrónico, cabe distinguir en esta modalidad dramática una fase inicial u original y otra epigonal:

1) La fase inicial viene marcada por los estrenos de Las hijas del Cid (1908) y Doña María la brava (1909), de Marquina y La cabeza del dragón y Cuento de abril (1910), de Valle Inclán. Ambos autores renuevan y popularizan el drama en verso, a la par que encabezan los dos tipos de teatro poético: el de tema enteramente imaginario -Valle-, y el que busca sus temas en hechos o leyendas de la historia patria -Marquina, Villalpesa y otros-; en cuanto a los aspectos formales, interesa subrayar cómo este grupo de obras presenta una fuerte influencia modernista, perceptible en el uso de una lengua literaria llena de artificios retóricos y poéticos, que en ocasiones pretende reproducir rasgos del habla medie-

val.

2) A la zaga del éxito de Marquina especialmente, surge una constelación de autores -de modo parecido a lo ocurrido con Echegaray en la etapa posromántica- que siguen escribiendo teatro poético; el género de esta manera continúa copiándose a sí mismo hasta 1931, en que se convierte en vehículo para exponer las opuestas concepciones de la historia nacional y del presente que cristalizarán en el trágico enfrentamiento de 1936. No de otra manera hay que interpretar obras como Cisneros, de Pemán; Doña María de Castilla, de Marcelino Domingo; Isidro Labrador, de Fernández del Villar, o Santa Isabel de España, de M. Tomás.

En estos títulos epigonales, la retórica modernista, ridiculizada junto a tantos otros recursos dramáticos por Muñoz Seca en La venganza de don Mendo (1918), pesa menos que la influencia del drama romántico o de la Comedia del Siglo de Oro.

CONCLUSIONES

Un hecho sustancial llama la atención en el panorama dramático español entre 1875 y 1936: la enorme vitalidad que tenía el teatro en estos años, hasta tal punto que habría que remontarse al Siglo de Oro para encontrar parangón posible. La mayoría de los críticos coinciden en destacar la excelente salud de que disfrutaba el teatro como espectáculo: los estrenos se sucedían sin interrupción, constituyendo la diversión esencial de una parte muy importante de la sociedad.

Puede afirmarse, además, que no se daba la actual división entre teatro de mayorías y de minorías; existía, eso sí, un teatro que apenas subió a los escenarios -Azorín, Unamuno, Enrique Gaspar, Gómez de la Serna- pero el favor del público se repartía por igual entre el astracán o el drama rotundo de Echegaray, y los intentos más elevados de Galdós, Benavente o Marquina.

Es preciso subrayar la importancia del teatro menor -teatro por horas, género chico, zarzuela- que explora la realidad contemporánea y sus tipos más característicos; se deshace así el juicio, bastante generalizado, de que durante este periodo -y en especial entre 1875 y 1894- los dramaturgos se refugian en el pasa-

do histórico, desentendiéndose de los temas de actualidad. Pese a sus planteamientos maniqueos y resoluciones tópicas, este tipo de teatro ofrece un material no desdeñable para conocer la sociedad de la época.

La crítica contemporánea adolece, en mi opinión, de un defecto de consideración: adopta ante Echegaray una postura llena de prejuicios e incapaz de descubrir el fondo renovador que subyace en su dramaturgia de índole histórica; al compararlo con otros autores que cultivan esta misma modalidad dramática en aquellos años, Echegaray presenta rasgos menos integristas, más alejados del casticismo tradicional, sobre todo en su concepción del mundo, y en su visión del amor, el honor y la religión; esto explica, quizá, la adhesión que sus obras despertaron en Leopoldo Alas "Clarín".

En cualquier caso, no considero justo despachar a Echegaray con los dicterios al uso en buena parte de las modernas historias de la literatura; es necesario, en el contexto del teatro de la época, destacar sus elementos positivos, sin descartar la posible recuperación de alguno de sus textos; el siglo XX ha sido pródigo en corrientes superadoras del realismo: expresionismo, teatro épico, teatro del absurdo, teatro pánico, y no sería descabellado aplicar alguno de estos nuevos esquemas al montaje de ciertas obras de Echegaray. Por otro lado, la personalidad del autor de En el pilar y en la cruz polariza de tal modo la atención de los críticos, que apenas se refieren al drama neorromántico como una veta dramática independiente y operante en el periodo, sino que lo consideran una mera vertiente de la obra echegarayana.

Finalmente, las historias de la literatura dramática han prestado especial atención a los textos y sus autores, descuidando aspectos fundamentales como la interpretación, la escenografía, la dirección, etc. Falta aún por hacer la historia desde la perspectiva del crítico/espectador/aficionado al teatro, en la que los diversos aspectos de la puesta en escena y sus condicionamientos reales se analicen con la relevancia que merecen. Es posible que calibrando cuidadosamente estos factores -y otros de índole más propiamente económica: el papel del empresario, los gustos del

público, el taquillaje o la duración en cartel de las obras- fueran menos virulentos los juicios sobre Echegaray, Benavente, Villaspesa y otros.

Con respecto a la crítica coetánea, hay que señalar que en este campo el teatro del periodo que nos ocupa contó con guías excepcionales junto a los inevitables voceros de ocasión. Baste citar los nombres de Clarín, Revilla, J. Octavio Picón, Enrique de Mesa, Díez-Canedo, Pérez de Ayala, para significar que el arte escénico tenía entonces orientadores imparciales y válidos, hondamente preocupados por la crisis que atravesaba nuestro teatro.

Lo que debe evitarse a toda costa es el desprecio y la condena en bloque a la dramaturgia de estos años; en este sentido, ha evolucionado muy favorablemente el criterio de Torrente Ballester, quien parte ahora del hecho indudable de que gran parte del teatro español anterior a 1936 está olvidado; sin embargo, no puede justificarse el olvido de un teatro que conoció el éxito, y que cumplió durante más de medio siglo su función específica, con alcances sociales de enorme amplitud. Por eso..."quien concibe el hecho teatral como fenómeno dentro del cual lo estético es un ingrediente capital, pero no único, no puede desentenderse irresponsablemente de unos autores que llenaron los teatros y que conmovieron o divertieron a un público bastante más complejo que el actual" (Torrente, 1966: p.14).

Por ello, este trabajo se propone esclarecer uno de los capítulos menos estudiados de la escena española del último siglo, intentando llenar parte de ese vacío que apunta Borel (1966):

Queda por hacer un estudio exhaustivo del teatro español contemporáneo; es un trabajo de enorme envergadura, y que más conviene a un equipo que a un individuo(...). Una visión de conjunto sólo será posible cuando hayan sido estudiados por separado todos los temas, cuando hayan sido indicadas todas las tendencias (pp.21-22).

Hay que tener en cuenta, además, que el interés de estas obras neorrománticas y modernistas no se limita a la mera evocación nostálgica de un pasado irrecuperable, sino que desempeñan un papel importante en su propio momento histórico, según atestigua García Pavón (1962), profundo conocedor del teatro español contemporáneo:

Posiblemente el mayor provecho en la escena contrarrevolucionaria, al igual que en la política, se consiguió, no con las obras típicamente contrarrevolucionarias, sino con aquellas comedias o dramas históricos a lo Marquina o Pemán, que recreaban ambientes y personajes de nuestros mejores siglos, sin más pretensión combativa. Si bien, durante la República, especialmente en los últimos años, el apasionamiento político de derechas e izquierdas hace que el público sobreestime la intención política y social de muchas obras sin más apoyatura que la supuesta o confirmada filiación ideológica del autor (p.101).

El detenido examen del teatro de ambientación medieval escrito en España entre 1875 y 1936 permitirá extraer conclusiones más profundas sobre el drama neorromántico y el teatro poético modernista.

II. ESTUDIO DE LA TEATRALIDAD DE TEMA MEDIEVAL

He localizado cuarenta y cuatro obras de teatro ambientadas en la Edad Media española, que vieron la luz entre 1875 y 1936. Así mismo, he considerado oportuno incluir al comienzo de la colección, cuatro dramas de ambiente medieval, estrenados en los años inmediatamente anteriores a 1875, pero que pertenecen a escritores aquí estudiados y, además, recrean figuras y situaciones históricas más adelante repetidas, por lo que sirven para enmarcar adecuadamente la modalidad teatral que nos ocupa. A continuación, se reproduce la relación detallada de las cuarenta y ocho piezas, siguiendo el orden cronológico de estreno o -en su defecto- de publicación, junto con la denominación simplificada con la que en lo sucesivo me referiré a cada una de ellas.

TEATRO NEOROMANTICO: 1875-1900

- La Beltraneja, drama en tres actos, en verso, original de Francisco Luis de Retes y Francisco Pérez Echeverría. Estrenado en el Teatro Español de Madrid, el 3-10-71; publicado en Madrid, Imp. de Gabriel Alhambra, 1871. Beltraneja.
- Doña María Coronel, drama en tres actos, en verso, original de Retes y Pérez Echeverría. Teatro Español, 16-3-1872. Madrid, Imp. de Gabriel Alhambra, 1872. M. Coronel.
- Don Rodrigo, drama en tres actos, en verso, original de Agustín Fernando de La Serna. Teatro Español, 17-3-1873. Madrid, Imp. de José Martín Alcantara, 1873. Rodrigo.
- La mayor venganza, drama en tres actos, en verso, original de Francisco Sánchez de Castro. Teatro del Circo de Madrid, 22-12-1874. Madrid, El Teatro, 1875.
- La corona de abrojos, drama histórico-romántico, en tres actos y en verso, original de Marcos Zapata. Teatro Español, 8-1-1875. Madrid, Casa editorial de Medina y Navarro, (s.a.). Corona.
- Pastor y lobo, drama en dos actos y en verso, original de Enrique Zumel. Teatro Martín de Madrid, 20-2-1875. Madrid, El Teatro, 1875. Pastor.
- Hermenequildo, drama en tres actos y en verso, original de F. Sánchez de Castro. Teatro del Circo, 16-11-1875. Madrid, El Teatro, 1875. Hermenequildo.
- Bermudo, drama en tres actos y en verso, original de Augusto Madán y García. No hay referencia al estreno. Madrid, Imp. de J. Rodríguez, 1875. Bermudo.

- La cruz del hábito, drama en tres actos y en verso, original de Benito Mas y Prat. Teatro Cervantes de Sevilla, 29-1-1876. Madrid, Administración Lírico-dramática, 1876. C.Hábito.
- Bernardo del Carpio, drama histórico, en prosa, en tres actos y un prólogo, original de Francisco Macarro y Gallardo. Sin referencia al estreno. Madrid, Admon. Lírico-dramática, 1876.
- La dama del rey, drama histórico en tres actos y en verso, original de Valentín Gómez. Teatro Español, 16-4-1877. Madrid, Imp. de Antonio Pérez Dubrull, 1877. Dama.
- La torre de Talavera, drama histórico en un acto y en verso, original de Eugenio Sellés. Teatro Español, 21-4-1877. Madrid, Admon. Lírico-dramática, 1877. Torre.
- El anillo de Fernando IV, drama histórico en cuatro actos y en verso, original de Augusto Madán y García. Teatro Novedades de Madrid, 21-4-1877. Madrid, Imp. de J. Rodríguez, 1877. Anillo.
- El frontero de Baeza, drama caballeresco en tres actos y en verso, original de Reta y Pérez Echevarría. Teatro Español, 10-11-1877. Madrid, Admon. Lírico-dramática, 1877. Frontero.
- Theudis, drama trágico en tres actos y en verso, original de F. Sánchez de Castro. Teatro Español 20-11-1878. Madrid, El Teatro, 1878. Theudis.
- En el seno de la muerte, leyenda trágica en tres actos, original de José de Echegaray. Teatro Español, 12-4-1879. Madrid, El Teatro 1879. Seno.
- La daga de Alfonso XI, episodio histórico en dos actos y en verso, original de F. Macarro. Teatro Martín de Madrid, 11-5-1879. Madrid, El Teatro, 1879. Daga.
- La Cruz de Castellar, leyenda trágica en tres actos y en verso, original de Francisco Perpiñá García. Teatro Ribas de Barcelona, 17-4-1886. Barcelona, Tipografía Española, 1886. C.Castellar.
- Ramiro de Rocamora, tragedia en un acto y en verso, original de F. Perpiñá. Teatro Romea de Barcelona, 5-3-1888. Barcelona, Tipografía de Pujol y Cía., 1895. Ramiro.
- Pedro el bastardo, drama en tres actos y en verso, original de Juan Antonio Cavestany y José Velarde. Teatro Español, 4-12-1888. Madrid, Admon. Lírico-dramática, 1888. P.Bastardo.
- Pero-Gil, drama en tres actos y en verso, original de Mariano Capdepon. Teatro Español, 20-2-1889. Madrid, Admon. Lírico-dramática, 1889. P.Gil.
- La verja cerrada, leyenda dramática en tres actos y en verso, original de Ricardo Blanco Asenjo. Teatro Español, 23-1-1890. Madrid, Admon. Lírico-dramática, 1890. Verja. Pedro Bofill, al reseñar el estreno en las páginas de La Época (24-1-1890) asegura que la obra fue escrita quince años atrás, en 1875; no se representó por oponerse a ello Antonio Vico, a la sazón primer actor del Teatro Español.
- El castellano del Duero, drama en tres actos y en verso, origi-

nal de A.F. de La Serna. Teatro Español, 15-3-1893. Madrid, Admon. Lírico-dramática, 1893. Castellano.

- La procesión, drama en tres actos y en verso, original de Juan Mela. Teatro Novedades, 30-1-1895. Madrid, Imp. de los Hijos de J. Ducazcai, 1895. Procesión.

- Don Pedro de Portugal, tres actos en prosa, original de Ricardo Zúñiga. Sin referencia al estreno. Madrid, Tip. de la Viuda e Hijos de M. Tello, 1898. P.Portugal.

- Don Pedro del Puñalet, drama original en tres actos y en verso, de Juan Palou y Coll. Teatro Principal de Palma de Mallorca, 31-12-1900, aniversario de la conquista de Mallorca por Jaime I. Palma de Mallorca, Tip. de Amengual y Muntaner, 1901. P.Puñalet.

TEATRO POETICO-MODERNISTA: 1908-1936

- Las hijas del Cid, leyenda trágica en cinco actos, original de Eduardo Marquina. Teatro Español, 5-3-1908. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1908. Hijas.

- Gerineldo, poema de amor y caballería, original de Cristobal de Castro y López Alarcón. Teatro Español, 13-11-1908. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1909. Gerineldo.

- Doña María la Brava, obra en cuatro actos (en verso), original de E. Marquina. Teatro de la Princesa de Madrid, 27-11-1909. Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1910. M.Brava.

- Cuento de abril, escenas rimadas de una manera extravagante, original de Ramón del Valle Inclán. Teatro de la Comedia de Madrid, 19-3-1910. Madrid, P. Fernández, 1910. Cuento.

- El alcazar de las perlas, leyenda trágica en cuatro actos (en verso), original de Francisco Villaespesa. Teatro Isabel la Católica de Granada, 8-11-1911. Madrid, Renacimiento, 1912. Alcazar.

- El rey Galaor, tragedia en tres actos y en verso, original de F. Villaespesa. No hay referencia al estreno. Madrid, Sucs. de Hernando, (1913). Galaor.

- Voces de gesta, tragedia pastoril, original de R. del Valle Inclán. Estrenada en Valencia en fecha indefinida, y poco después en el Teatro de la Princesa de Madrid, el 26-5-1912. Madrid, Alemana, 1911. Voces.

- Doña María de Padilla, drama histórico en tres actos, original de F. Villaespesa. Teatro Cervantes de Sevilla, 6-3-1913. Madrid, La Novela Teatral, 2, nº 36, 26-8-1917. M.Padilla.

- Cantiga de serrana (texto dramático en un acto), original de E. Marquina. No llegó a estrenarse. Publicada junto con otras cuatro piezas cortas bajo el título genérico de Tapices viejos, Madrid, Biblioteca Hispania, 1914. Cantiga.

- Las flores de Aragón, comedia histórica (en cuatro actos en verso), original de E. Marquina. Teatro de la Princesa, 30-11-1914. Madrid, Renacimiento, 1915. Flores.

- El Gran Capitán, leyenda de amor caballeresco, original de E. Marquina. Teatro de la Princesa, 30-3-1916. Madrid, Renacimiento, 1916. Capitán.
- La venganza de don Mendo, caricatura de tragedia en cuatro jornadas, escrita en verso, original de Pedro Muñoz Seca. Teatro de la Comedia, 20-12-1918. Madrid, R. Velasco, 1919. Venganza.
- Blasco Jimeno, leyenda dramática en tres jornadas, original de Fernando López Martín. Teatro Español, 29-3-1919. Madrid, Rivadeneira, 1921. Blasco.
- El conde Alarcos, tragedia romancesca en tres actos, original de Jacinto Grau. Teatro de la Princesa, 19-11-1919. Madrid, Editorial Minerva, 1917. Alarcos.
- Romance de doña Blanca, episodio dramático en verso, original de Luis Fernández Ardavín. Teatro de la Princesa, 16-1-1923. Publicada junto con otras dos piezas del autor -El bandido de la sierra y Farsa-, Madrid, Biblioteca Hispania, 1923. R.Blanca.
- Los villanos de Olmedo, drama en tres jornadas y en verso, original de F. López Martín. Teatro del Centro de Madrid, 21-12-1923. Madrid, Renacimiento, 1923. Villanos.
- La vidriera milagrosa, comedia en verso, en tres actos, original de L. Fernández Ardavín. Teatro de la Princesa, 22-4-1924. Publicada en Teatro, del autor, volumen 8, Madrid, Hernando, 1925. Vi-driera.
- Romance de doña Sol, poema escénico en una jornada, original de Rufino Sáez. Estrenado en Fuente-Olmedo, el 25-12-1924. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1925. R.Sol.
- Flores y Blancaflor, comedia en cuatro actos y en verso, original de L. Fernández Ardavín. Teatro Calderón de Madrid, 2-12-1927. Publicada en Teatro, 12, Madrid, Hernando, 1927. Blancaflor.
- Santa Isabel de España, drama en cuatro actos y en verso, original de Mariano Tomás. Teatro Eslava de Madrid, 26-9-1934. Madrid, Librería de Roberto San Martín, 1934. Isabel.
- Entremés del mancebo que casó con mujer brava, "según el `ejemplo XXXV de El conde Lucanor", original de Alejandro Casona. Publicado en Retablo jovial (cinco farsas en un acto), Buenos Aires, Editorial Ateneo, 1949. En la Nota que precede a la edición del Re-tablo, Casona afirma que las "Misiones Pedagógicas" representaron asiduamente este Entremés en los años inmediatamente anteriores a 1936. Entremés.

CARACTERISTICAS PRINCIPALES DE ESTE "CORPUS" DRAMATICO

Resumo a continuación los rasgos principales que se descubren en estas obras; no debe olvidarse que en este teatro confluyen aportaciones de la Comedia Nacional del Siglo de Oro, y del drama romántico, aunque se marquen también ostensibles diferencias con

ambas dramaturgias; así, es patente la influencia de Calderón en obras de la primera etapa, como La cruz del hábito o La Cruz de Castellar, o de Lope de Vega, en un drama de la segunda época como Los villanos de Olmedo; del mismo modo se perciben ecos románticos en obras tan distanciadas como Pedro el bastardo o El conde Alarcos; no cabe, pues, adscribir tajantemente cada una de estas influencias a uno de los dos periodos que nos ocupan.

A) Aspectos formales. - Nos enfrentamos con un teatro en el que -valga la redundancia- la "teatralidad" y lo melodramático desempeñan un papel fundamental. Con Torrente Ballester (1957) considero la esencia de lo teatral: "el ritmo rápido de la acción combinado a los efectos sorpresa y a la coherencia deslumbradora de la palabra... Es un sistema de efectos externos totalmente independientes de la constitución interna del drama" (p.44).

Al margen de reflexiones más profundas -Duvignaud (1966); Follain (1970); Brooks (1974)- se entiende aquí por melodrama "...un espectáculo destinado a herir las fibras esenciales y primarias del público" (García Gutiérrez, 1979: p.5), y también una "...obra popular de trama sensacionalista y simplificados personajes" (Rubio Jiménez, 1983: p.41); A. Miquis (1911) piensa que el éxito del melodrama sobreviene en épocas en las que el público y la sociedad se hallan dominados por una placidez de espíritu infantil y una inocencia paradisiaca.

La trama, determinante para muchos de los críticos citados del triunfo o fracaso de la obra, se ajusta en los títulos que nos ocupan a un paradigma dramático que se repite con sorprendente frecuencia:

- Se plantea una relación amorosa que genera oposiciones:

a) Por parte de uno de los miembros de la pareja, que bloquea el intento de aproximación: M. Coronel, Cantiga.

b) Por parte de alguien ajeno que trata de integrarse en la pareja suplantando a uno de sus miembros: P. Gil, Alcázar.

c) Por parte de la sociedad: el padre, el hermano, el esposo o el amado de la dama salen en defensa de su honor; en ocasiones la oposición viene generada por rivalidades familiares

o políticas, que constituyen en el drama una segunda acción no menos importante: C.Hábito, Villanos.

- Acción, que supone una transgresión del orden establecido: Rodrigo, Blasco.

-Desenlace, con el restablecimiento del orden social o moral transgredido. El individuo que se sale de la norma casi siempre es castigado: P.Bastardo, Alarcos. Predominan los finales desgraciados y ejemplarizantes.

Las obras que recrean acontecimientos históricos se ajustan en gran medida a este esquema; aunque el histórico puede ser tan importante como el conflicto amoroso, nunca llega a anularlo por completo; a veces, la peripecia erótica sirve para acercar y humanizar ante el espectador el remoto fresco histórico: Bermudo, Bernardo, Isabel.

Amor, honor, celos, venganza son, pues, los móviles dramáticos principales de este teatro.

La lengua literaria.- Para dramatizar la Edad Media española los dramaturgos se valen de un lenguaje literario no exento de convenciones. La primera de ellas es el absoluto predominio del verso, hasta el punto de que sólo cuatro obras se escribieron en prosa: Bernardo, P.Portugal, Alarcos y Entremés. A diferencia de alguno de los más conocidos dramas románticos -Don Alvaro o la fuerza del sino, Los amantes de Teruel, la primera versión de El Trovador- no se produce en ninguna de las obras aquí estudiadas la alternancia entre verso y prosa.

El uso del verso, además de servir de nexo de unión con la tradición dramática nacional, se veía favorecido por los estamentos que más directamente concurrían en el espectáculo teatral: los autores, que encontraban campo abierto para dar rienda suelta a su habilidad retórica en frecuentes "morceaux de bravoure" o tiradas líricas; los actores especialistas -Calvo, Vico, María Guerrero y su marido, Fernando Díaz de Mendoza- que en estos mismos fragmentos hallaban ocasión para provocar el entusiasmo y arrancar la ovación del patio de butacas; y, finalmente, la crítica y el público que cifraban en la versificación buena parte de

la calidad de la obra, y por ende, del éxito del autor.

Desde el punto de vista métrico son notables las diferencias entre las piezas neorrománticas y las modernistas; cabe resaltar el predominio de combinaciones muy corrientes ya en el teatro del Siglo de Oro, como el romance y la redondilla. La calidad de los versos -salvo excepciones, ubicadas casi exclusivamente en el periodo modernista, en obras de Valle Inclán, Marquina y Villaespesa- suele ser mediocre; abunda el ripio, y en raras ocasiones se alcanza la belleza poética, la adecuación entre acción dramática y expresión lírica, tan frecuente en Lope, Tirso de Molina, Calderón, e incluso románticos, como el autor de El Trovador.

El "tono de época" se busca mediante el uso frecuente de arcaísmos, no siempre bien escogidos, como explica acertadamente Isabel Martín (1978); a menudo, el empleo de palabras coloquiales modernas rompe bruscamente la pretendida solemnidad histórica. Se registran ocasionales intentos -Alarcos, Cuento, Voces- de acuñar una "fabla" que haga al espectador consciente de que se halla contemplando un espectáculo alejado en el tiempo, pero, en definitiva, ningún rasgo lingüístico separa a obras enmarcadas en momentos históricos tan diferentes como En el puño de la espada (s.XVI) y En el seno de la muerte (s.XIII), de Echegaray, o Las hijas del Cid (s.XI) y En Flandes se ha puesto el sol (s.XVII), de E. Marquina.

La técnica dramática.- Una serie de recursos se combinan para hacer de este teatro un espectáculo pleno de "teatralidad" y de efectismo, como corresponde a su inequívoca índole melodramática.

Siguiendo la pauta de los autores de la Comedia y de los románticos, se rompe con las unidades aristotélicas, consiguiendo para la obra una mayor libertad temporal y espacial. Así, la peripecia dramática se prolonga durante varios años: Bernardo, Isabel; con una frecuente mutación del espacio escénico: P. Portugal, Gerneldo. Por lo que respecta a la acción, suele estructurarse en tres actos o jornadas, aunque en el "corpus" que analizamos se encuentren obras de uno, dos, cuatro y cinco actos; éstos, a su vez, se dividen en escenas, coincidiendo generalmente con la entrada o

salida de los personajes.

Como se dijo anteriormente, la acción es casi siempre doble; de modo que al lado de la peripecia amorosa principal se desarrolla una intriga histórico-política paralela, que a menudo condiciona la actuación de los protagonistas. Al final, como en la Comedia "...la acción se precipita, se hace cada vez menos verosímil; las dos intrigas llegan a su desenlace al mismo tiempo, como por milagro. Ya no es tiempo de tergiversar. Hay que acabar. Una última peripecia obliga a los personajes a adoptar su última postura"(Aubrun, 1981: p.255).

A diferencia del teatro del Siglo de Oro, apenas aparece aquí la mezcla de lo trágico y lo cómico tan característica de Lope y su escuela; hay en este teatro una absoluta falta de sentido del humor; el gesto, el arranque dramático o el monólogo de gran alcance jamás se ven desmitificados por la réplica del "gracioso", que dificultaría el efecto y la impresión que el drama había de causar en el espectador; los finales son habitualmente desgraciados, llevando aparejada la muerte de alguno de los protagonistas en escena, e incluso el suicidio de aquellos que, habiendo trasgredido el orden social, no tienen la posibilidad de reparar el daño causado: es el caso de Florinda en el acto III de Don Rodrigo, al enterarse de la victoria cristiana en Covadonga; el rey Salaor no llega a suicidarse, pero muere de dolor instantáneamente al comprobar que los criados han ejecutado a su propio hijo.

Una serie de recursos dramáticos fáciles, pero de inmediata incidencia sobre el público, se repiten con asiduidad; pueden destacarse los siguientes:

- Los "dialogos para la galería" al principio de cada acto sitúan la acción en su comienzo dramático, informando de los antecedentes no desarrollados en escena; generalmente toman la forma de conversaciones entre los criados; abundan sobre todo en las piezas de Marquina.

- En la misma línea que el anterior se encuentra un procedimiento melodramático frecuente en el teatro romántico, que un especialista en aquella dramaturgia define así: "El espectador ya está al tanto de todo el misterio. El personaje sólo posee una

parte de la verdad. Es una técnica dramática muy eficaz para despertar el interés"(García Gutiérrez, 1979: p.127). Ambos recursos facilitan al público la contemplación dramática, como el lector de la novela realista del XIX, el espectador disfruta de una información muy superior a la de los personajes, lo que le permite colocarse en una situación de privilegio frente a ellos; el gasto de imaginación es mínimo, pues en todo momento conoce hacia dónde marcha la acción y cuáles son sus antecedentes.

- Los presagios, sueños y premoniciones orientan también a los personajes y al público sobre los rumbos que habrá de tomar la acción dramática: C.Hábito, Hijas, etc.

- Al igual que en la Comedia, el tiempo está sincopado: el autor reduce a menos de tres horas lo que ha sucedido en días, meses o años; de este modo casi toda la verdadera acción ocurre en los intervalos entre las distintas jornadas, y los personajes se limitan a comprobar en escena sus efectos por medio de diálogos, monólogos, intercambio de reflexiones o de información: C.Castellar, Alcazar.

- Como consecuencia de lo anterior, se recurre al soliloquio y a los largos parlamentos para narrar lo ocurrido en el pasado, fuera de la escena, como consecuencia de ese tiempo sincopado; resulta claro el parentesco con las famosas "relaciones" del teatro del Siglo de Oro. Se repite con frecuencia la situación en que uno de los personajes cuenta su vida mediante un dilatado monólogo: Theudis, R.Blanca.

- Todo ello configura una estructura dramática que oscila entre dos modelos: piezas cuya acción se centra en una crisis dramática principal, y otras que pueden englobarse en lo que Morón Arroyo(1982: p.21) -al describir la Comedia del Siglo de Oro- denomina estructura de retablo: la acción se introduce a base de varios grupos distintos de personajes cuyo encuentro produce el conflicto; no hay una intensidad progresiva en la estructura, sino "yuxtaposición de acciones parciales que se esclarecen en el todo"; se observa en Rodrigo, Hijas, Voces y otros.

- Factor importantísimo en la sensibilidad romántica era la constante presión del tiempo en la vida, que encuentra ex-

presión dramática notable en el motivo del plazo frecuente en la escena en los siglos XIX y XX: el protagonista debe concluir la acción antes de un momento previamente marcado, convirtiéndose así el paso del tiempo en uno de los principales resortes dramáticos: Anillo, Blancaflor.

- Ya en la Comedia se utilizaba la palabra como sustituta de acciones que están sucediendo fuera de la escena y que los personajes contemplan y narran para que el espectador tenga plena noticia de ellas; procedimiento desarrollado magistralmente por Zorrilla en la escena cumbre de Traidor, infame y mártir, cuando Aurora asiste desde la ventana a la ejecución de su amado Gabriel; lo encontramos aquí, entre otros, en Frontero, Blasco, etc.

- Aunque su origen se remonta también al teatro clásico, la anagnórisis o inesperado encuentro entre personajes largo tiempo separados es uno de los recursos más repetidos en el teatro romántico; el mecanismo varía muy poco: una carta aclaratoria, una joya o el relato de un personaje certifican la identidad desconocida del protagonista; la sorpresa o el horror que el descubrimiento produce, acentúa la índole efectista y melodramática de estas obras: Theudis, Galaor.

Los personajes.- Como en la Comedia, la gama de personajes que aparecen en este teatro no cubre más que la parte superior de la pirámide social, quedando al margen sectores sociales como obreros, artesanos, banqueros, usureros, ladrones e individuos marginados; en las relaciones familiares jamás aparecen tíos, abuelos o sobrinos y muy raramente la madre, quedando la familia reducida al hermano y el padre.

Habida cuenta de la importancia que en estas piezas tiene el conflicto amoroso, no es extraño que aparezcan habitualmente personajes-tipo ya acuñados en el teatro del XVII: el galán, la dama, y el padre o "barbas".

El galán pertenece a la nobleza o destaca en la carrera de las armas; puede identificarse con algún personaje histórico -el rey Don Pedro, don Pelayo-, pero carece de la fuerza vital, de la independencia social y del aura casi mágica con las que los dramaturgos románticos dotaron a sus héroes: don Alvaro, Manrique, en

El Trovador, y el mismo Macías de Larra. El antagonista o rival amoroso del galán pertenece a la misma clase social, siendo en ocasiones el hermano o el padre de la dama.

La protagonista femenina tiene, por lo general, menos relieve que sus antecedentes del Siglo de Oro, capaces de llevar la iniciativa y arrostrar difíciles empresas hasta sacar adelante su deseo amoroso -Marta, la Piadosa, Don Gil de las calzas verdes-; carece así mismo de la fuerte personalidad de algunas heroínas románticas, en particular las creaciones de García Gutiérrez, como Leonor, la enamorada de Manrique, mujer ardiente, capaz de anteponer su amor al perjurio, al sacrilegio y a la muerte. Sin embargo, hay que señalar aquí la excepción que suponen las obras de Marquina protagonizadas por María Guerrero, en las que se introduce un tipo de mujer -calcado sobre las dotes dramáticas de la diva- irreprochable desde el punto de vista moral, pero dotado de enorme firmeza, sentido del deber y de la justicia, etc.; es el caso de Elvira (Hijas), María (M.Brava) y otras.

El importante papel que representaban los criados en el teatro clásico resulta aquí totalmente difuminado; actúan en estas obras más que criados, subalternos, encargados de llevar a cabo las órdenes de sus amos, de poner en antecedentes al espectador de lo ocurrido anteriormente mediante los mencionados "diálogos para la galería", o bien de ser los pasivos confidentes de algún otro personaje. Ha desaparecido la oposición criado/doncella, paralela a la de galán/dama, que configuraba la conocida ley de la simetría amorosa, popularizada por Lope de Vega. Tampoco queda resto del "gracioso" o figura de donaire, que tanto contribuía a descargar las tensiones dramáticas.

Importancia especial adquiere la figura del Rey, de frecuentísima aparición en el "corpus" dramático que nos ocupa. Presenta las dos facetas típicas del teatro clásico: autoridad y justicia máximas, como en Fuente Ovejuna o El mejor alcalde, el Rey, y la de galán que aspira a la dama en competencia con el protagonista, caso de La Estrella de Sevilla. Sin embargo, llama la atención aquí la abundancia de obras en las que el monarca aparece dibujado con rasgos muy negativos y, como consecuencia, la serie constante

de complicidades y sublevaciones que contra la autoridad real se producen: Hermenegildo, Dama, Blasco, Gerineldo, etc.

En líneas generales, estos personajes tienen una psicología primaria -en especial los del periodo neorromántico- cuyo conflicto se limita a la necesidad de elegir entre dos opciones contrapuestas; su complejidad es mínima pues son personajes "de una pieza", que con frecuencia se autodefinen en la escena mediante el monólogo, y cuya integridad excluye cualquier cambio; cuando éste se produce suele ser de forma súbita e inesperada. Finalmente, la mayor parte de ellos, salvo significativas excepciones, ajustan su conducta a un estricto decoro, al igual que los del teatro de la época aurea; no es corriente que los enamorados, impulsados por su pasión incontenible, sean capaces de arrollar respetos y barreras y desafiar convenciones sociales, como se observa en alguno de los más importantes dramas del Romanticismo.

La escenografía.- A diferencia de la Comedia, que se valía de la palabra o de la incorporación de pequeños decorados pintados para sugerir un multívoco espacio escénico, el teatro que nos ocupa utiliza una escenografía cuidada, e incluso lujosa, en el caso de las obras representadas por la compañía Guerrero-Mendoza en el teatro de la Princesa.

Por lo general, las telas pintadas constituían el procedimiento fundamental para reproducir los ambientes medievales exigidos por la acción. Como en el caso de los personajes, predominan los ámbitos aristocráticos, en correspondencia con la abundancia de protagonistas pertenecientes a los sectores más elevados de la pirámide social. Así, se repiten ciertos escenarios estereotípicos: el salón de un castillo señorial, con ventana al fondo desde la que se divisa un trozo del muro almenado; panoplias y escudos en las paredes; en un extremo, mesa de roble con sillones de cuero a un lado. En ocasiones, mediada ya la obra, se descubre una puerta secreta que permite la súbita entrada o salida de algún personaje. La misma decoración vale para representar la cámara real y cualquier otro interior aristocrático.

El fuerte componente religioso que tiñe estos dramas origina que con cierta frecuencia algún acto se desarrolle en un

convento o abadía; incluso los salones señoriales y reales pueden llevar al lado una capilla que se abre en un determinado momento para celebrar inesperados esponsales.

Entre los esocios escénicos exteriores destaca la representación de un campamento militar, casi siempre en el claro de un bosque, con tiendas de campaña diseminadas hacia lo lejos; el patio de un alcazar o castillo, con el recinto murado al fondo y, menos frecuente, exterior urbano que representa un cruce de calles, con casas de época al fondo y a los laterales.

Un recurso que se repite es la inclusión en la obra de escenarios monumentales bien conocidos, con la probable intención de aportar una suplementaria verosimilitud histórica y mayor "tono de época" al texto. Citaré algunos ejemplos: la puerta de Platerías (Procesión); el alcazar de Segovia (Beltraneja); el castillo de la Mota (R. Sol); el alcazar de Sevilla (M. Padilla).

La ausencia o escasez de acotaciones escénicas, tanto en el teatro del XVII como en la dramaturgia neoclásica, se sustituye en el drama romántico por una abundante presencia de las indicaciones de autor, referidas a la escenografía y a la actitud de los personajes. En las obras aquí estudiadas se mantiene el frecuente uso de la acotación, aunque con una apreciable diferencia: mientras los autores neorrománticos se preocupan sobre todo de la figura del autor, sobre quien descansa la tarea fundamental de impresionar al público, los modernistas elaboran una acotación fuertemente literaturizada, escrita como formando parte del texto literario (a veces con intención poética que complementa el curso de la obra en el caso de la lectura -y no la representación- de la misma); en cualquier caso, se describen ámbitos ideales, de complicada aplicación a la escena. Baste comparar los ejemplos siguientes, que resumen bastante bien las características de ambos tipos de acotaciones. La primera pertenece al final de La torre de Talavera, cuando la protagonista, Leonor de Guzmán, acaba de ser asesinada. Recuérdese a este respecto que la mayoría de los dramas neorrománticos fueron estrenados por auténticos "monstruos" de la escena, como Rafael Calvo, Antonio Vico o Elisa Boldún, lo que explica la atención que los dramaturgos prestaban a la función

del actor principal:

La colocación de las figuras en este final puede ser la siguiente: don Gutier, puesta en tierra una rodilla, sostiene con la otra la parte superior del cadaver, cuya cabeza descansa en los brazos del alcaide. Enfrente de éste, y junto al cuerpo de doña Leonor, D. Enrique está arrodillado también. Al lado de D. Enrique, García contempla con tristeza el grupo. En segundo término los dos escuderos alumbran con la luz rojiza de sus antorchas este cuadro de dolor. D. Enrique abraza el cadaver y queda breves momentos llorando sobre él. Súbitamente se levanta y grita con desesperación (Torre, p.42).

Ya dentro de la dramaturgia poético-modernista, Villaespesa describe así el salón del trono del palacio granadino donde se desarrolla el primer acto de El alcazar de las perlas; dada la desmesurada extensión de la acotación, reproduzco tan sólo los pasajes más significativos:

(...) suavizan la dureza del pavimento de pórfido, muelles y suntuosas alcatifas persas, donde los más bellos sueños del amor y de la guerra se dibujan nítidamente entre la monstruosa lujuria de la flora oriental. Cuatro pebeteros de oro, en forma de cálices de loto, se alzan en los cuatro ángulos del salón, sobre trípodes de plata oxidada, impregnando el aire con los más pesados y litúrgicos perfumes del Oriente: el incienso, la mirra, el nardo, el aloe y el benjuí. El humo vela la estancia con una neblina de ensueno.

Rumores de guzlas lejanas y canciones perdidas ondean en la brisa. Todas las flores de la primavera, en búcaros de bronce de La India, en pequeñas canastillas de plata y en guirrnaldas y festones que penden de los muros, derraman en el aire su aliento vegetal y fragante... (Alcazar, p.18).

Para poner en pie esta y otras fastuosas escenografías, los autores del teatro poético -en especial Marquina y Villaespesa- contaron con la inapreciable colaboración de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza quienes, tras convertirse en empresarios del Teatro de la Princesa, se marcaron un doble objetivo: aumentar el presupuesto dedicado a vestuario, decorados, pinturas, mobiliario, etc., de modo que la obra se representara en un marco cuidado y bello, y, sobre todo en los dramas de índole histórica, respetar escrupulosamente el tono de época, evitando los anacronismos antes tan frecuentes. La iniciativa de

Guerrero-Mendoza se extendió a otros teatros, y así el nivel medio de las representaciones mejoró notablemente.

En cualquier caso, el importante despliegue escenográfico que se realiza tanto en las piezas neorrománticas como en las modernistas, si bien priva a este teatro de la agilidad ambiental propia de la Comedia, contribuye en buena medida al éxito de la representación, al halagar el sentido estético del espectador, y alejarle de la monotonía de lo cotidiano.

B) Temática e ideología.- Encontramos en estas obras tratados, aunque con diferente intensidad, los temas fundamentales de la dramaturgia nacional del Siglo de Oro (Aubrún, 1981: pp.224 y ss.):

- el amor: es el ingrediente más importante, como antes se indicó; pone en marcha la acción principal de buena parte de estas piezas.

- la fe, es decir, la religión católica, influye decisivamente en la conducta de los personajes, muchos de los cuales no dudan en ingresar en un convento para resolver o escapar de sus conflictos dramáticos.

- el orden social: si bien su presencia no resulta tan explícita como la de los dos anteriores, constituye así mismo una fuerza omnímoda; quienes lo transgreden, reciben al final un castigo inexorable. Sus manifestaciones concretas son la autoridad real y el régimen monárquico, la moral sexual, las convicciones religiosas, las diferencias estamentales, y un especial patriotismo manifestado en la lucha contra el moro, la exaltación de Castilla en su calidad de eje de la nación española, etc.

- el honor: en ciertas obras -C.Hábito, C.Castellar, Ramiro- reviste la despiadada violencia calderoniana; la defensa del honor de la hija/esposa/hermana/amada aparece a menudo, con la típica secuencia de celos, venganza y reparación final.

Llama la atención el hecho de que tres de los temas aquí mencionados -Religión, Monarquía y Castilla/España- se corresponden con tres de las cuatro ideas por las que Menéndez Pelayo (1942) levantó su copa en el memorable Brindis del Retiro: "...la fe católica, apostólica, romana (...) la antigua y tradicional monarquía española (...) la nación española, amazona de la raza

latina"(3, p.385).

Menéndez Pelayo brindó también por "las grandes ideas que fueron alma e inspiración de los poemas calderonianos", pues se celebraba en aquellas fechas -30 de mayo de 1881- el segundo centenario de la muerte del autor de La vida es sueño. No es preciso insistir en la coincidencia de temas e ideas de Calderón de la Barca con las que se repiten en el grupo de obras que venimos analizando. Resulta evidente el ostensible tradicionalismo que se encuentra en la base ideológica de buena parte de ellas. Sin embargo, pese al indudable moralismo que se desprende de este teatro, no encontramos aquí ese carácter uniforme y férreamente propagandístico -cuyos pilares serían el orden tridentino y la monarquía absoluta- perceptible en la comedia barroca (Salomon, 1965). Puede afirmarse, eso sí, que la prédica se orienta en la dramaturgia neorromántica hacia el ámbito individual: la moral familiar, conyugal y social, la religión; mientras que en el teatro poético se insiste fundamentalmente en la exaltación de los valores nacionales y colectivos: Castilla, la unidad española, y otros.

Hay incluso entre estos autores sutiles diferencias con respecto a los temas señalados más arriba. Así, aún participando de las constantes mencionadas, en siete obras neorrománticas -Dama, Seno, P. Bastardo, Ramiro, Procesión, P. Portugal y P. Puñalet- se descubren rasgos peculiares que las acercan al teatro desaforado, furioso y en cierto modo revolucionario de Echegaray, cuyo drama histórico estaba mucho menos sujeto a los convencionalismos sociales. He aquí de forma sucinta las diferencias con la generalidad de los textos posrománticos.

Los personajes de estas siete obras viven al margen de la religión, o al menos no se acuerdan de ella en el curso de sus alocadas peripecias. Arrastrados por el amor, la venganza o la muerte, apenas paran mientes en cualquier realidad transcendente.

En este grupo se hallan las obras que peor parada dejan a la institución monárquica: P. Puñalet muestra a un rey inteligente y cínico, que actúa sin ningún escrúpulo para apoderarse de Mallorca y de la bella Margarita. Alfonso V dedica más tiempo a su

amante que a los asuntos de Estado (Dama).

En lo referente al honor es donde se advierten las diferencias más llamativas. Para los protagonistas femeninos el amor está por encima de honor, religión o temor al castigo, por lo que se entregan a él de forma extática. Abundan los casos de adulterio; hay uno de amores sacrílegos entre el arzobispo de Compostela y una doncella noble (Procesión). Por todo ello, la venganza es muy cruenta, el tono de la obra más desgarrado, y sumamente frecuentes las muertes inesperadas y espeluznantes al final.

Por último, está ausente la exaltación nacionalista o castellanizante; ni siquiera hay referencias a la lucha contra el moro como alternativa a la vida que viven los personajes, ni como estímulo para la regeneración personal.

Cabe señalar la relación que existe entre este grupo y los novelistas progresistas de la generación del 68, como Leopoldo Alas -cuyas críticas teatrales siempre defendieron la dramática de Echegaray-, Pérez Galdós, y otros. Así mismo, esta polarización ideológica perceptible entre los neorrománticos puede interpretarse como la reaparición de la conocida oposición entre las dos vertientes del Romanticismo: la tradicional-católica y la libertaria y progresista.

También Valle Inclán se aparta del talante ideológico dominante en el teatro poético. Casi todos los cultivadores de esta modalidad dramática siguen a Marquina en la tarea de idealizar determinados aspectos del pasado histórico, en tanto que sólo Cuento de abril representa plenamente una visión rebelde del pasado y de la realidad española.

En sus piezas dramáticas de ambientación histórica, Marquina realizó una exaltación sistemática de las virtudes de la raza, que no pasó inadvertida a sus primeros críticos; Rogerio Sánchez (1911) define en estos términos sus primeras producciones escénicas:

Su teatro épico es como un adecuado revulsivo moral y artístico puesto a nuestra actual generación, algo afeminada, decadente e intelectualizada (p.561).

El teatro de Marquina y de sus seguidores parte de la magnificación del espíritu castellano, en la línea de la progresiva

relevancia que al papel histórico y cultural de Castilla otorgaban eruditos como Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal etc. y que cristalizó en uno de los más conocidos ensayos de Ortega y Gasset (1983).

Diametralmente opuesto es el sentido del teatro de Valle Inclán, quien hacia 1920 ponía en boca del protagonista de Luces de bohemia esta desoladora sentencia: "España es una deformación grotesca de la civilización europea". Por lo que respecta al teatro poético, Cuento de abril presenta una innegable originalidad, al abordar el conflicto entre una partida de austeros y burdos guerreros castellanos -la España bárbara y católica- con el mundo elegante y sensual de la corte provenzal, símbolo de la Europa civilizada y pagana por la que el autor toma abiertamente partido. Sin embargo, el Valle Inclán de estos años no encaja en las casillas ideológicas convencionales; de hecho, su otro título aquí incluido -Voces de gesta- es un apasionado canto al carlismo y a las ancestrales costumbres castellano-navarras. No conviene, por otro lado, aplicar rígidos criterios dramáticos a estas dos obras, a las que cuadra mejor el calificativo de poemas escénicos, encaminados a cantar la belleza épica de la tradición (Voces), o a desmitificar el casticismo castellano (Cuento).

En cuanto al uso de la Historia, no suele ser fruto de un estudio riguroso y concienzudo, por lo que se cae con frecuencia en el anacronismo, el error, el aprovechamiento partidista y el crédito a sucesos más legendarios que históricos, como veremos en la parte tercera de este trabajo.

Queda únicamente destacar que la casi totalidad de los aspectos formales y temáticos de estas dos modalidades dramáticas, fueron aprovechados de modo magistral por Muñoz Seca al escribir su más famosa pieza teatral. Sólo desde un conocimiento profundo del drama neorromántico y del teatro poético, es posible concebir y disfrutar por completo de una obra tan genialmente cómica como La venganza de don Mendo.

III. LA REPRESENTACION DEL PASADO MEDIEVAL

A) DIALECTICA ENTRE HISTORIA Y FICCION EN LA CREACION DRAMATICA

Los dramaturgos aquí estudiados se acercan a la Edad Media de forma un tanto asistemática, en el sentido de que casi nunca precede a sus obras una seria reflexión sobre las relaciones entre Historia y Poesía. Por ello esa base teórica que explique la manera en que el pasado histórico se relaciona con la creación dramática se encuentra a menudo en los periódicos o en comentarios posteriores al estreno de la obra. De ellos cabe extraer ciertas conclusiones generales.

En primer lugar, la conveniencia de conocer a fondo el periodo histórico en el que se sitúa el drama; en esto insisten más los críticos del teatro poético, probablemente porque en los autores de esta modalidad teatral primaba más el efecto estético que la escrupulosidad histórica. Sin embargo, en ambos ciclos dramáticos destaca un sector de la crítica que distingue con precisión Historia y Poesía, y disculpa con prontitud los desvíos de aquella, siempre que se mantenga la calidad poética del conjunto.

En cualquier caso, se echa de menos un planteamiento serio de la cuestión en unos años en los que el teatro histórico ocupó un lugar destacado en los escenarios; resulta excepcional entre estos dramaturgos la claridad de objetivos que se descubren en la reconstrucción medieval que lleva a cabo Antonio Gala en Anillos para una dama, según ha explicado con precisión López Estrada(1983).

B) AGRUPACION DE LAS OBRAS EN RAZON DEL TRATAMIENTO DE LA MATERIA HISTORICA.

El acercamiento al pasado medieval se realiza con diferente atención y fidelidad en las cuarenta y ocho obras aquí reunidas. Desde un punto de vista general, pueden establecerse cuatro grupos en cuanto a la gradación de lo histórico. En una segunda etapa se analiza la presencia de la Historia en cada obra individual,

para lo que se aplica a todas ellas un cuestionario uniforme y esquemático reproducido a continuación. Finalmente, conviene extraer algunas conclusiones de las diferencias que, con respecto a este punto, se observan en las dos modalidades dramáticas que nos ocupan: neorromanticismo y teatro poético.

La gradación de la representación histórica.- La distinta intensidad en la incorporación de la Edad Media aconseja dividir este conjunto de obras en cuatro categorías principales, aunque ciertas piezas podrían incluirse en más de un grupo:

a) Anécdota histórica (ambiente, hechos, personajes): entrarían aquí las obras propiamente históricas, es decir, aquellas que presentan unos rasgos definidos así por López Estrada(1983):

(...) la situación corresponde a las acciones de unos personajes principales que son figuras de la historia de España y porque el argumento tiene como base de fondo un acontecimiento que responde a un hecho ocurrido en la historia de la Edad Media(p.32).

He aquí los títulos, con una breve referencia al acontecimiento histórico escenificado:

Beltraneja: rivalidades por la sucesión de Enrique IV de Castilla entre los partidarios de Juana la Beltraneja y los de la princesa Isabel.

M. Coronel: luchas entre don Juan de la Cerda y Pedro I de Castilla

Corona: Discordias entre Juan II de Aragón y su hijo, el príncipe de Viana.

Pastor: intrigas eclesiásticas y nobiliarias en Compostela, entre los años 967 y 970.

Hermenegildo: rebelión y ajusticiamiento del príncipe católico, hijo de Leovigildo.

Bermudo: enfrentamientos en Asturias durante el reinado de Muregato.

Dama: final de los amores entre Alfonso V de Aragón y Margarita de Híjar, de cuya muerte muchos culparon a la reina.

Torre: Muerte de Leonor de Guzmán, concubina de Alfonso XI y madre de Enrique de Trastámara.

Theudis: asesinato del monarca visigodo.

Procesión: muerte del arzobispo compostelano don Suero García de Toledo.

P.Portugal: los trágicos amores de don Pedro con Inés de Castro.

P.Puñalet: conquista de Mallorca por Pedro IV de Aragón.

Flores: los preliminares de la boda de los Reyes Católicos.

M.Brava: prisión definitiva de don Alvaro de Luna.

M.Padilla: amores del rey don Pedro I de Castilla con María de Padilla, y matrimonio de conveniencia con doña Blanca de Borbon.

Capitán: conquista de Granada; actividad italiana de Gonzalo de Córdoba.

Isabel: conquista de Granada; distintos acontecimientos del reinado de los Reyes Católicos; muerte de Isabel.

b) Figuras históricas: aparece algún personaje documentado históricamente al lado de otros inventados, sin que se desarrolle en escena ningún acontecimiento realmente acaecido. Entran en este apartado, entre otros, Verja, P.Gil, Seno, Anillo, Venganza y Vidriera.

c) Temas literarios tradicionales: los dramaturgos se inspiran en un modelo literario o recrean algún tema tradicional. Ya en 1911, Rogerio Sánchez(1911) exhortaba a los jóvenes creadores a volver la vista al Romancero, las serranillas, Berceo, ambos Arciprestes y a otros autores que emplearon un lenguaje vulgar, realista, pero no exento de corrección y pulcritud:

Valle Inclán, Marquina y estos que ahora comienzan (...) deben sus aciertos a aquellas olvidadas fuentes que corrían sin que acudiesemos a ellas para mitigar nuestra sed de poesía entre tanta prosa rimada como nos asfixiaba(p.844).

Mención aparte merece la influencia del Romancero sobre la literatura de finales del XIX y principios del XX. La publicación del antiguo Romancero, de Agustín Durán había preparado el triunfo del Romanticismo y la rehabilitación de la forma y de los asuntos narrativos de la antigüedad; del mismo modo, las entregas del Tratado de los romances viejos, de Menéndez Pelayo, entre 1899 y 1906, produjo parecido efecto. Se advierte en estas piezas una particular dialéctica entre ficción y realidad, ya observada por López Estrada(1983):

La base de la obra teatral es, pues, una obra poética: es teatro sobre la poesía. Cuando se trasvasa un contenido poético a otro género, existe el margen de libertad adecuado para el acomodo a la nueva disposición...(p.37).

Componen este grupo Daga, Rodrigo, Bernardo, Entremés, Alarcos, Gerineldo, Blasco, Galaor y otros.

d) Mera ambientación medieval: Se lleva a escena un conflicto ambientado en la Edad Media, lo que le confiere características específicas. Podría aplicarse a estas obras la denominación que otorga J.L.Picoche al gran éxito de García Gutiérrez(1979):

El Trovador es un drama "caballeresco", lo que significa que, si bien se sitúa en un ambiente histórico lejano, no se refiere a ningún episodio preciso de la historia de España. El drama evoca, pues, una época medieval favorable al desarrollo de ciertos tópicos que se consideraban, hacia 1840, como representativos del espíritu caballeresco...(p.14).

Entran en este apartado, entre otros, P.Bastardo, C.Hábito, C.Castellar, Frontero, Voces, Morisca y Villanos.

Ofrezco a continuación un sencillo esquema que permite la visión de conjunto de la presencia de lo medieval en cada una de las cuarenta y ocho piezas aquí estudiadas; la lectura del cuadro se explica en la Leyenda adjunta.

Leyenda

ASPECTOS HISTORICOS

Grado de historicidad

- Anécdota : se escenifica una anécdota histórica.
 Figuras : aparecen personajes históricos.
 Tradición : se desarrolla un tema literario tradicional.
 Ambiente : mera ambientación medieval.

Epoca recreada

- El siglo que corresponda.
 R : Reconquista → imprecisión temporal.
 E.M. : Edad Media → máxima imprecisión temporal.

Reino peninsular

- El que corresponda.
 C : uno de los reinos cristianos peninsulares.

FUENTES Y ANTECEDENTES LITERARIOS

- L - : Literarias.
 H : Históricas.
 H-L : Históricas y Literarias.
 () : Sin antecedente conocido.

ANACRONISMOS E INEXACTITUDES

- + : Importantes en el desarrollo de la trama.
 - : Eventuales o esporádicos.
 O : Inexistencia debida en ocasiones al consiente alejamiento del marco de referencia histórico-medieval.

VALORACION DE LA REPRESENTACION MEDIEVAL

- + : Cuidada.
 - : Tópica.
 O : Descuidada.

	ASPECTOS HISTORICOS			FUENTES	INEXACT.	VALORACION
	Grado Hist.	Epoca	Reino			
Beltraneja	Anécdota	XV	Castilla	H	+	-
M. Coronel	Anécdota	XIV	Castilla	H-L	+	-
Rodrigo Mayor	Tradición Figuras	VIII XIII	Visigodos Aragón	L ()	+	- 0
Corona	Anécdota	XV	Aragón	H-L	+	+
Pastor	Anécdota	X	Astur-leonesa	H	-	+
Hermenegildo	Anécdota	VI	Visigodos	H-L	-	+
Bermudo	Anécdota	VIII	Astur-leonesa	H	+	-
C. Hábito	Ambiente	XIII	Castilla	()	0	0
Bernardo	Tradición	IX	Astur-leonesa	L	+	+
Dama	Anécdota	XV	Aragón	H	-	+
Anillo	Figuras	XIV	Castilla	H-L	+	0
Torre	Anécdota	XIV	Castilla	H	-	+
Frontero	Ambiente	XIV-XV	Castilla	()	0	-
Theudis	Anécdota	VI	Visigodos	H	0	+
Seno	Figuras	XIII	Aragón	()	0	+
Daga	Tradición	XIV	Castilla	L-H	+	-
C. Castellar	Ambiente	R	Aragón	()	0	0
Remiro	Ambiente	R	Aragón	()	+	0
P. Bastardo	Ambiente	XII	C	()	0	-
P. Gil	Figuras	XIV	Castilla	()	0	-
Verja	Figuras	XIV	Castilla	()	+	-
Castellano	Ambiente	XIV	Castilla	()	0	-
Procesión	Anécdota	XIV	Castilla	H	0	+
P. Portugal	Anécdota	XIV	Portugal	L	0	0
P. Puñalet	Anécdota	XIV	Aragón	H	+	-
Hijas	Tradición	XI-XII	Castilla	L	+	-
Gerineldo	Tradición	XIV-XV	Castilla	L	-	+
M. Brava	Anécdota	XV	Castilla	H-L	+	-
Cuento	Tradición	XII-XIII	Castilla	H-L	0	+
Alcazar	Tradición	XIII	Granada	L	-	+
Voces	Ambiente	R	Castilla	()	0	+
M. Padilla	Anécdota	XIV	Castilla	H-L	0	+
Galaor	Tradición	E.M.	C	L	0	-
Florea	Anécdota	XV	Castilla	H-L	0	+
Cantiga	Tradición	XV	Castilla	L	0	+
Capitán	Anécdota	XV	Castilla-Esp.	H-L	-	-
Moriaca	Ambiente	XV	Castilla	()	0	+
Venganza	Figuras	XII	Castilla	L	+	+
Blasco	Tradición	XII	Castilla	H	+	+
Alarcos	Tradición	XIII	Castilla	L	0	-
R. Blanca	Ambiente	R	Castilla	()	0	0
Villanos	Ambiente	XV	Castilla	L	0	-
Vidriera	Figuras	XV	Castilla	()	+	-
R. Sol	Ambiente	XV	Castilla	()	+	0
Blancaflor	Tradición	XII	Taifas	L	0	+
Isabel	Anécdota	XV-XVI	Castilla-Esp.	H-L	0	-
Entremés	Tradición	E.M.	C	L	+	0

El repaso del precedente cuestionario permite extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, se aprecia en estas obras un uso bastante libre de las fuentes históricas, siguiendo el modelo de las comedias de Lope de Vega y de otros autores clásicos basadas en la historia nacional, así como de los dramas románticos de la primera mitad del XIX. Incluso en las piezas que escenifican una anécdota histórica, el autor da entrada a particulares interpretaciones de lo realmente acaecido en el pasado.

En ocasiones, tanto la Historia como la Edad Media no tienen más valor que servir de telón de fondo sobre el que se proyectan conflictos personales que acaparan el interés dramático; es el caso de obras como Dama, P.Puñalet, C.Castellar, Villanos. La Edad Media se recrea sin excesiva profundidad en la mayoría de los casos; basta con reunir y enhebrar hábilmente una serie de motivos bien conocidos, sobre los que ya se basaba el "tono de época" de los dramas románticos. Enumero unos cuantos:

- presencia de un lenguaje arcaizante.
- estratificación social muy marcada; relaciones amorosas y conflictos entre individuos pertenecientes a distintos estamentos.
- minorías étnicas caracterizadas por unos rasgos estereotípicos: judíos, musulmanes, gitanos. En el caso de los árabes, el tema de la Reconquista sitúa la trama en un marco inequívocamente medieval.
- descripción, mención o inclusión en la pieza de actividades con un valor claramente identificable con el Medioevo: escenas de caza; torneos, duelos y justas; asedio o defensa de castillos y fortalezas; actuación de juglares y trovadores en la corte de los poderosos; lucha contra el moro y rivalidades nobiliarias; magia y hechicería, etc.

Por lo que se refiere a los aspectos históricos, hay que destacar el predominio de las obras basadas en una anécdota histórica -17- o en un tema literario tradicional -13-; en Castilla se ubican 27 piezas, quedando en segundo plano el reino de Aragón, alguno de cuyos aspectos se escenifica en siete piezas; en el

reino astur-leonés se sitúan tres; la época recreada con más frecuencia abarca los siglos XIV y XV, con más de doce títulos cada uno. No puede olvidarse que en el XIV coexisten en la Península tres monarcas que darán lugar a una importante veta literaria: Pedro I el Cruel, de Castilla; Pedro IV el Ceremonioso, de Aragón, y Pedro I de Portugal. En el XV, las constantes luchas nobiliarias en Castilla y Aragón, y más tarde el matrimonio y el reinado de los Reyes Católicos, constituyen temas que los dramaturgos no dejaron de aprovechar. En cuanto a los personajes históricos, se registra una especial atención a Pedro I de Castilla - cinco- y a Isabel y Fernando: tres obras.

Sin embargo, se encuentran diferencias notables entre el drama neorromántico y el teatro poético. Así, con respecto al grado de historicidad, se advierte en el XIX una clara abundancia de obras que desarrollan una anécdota histórica: doce; mientras que en el XX el primer lugar lo ocupan las que aprovechan un tema literario tradicional: diez, de un total de veintidós, e incluso podrían incluirse aquí Venganza o Villanos.

Ninguno de los autores del teatro poético ambienta sus obras en un reino cristiano que no sea Castilla -dieciséis-, o la España unificada por Fernando e Isabel: Capitán, Isabel. El exotismo propio del movimiento modernista les lleva a recrear el mundo árabe-andaluz, sensual y abigarrado: Alcazar, Blancaflor, uno de los cuadros de Hijas.

En el XIX el protagonismo principal lo ostenta el rey don Pedro de Castilla -Daga, Procesión, M. Coronel, Torre, P. Gil-, en tanto que una sola obra se acerca al reinado de los Reyes Católicos: Beltraneja. La figura del rey don Pedro, controvertido como pocos, está presente en gran número de romances y obras de teatro del Siglo de Oro y posteriores (Lomba, 1899). El aprecio hacia la persona del monarca ha sufrido constantes vaivenes, al menos en su plasmación literaria. Así, el resurgir de ciertos ideales monárquicos, que alcanza su culminación a partir de la Restauración de 1875, se advierte en el tratamiento de la persona de este soberano en el teatro que nos ocupa. De las cinco obras citadas, cuatro ofrecen una positiva imagen de él; en Torre, la culpa del asesina-

to de Leonor de Guzmán se atribuye a la reina madre doña María, y no al joven rey, que ni siquiera sale a escena.

Predomina la presentación de don Pedro como representante de la justicia más rigurosa, en la línea de El zapatero y el rey, de J. Zorrilla. En Procesión, el rey aprueba el asesinato del arzobispo Don Suero a causa de los desmanes que había cometido. Don Guillén -P. Gil-, violador de doña Blanca, se ve obligado a casarse con ella, siendo ejecutado a continuación. En Daga el monarca reconoce haber asesinado al viejo Isaac, por lo que para respetar la justicia, descubre un busto con su imagen retratada con el dogal al cuello; busto que, según la tradición, permaneció en la calle del crimen, en Sevilla, hasta el siglo XIX. A menudo aparece también la figura de un rey mujeriego, acostumbrado a las aventuras nocturnas y fácilmente enamoradizo; es el caso de Daga, donde el monarca corteja y rapta a la bella judía Sahrú; más interés ofrece M. Coronel, en la que se recrea la bella tradición sevillana -recogida por Juan de Mena en la copla 79 de Las Trescientas- de la dama que asediada por el rey, prefirió desfigurarse con una antorcha antes que acceder a sus lúbricos deseos. Esta vertiente galante de don Pedro es la que se representa en M. Padilla, única obra del teatro poético protagonizada por este soberano.

Los modernistas gustan de recrear el periodo histórico de los Reyes Católicos: Vidriera, Morisca, Capitán, Flores e Isabel. La enorme transcendencia político-social de Isabel y Fernando, y su prestigio ante el pueblo explican su frecuente aparición en la literatura española, especialmente en el teatro, hasta el punto de que estas intervenciones dramáticas han merecido una erudita monografía (Saz, 1929); en ella afirma el autor que estos monarcas quedaron siempre reflejados en la escena con una aureola de grandes simpatías. Sin embargo, en las tres obras del teatro poético directamente protagonizadas por ellos -Flores, Capitán e Isabel-, se percibe una distinta consideración de Fernando y de Isabel que puede sintetizarse así: mientras ella se muestra como un modelo de belleza física y de virtudes morales que origina el enamoramiento de sus más cualificados paladinas, Fernando aparece como hábil político, carente de escrúpulos, cuyos valores humanos están muy por debajo de su astucia como gobernante. Es-

tamos ante una especie de prevención e inquina ante el soberano aragonés, que Menéndez Pelayo (1949: 5, p.329) consideraba habitual en los escritores castellanos.

Cabe señalar, desde luego, en los autores posrománticos una mayor preocupación por la fidelidad histórica y la exactitud documental -siempre relativa- de sus argumentos, descuidando un tanto el ropaje medieval. El teatro poético, en cambio, se apoya más en la cuidada representación de una Edad Media embellecida por la pátina del tiempo; predominan las fuentes legendarias y tradicionales; los acercamientos a la anécdota histórica son escasos, y fueron objeto de críticas por su falta de verosimilitud, como en los estrenos de Capitán o M.Brava.

Atención especial merece entre los modernistas el desdén hacia los reinos peninsulares periféricos, junto al extraordinario culto a Castilla, considerada motor y entraña de la nación española. Este reiterado "laus Castellae" reviste -a mi juicio- tres modalidades: 1) Exposición de una serie de cualidades positivas de Castilla, desde un punto de vista general: M.Brava. 2) Contraposición de Castilla con otro reino o región, resaltando siempre la supremacía castellana: Vidriera, Hijas. 3) El procedimiento más frecuente consiste en la mitificación de Castilla, a la que se atribuyen las cualidades positivas de sus hijos, que la convierten en paradigma de virtudes y dechado de nobleza. Entre estas virtudes destacan la discreción, la justicia, la generosidad, la lealtad, la honra, el valor, etc.: Capitán, R.dlanca, Villanos, Isabel. Así mismo se subraya la misión histórica de Castilla al conquistar y colonizar el Nuevo Mundo: Isabel.

Del canto a Castilla se pasa enseguida al loor de España y de los aspectos más gloriosos de la historia patria. El paso Castilla→España se aprecia en las dos obras de Marquina protagonizadas por los Reyes Católicos -Flores, Capitán- repetidamente llevados a la escena como máximos artífices de la unidad nacional; en Vidriera y, sobre todo, en Isabel, la prédica nacionalista alcanza las más altas cotas, como consecuencia -en este último texto- de haber sido concebido y estrenado en medio del clima de polarización ideológica de la 2ª República; por ello, se hallan en él alegatos

fogosos en favor de la unidad nacional, amenazada por la progresiva autonomía catalana, en contra de la cual menudean alusiones muy directas. En este sentido, como se vio en un apartado anterior, Cuento de abril se sale de los márgenes ideológicos en torno a los que se mueven el resto de las obras del teatro poético, al tomar partido en contra del casticismo castellano y a favor de las licencias sociales y amorosas de la corte provenzal.

Salvo excepciones que ellos mismos se preocupan de anunciar, estos autores se valen de una bibliografía histórica poco especializada: obras generales cuasi-noveladas, que dan entrada a múltiples aspectos legendarios, o bien manuales de ámbito preferentemente escolar, recopilados en su mayor parte por Sánchez Alonso (1952) en su utilísimo repertorio bibliográfico.

C) LA RELACION ENTRE EL PRESENTE HISTORICO Y EL PASADO MEDIEVAL.

Como hemos venido repitiendo al estudiar este teatro, la recreación de la Edad Media obedece principalmente a la influencia del drama histórico, a la idoneidad que el remoto pasado ofrecía para la recuperación de los viejos temas del Amor/honor/venganza, o simplemente al deseo de impresionar al público mediante la sonoridad de los versos y una puesta en escena exótica, alejada de la monotonía realista. Sin embargo, en unas pocas obras, junto a la evocación medieval se incluyen alusiones inequívocas al momento histórico en que la pieza se concibe y se lleva a las tablas.

Es evidente que el sentido de estas referencias coetáneas varía sustancialmente en cada una de las modalidades dramáticas aquí reunidas: los autores del XIX -teatro posromántico- se muestran especialmente sensibles a las relaciones entre la religión y la política (Pastor, Procesión), o al carlismo (Bermudo, Corona), al que el autor apoya mediante la representación de un caudillo de fuerte carisma popular y acendrada religiosidad, que pretende derrocar al monarca establecido.

Por el contrario, los dramaturgos del XX -teatro poético- cierran filas en torno a la idea de la exaltación desmesurada del ser nacional, frente a las desmitificadoras interpretaciones

de lo hispano, en boga durante los años del cambio de siglo. Véanse a este respecto, el final apoteósico de Blasco, los parlamentos de la reina en Isabel, y el sentido general de piezas como Capitán, Vidriera y Voces.

Pero en ambas dramaturgias se percibe cierta polarización ideológica -reflejo quizá de la profunda escisión mental entre intelectuales liberales y tradicionalistas que se mantiene en los siglos XIX y XX-, aunque abunden más las opciones conservadoras, debido sin duda a que el teatro de ambientación histórica no se consideraba el medio más apropiado para la defensa de los ideales progresistas.

RESUMEN GENERAL Y CONCLUSIONES

Conviene efectuar ciertas precisiones sobre los tres núcleos temáticos en los que se articula este trabajo:

A) La situación del teatro en los años que van de 1875 a 1936. Se trata de unas décadas de efervescencia dramática inusitada, aunque la cantidad no se vea acompañada por la calidad. Sin embargo, ello no justifica el escaso interés que los modernos historiadores de la literatura dispensan a este periodo; se condena a la práctica totalidad de los autores del último tercio de siglo, mientras que del XX sólo Valle y Jacinto Grau -entre los dramaturgos aquí reunidos- merecen la atención de la moderna crítica.

No debe olvidarse que el cúmulo de modalidades dramáticas y de autores que pululan por los escenarios de Madrid en las décadas inmediatas al cambio de siglo, resultan imprescindibles para la cabal comprensión de las obras maestras posteriores; con este acertado criterio aborda Enguñados (1983) la obra dramática de Valle Inclán, en la que se descubren evidentes influencias del teatro menor del fin de siglo.

B) El detenido examen de las dos modalidades dramáticas que nos ocupan, revela, junto a diferencias de orden primordialmente formal y estético, una repetición de esquemas dramáticos cuyo modelo se encuentra en el Teatro Nacional del Siglo de Oro y en el drama romántico.

Atención especial merece el uso de un lenguaje arcaizante para crear el tono de época, y el efectismo, que se busca mediante una variada gama de recursos entre los que cabe destacar la anagnórisis, los largos y vehementes parlamentos, increpaciones y muertes, y una riqueza escenográfica especialmente visible en las piezas modernistas.

En cuanto a temas e ideología, se puede afirmar que en líneas generales estamos ante un teatro que aborda con talante conservador tanto los comportamientos individuales como los sociales. En el plano individual, resalta el tema amoroso, tratado casi siempre con la actitud castiza en la que

Amor → Honor + Celos → Venganza

forman una ecuación en la que no suele faltar ningún miembro; es este un modelo escénico muy propio de Castilla, al decir de uno de los personajes a través de los que Valle Inclán expone su teoría dramática:

Don Estrafalario.-"(...) Indudablemente, la comprensión de este humor y esta moral no es de tradición castellana. Es portuguesa y cántabra y, tal vez, de la montaña de Cataluña. Las otras regiones, literariamente, no saben nada de estas burlas de cornudos, y este donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla. Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español...Una forma popular judaica, como el honor calderoniano"(Valle Inclán, 1967: p.1128).

En el plano social se advierte también ese castellanismo que don Estrafalario identifica con ausencia de humor, incapacidad para la farsa y honor esclerotizado; en efecto, hay en estas obras -sobre todo, en el teatro poético- una exaltación de Castilla y de los ideales nacionales, de los que a esta región se considera depositaria, y una defensa de los valores católico-tradicionales. La monarquía se acepta como el sistema de gobierno habitual, si bien no se encuentra aquí la propaganda monárquico señorial propia del teatro de Lope de Vega.

Por lo que respecta a la técnica teatral, estos dramaturgos exhiben un estimable "oficio" en cuanto al manejo y combinación de distintos recursos escénicos, pero carecen de originalidad, siendo ostensibles sus débitos en relación con la dramaturgia clásica y romántica. Quizá por ello la única de estas piezas que conserva vigencia dramática íntegra sea La venganza de don Mendo, sistemática ridiculización del teatro histórico en verso.

C) Las referencias históricas son breves, y aportan a la trama una dimensión histórica no demasiado profunda; la mayoría de las obras se desarrollan en Castilla; el conflicto amoroso ocupa el centro de la peripecia dramática, quedando a menudo lo histórico como un mero barniz de época que sólo en determinadas ocasiones influye en la conducta de los personajes.

Tampoco hay excesiva originalidad en las figuras históricas llevadas a escena, como lo prueba el hecho de que existan antecedentes dramáticos de casi todos los personajes de la Historia que

aquí aparecen.

En cuanto al tono de vida medieval, se intenta captar mediante tópicos motivos, de amplia tradición en nuestra literatura: rivalidad entre individuos de distinta clase social; menosprecio de corte y alabanza de aldea; consejos para bien gobernar; oposición armas/letras, etc. La mirada retrospectiva viene condicionada, pues, por estereotípicas ambientaciones de época, desarrolladas principalmente en el Romanticismo y Siglo de Oro. No resulta habitual que los conflictos de los personajes mantengan actualidad o tengan vigencia para el espectador de nuestros días; predomina un anquilosamiento evidente en los temas: honor conyugal, exaltación patriótica, intrigas nobiliarias...

Sin embargo no seríamos justos sin dejar claro que tanto el drama neorromántico como el teatro poético -pese a las carencias reseñadas- constituyen modalidades dramáticas de dignidad notable en medio de la chabacanería que dominaba buena parte de los escenarios. Entre sus cultivadores hay que citar a figuras literarias de la talla de Echegaray, Marquina, Valle Inclán o Jacinto Grau; en su repertorio se encuentran títulos estimables e insoslayables a la hora de escribir la historia del moderno teatro español; es el caso de En el seno de la muerte, Las hijas del Cid, El alcazar de las perlas, La venganza de don Mendo, El conde Alarcos y alguno más. En este sentido, familiarizaron a un público nada minoritario con importantes acontecimientos y personalidades de la historia nacional, ofreciéndole opciones dramáticas distintas del género ínfimo, la sicalipsis o el astracán.

Pero -salvo excepciones- estos autores se encuentran aún lejos de ese teatro que, como señala Andrés Amorós (1977) al referirse a Buero Vallejo, "elige un momento y una situación histórica determinada como punto de partida para reflexionar sobre cuestiones humanas permanentes" (p.97).



B I B L I O G R A F I A

- AGULLO Y COBO, Mercedes(1971): "La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid", Revista de Literatura, 38, 189-252.
- ALFONSO, Luis(1890): "Literatura dramática contemporánea", La Epoca, 5 de febrero.
- ALONSO CORTES, Narciso(1957): "El teatro español en el siglo XIX", en Historia General de las Literaturas Hispánicas, 4, 2ª parte, Barcelona, Barna, 259-337.
- ALSINA, José(1911): "Teatro poético", Nuevo Mundo, 30 de marzo.
- AMOROS, Andrés y otros(1977): Análisis de cinco comedias, Madrid, Castalia.
- AUBRUN, Charles V.(1981): La Comedia Española (1600-1680), Madrid, Taurus, 2ª ed.
- BENAVENTE, Jacinto(1909): El teatro del pueblo, Madrid, Fernando Fe.
- BLANCO GARCIA, Francisco(1899): La literatura española en el siglo XIX, Madrid, Saéz de Jubera Hermanos, 3 vols.
- BUREL, Jean-Paul(1956): El teatro de lo imposible (Ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo), trad. de G.Torrente Sallester, Madrid, Guadarrama.
- BROOKS, Peter(1974): "Une esthétique de l'étonnement: le melodrame", Poétique, 19, 340-356.
- DE LA NUEZ, Manuel(1976): Eduardo Marquina, Boston, Twayne Publishers.
- DENDLE, Brian J.(1968): The Spanish Novel of Religious Thesis. 1876-1936, Madrid, Princeton-Castalia.
- DIEZ BORQUE, José MA(1976): Sociología de la comedia española del siglo XVII, Madrid, Cátedra.
- DIEZ-CANEDO, Enrique(1968): El teatro español de 1914 a 1936, México, Joaquín Mórtiz, 4 vols.
- DUVIGNAUD, Jean(1966): Sociología del teatro, Méjico, F.C.E.
- ENGUIDANOS, Miguel(1983): Fin de siglo. Estudios literarios sobre el periodo 1870-1930 en España, Madrid, Ed. José Porrúa.
- FOLLAIN, Jean(1970): "Le melodrame", en Entretiens sur la paralittérature, Paris, 1970, 33-34.
- FRANCOS RODRIGUEZ, José(1909): El teatro en España. 1908, Madrid, Imprenta de Nuevo Mundo.
- GARCIA GUTIERREZ, Antonio(1979): El Trovador, edición, estudio y notas de Jean-Louis Picoche y colaboradores, Madrid, Alhambra.
- GARCIA LURENZU, Luciano(1967): "La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y primer tercio del XX",

Segismundo, 3, 191-199.

- GARCIA PAVON, Francisco (1962): Teatro social en España (1895-1962), Madrid, Taurus.
- GIL ASENSIO, Federico (1911): "Teatro poético", Nuevo Mundo, 9 de febrero.
- GOMEZ REA, Javier (1974): "Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)", Cuadernos Bibliográficos, 31, 65-140.
- GOMEZ VILLAFRANCA, R. (1922): Indices de materias y autores de 'La España Moderna', (Tomos 1 a 264, Enero de 1889 a Diciembre de 1910), Madrid, La España Moderna.
- GONZALEZ, Anselmo (1910): "Crónica", Comedias y Comediantes, 2, nº11, 15 de marzo.
- _____, (1911): "La semana teatral", Nuevo Mundo, 19 octubre.
- _____, (1915): (Crítica de Rita Luna, de Sánchez Esteban), Nuevo Mundo, 3 abril.
- JULIÁ MARTINEZ, Eduardo (1942): "Eduardo Marquina, poeta lírico y dramático", Cuadernos de Literatura Contemporánea, 3-4, 109-150.
- LITVAK, Lily (1980): Transformación industrial y literatura en España (1895-1905), Madrid, Taurus.
- LOMBA Y PEDRAJA, José R. (1899): "El rey don Pedro en el teatro", Homenaje a Menéndez Pelayo, 2, Madrid, 257-339.
- LOPEZ ESTRADA, Francisco (1983): "El drama de Antonio Gala sobre la Jimena del Cid", Pliegos de Cordel, Roma, Instituto Español de Cultura, 2, 31-49.
- _____, (1978): "El Modernismo: una propuesta polémica sobre los límites y aplicación de este concepto en una Historia de la Literatura Española", Actas del Congreso de AEPE, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1-21.
- _____, (1971): Ruben Darío y la Edad Media, Barcelona, Planeta.
- MARQUINA, Eduardo (1944): Obras Completas, Madrid, Aguilar.
- MARTIN FERNANDEZ, María Isabel (1978): "El lenguaje arcaizante de los dramaturgos posrománticos", Anuario de Estudios Filológicos, 1, Cáceres, 91-117.
- _____, (1980): El lenguaje retórico de los dramaturgos posrománticos, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1980.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino (1944): Antología de poetas líricos castellanos, (1890-1908), Santander, Aldus, 10 vols.
- _____, (1949): Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, (1892-1902), Santander, Aldus, 6 vols.
- _____, (1942): Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, (1884-1908), Santander, Aldus, 7 vols.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón (1959): La epopeya castellana a través de la literatura española, Madrid, Espasa Calpe.

- MIQUIS, Alejandro: pseudónimo del periodista Anselmo GONZALEZ.
- MONTANER, Joaquín(1951): La colección teatral de don Arturo Sedó, Barcelona.
- MONTERO ALONSO, José(1965): Vida de Eduardo Marquina, Madrid, Editora Nacional.
- MORON ARROYO, Ciriaco(1982): Calderón. Pensamiento y teatro, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.
- ORTEGA Y GASSET, José(1983): España invertebrada, (1921), en Obras Completas, 3, Madrid, Alianza Ed./Revista de Occidente, 10 vols.
- PEAK, John H.(1964): Social drama in nineteenth-Century Spain, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- PIDAL Y MON, Luis, 2º Marqués de Pidal(1895): (La historia en el teatro español), Discurso pronunciado con motivo de su ingreso en la R.A.E., el 3-3-1895. Madrid, R.A.E.
- REVILLA, Manuel de la (1884): Críticas, 1ª serie, Burgos.
- ROGERIO SANCHEZ, José(1911): Autores españoles e hispanoamericanos, Madrid, Suc. de Hernando.
- ROMERO TOBAR, Leonardo(1974): La teoría dramática española: 1800-1870, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras.
- RUBIO JIMENEZ, Jesús(1983): El teatro en el siglo XIX, Madrid, Playor.
- SAINZ RODRIGUEZ, Pedro(1976): Biblioteca bibliográfica hispánica. IV. Índice de publicaciones periódicas, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- SALOMON, Noel(1965): Recherches sur le thème du paysan dans la "comedia" du temps de Lope de Vega, Bourdeaux, Institut d'Etudes Ibériques. Hay reciente traducción española, Madrid, Castalia, 1985.
- SANCHEZ ALONSO, Benito(1952): Fuentes de la Historia española e hispanoamericana (1919), Madrid, C.S.I.C., 3ª ed. corregida y puesta al día, 3 vols.
- SAZ, Agustín del(1929): "Los Reyes Católicos en el teatro", Boletín de la Universidad de Madrid, 1, nº1, 18-30.
- SIMON DIAZ, José(1980): Manual de Bibliografía de la Literatura Española, Madrid, Gredos, 3ª ed. refundida, corregida y aumentada.
- SOBECANO, Gonzalo(1978): "Echegaray, Galdós y el melodrama", Anales Galdosianos (anejo), 94-115.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo(1957): Teatro español contemporáneo, Madrid, Guadarrama.
- _____ (1966): "Presentación" al libro de J.P. BUREL, El teatro de lo imposible, Madrid, Guadarrama.
- VALLE INCLAN, Ramón(1967): Esperpento de los cuernos de don Friolera, en Obras Escogidas, Madrid, Aguilar, 4ª ed.

- _____ (1976): Luces de bohemia, (1920), Madrid, Espasa Calpe 7ª ed.
- VARIOS (1970): Teatro poético (Villaespesa, Marquina, Pemán). Antología, Madrid, Cocusa.
- _____, (1968): Veinticuatro diarios: Madrid, 1830-1900, Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, Madrid, C.S.I.C., 4 vols.
- YXART, José (1894-96): El arte escénico en España, Barcelona, Imprenta de La Vanguardia, 2 vols.
- ZAHAREAS, Anthony N., Editor (1968): Ramón del Valle Inclán: An appraisal of his life and works, N.York, Las Americas Publishing Company.
- ZORRILLA, José de (1980): El zapatero y el rey (primera y segunda parte), ed. de J.L.Picoche, Madrid, Castalia.



FUNDACION JUAN MARCH

SERIE UNIVERSITARIA

TITULOS PUBLICADOS

Serie Azul

(Derecho, Economía, Ciencias Sociales, Comunicación Social)

- 17 Ruiz Bravo, G.:
Modelos econométricos en el enfoque objetivo-instrumentos.
- 34 Durán López, F.:
Los grupos profesionales en la prestación de trabajo: obreros y empleados.
- 37 Lázaro Carreter, F., y otros:
Lenguaje en periodismo escrito.
- 74 Hernández Lafuente, A.:
La Constitución de 1931 y la autonomía regional.
- 78 Martín Serrano, M., y otros:
Seminario sobre Cultura en Periodismo.
- 85 Sirera Oliag, M.^a J.:
Las enseñanzas secundarias en el País Valenciano.
- 108 Orizo, F. A.:
Factores socio-culturales y comportamientos económicos.
- 124 Roldán Barbero, H.:
La naturaleza jurídica del estado de necesidad en el Código Penal Español: crítica a la teoría de la exigibilidad de la conducta adecuada a la norma.
- 128 De Esteban Alonso, J.:
Los condicionamientos e intensidad de la participación política.
- 135 Santillana del Barrio, I.:
Evaluación de los costes y beneficios de proyectos públicos: referencia al coste de oportunidad en situaciones de desempleo.
- 153 Maravall Herrero, F.:
Organización industrial, estructura salarial y estabilidad de la inversión: Un análisis del caso español.
- 155 Alcántara Sáez, M.:
La ayuda al desarrollo acordado a Iberoamérica. Especial referencia al papel concesionario de la C. E. E.
- 162 Vanaclocha Bellver, F. J.:
Prensa político-militar y sistema de partidos en España (1874-1898).
- 170 Solé Puig, C.:
La integración socio-cultural de los inmigrantes en Cataluña.
- 184 Morán Aláez, E.:
La evolución demográfica en España: un test de la teoría de la respuesta multifásica de K. Davis.
- 185 Moreno Feliú, P. S.:
Análisis del cambio en las sociedades campesinas. Un caso de estudio: Campo Lameiro (Pontevedra).
- 187 Lojendio Osborne, I.:
La transmisión por endoso del certificado de depósito.
- 188 Arias Bonet, J. A.:
Lo Codi y su repercusión en España. Los manuscritos 6.416 y 10.816 de la Biblioteca Nacional.
- 192 Embid Irujo, A.:
Las libertades en la enseñanza.
- 198 Escuin Palop, V.:
Análisis de las soluciones italianas a los problemas del denominado regionalismo cooperativo.

- 201 González Rus, J. J.:
Bién jurídico y Constitución (Bases para una teoría).
- 204 Sorribes Monrabal, J.:
Crecimiento económico, burguesía y crecimiento urbano en la Valencia de la Restauración (1894-1931).
- 209 López Alonso, C.:
Los rostros y la realidad de la pobreza en la sociedad castellana medieval (siglos XIII-XV).
- 210 Iglesias Cano, M.ª C.:
Paradigma de la naturaleza: Montesquieu, Rousseau, Comte.
- 212 Moliní Fernández, F.:
Ensayos de un geógrafo sobre el federalismo fiscal de los Estados Unidos.
- 213 Amadeo Petitbó, J.:
La rentabilidad de las grandes empresas industriales españolas.
- 218 Menéndez de la Hoz, M.:
Alternativas del sector pesquero nacional frente a la política común de pesca comunitaria.
- 219 Alborch Bataller, C.:
Las sociedades financieras regionales en Italia.
- 220 Madrid Conesa, F.:
Reserva de ley en materia penal y capacidad normativa de las Comunidades Autónomas.
- 221 Ruesga Benito, S. M.:
Métodos de estimación de la economía oculta. Su incorporación a los sistemas de cuentas nacionales.
- 222 Ruigómez Gómez, J. M.:
La tendencia centralizadora del sistema federal de los Estados Unidos: evolución y causas.
- 223 García Azcárate, T.:
Consecuencias sobre las agriculturas regionales de la adhesión de España a las Comunidades Europeas.
- 226 Izquierdo de Bartolome, R.:
Evolución, presente y futuro de la política común de transporte.
- 228 Martínez Lillo, P. A.:
Una introducción al estudio de las relaciones hispano-francesas (1945-1951).
- 229 Boccio Vázquez, J. M.:
Comunidades Europeas y Derechos Humanos.
- 230 Fernández Álvarez, A.:
El impacto de la política agrícola común en la integración española.
- 231 Alberti Rovira, E.:
Las relaciones cooperativas en el orden federal alemán.
- 232 González Rodríguez, J. J.:
La patronal agraria. Estrategias de política agraria y de negociación colectiva.

